

P

„Neudauers Zugriff ist grundsätzlich von einer tief be-seelten Atmosphäre durchdrungen (...) nicht nur Melos und Lyrik, sondern auch unbeschwerter Heiterkeit blühen dadurch umso mehr.“ (Süddeutsche Zeitung 2015).

Lena Neudauer, 1984 in München geboren, passt in keine Schublade. Auf der Bühne fasziniert ihre Natürlichkeit und die Selbstverständlichkeit, mit der sie ihre Geige spielt, als ob diese ein Teil ihres Körpers wäre. Obwohl sie schon früh eine außergewöhnliche Begabung zeigte, sah sie sich nie als Wunderkind. Im Alter von drei Jahren begann sie mit dem Geigenspiel. Mit 11 Jahren kam sie in die Klasse von Helmut Zehetmair an das Mozarteum Salzburg. Internationale Aufmerksamkeit errang Lena Neudauer, als sie 15-jährig spektakulär den Leopold-Mozart-Wettbewerb in Augsburg nicht nur gewann, sondern auch nahezu alle Sonderpreise erhielt.

Bis hierher klingt ihr Werdegang ähnlich wie der vieler anderer Musiker. Das Außergewöhnliche war jedoch ihre mutige Klarheit, mit der sie sich als Teenager gegen den frühzeitigen Beginn einer Star-Karriere entschieden hat. „Ich wollte nicht mit 15 in Hotels leben und ständig auf der Bühne sein“, sagte sie. Stattdessen ging sie ihrem Geigenunterricht nach und studierte bei Christoph Poppen, Helmut und Thomas Zehetmair. Sie übte intensiv Klavier, spielte viel Kammermusik und Neue Musik, aber auch in einer Rockband, heiratete und freute sich über die Geburt ihrer Kinder. Sie nahm sich schlicht Zeit zu reifen. Ihre Offenheit für die unterschiedlichsten musikalischen Richtungen hat sich Lena Neudauer immer weiter entwickelt: sei es bei Boulez und seiner „Lucerne Festival Academy“, bei der Beschäftigung mit historisch-informierter Spieltechnik oder bei intensiven Studien der Musik Mozarts, zu der sie eine besondere Affinität hat.

2010 wurde sie (26-jährig) als Professorin für Violine an die Hochschule für Musik Saar berufen. Seit dem Herbst 2016 hat sie, wie ihre langjährige Weggefährtin Julia Fischer, eine Professur an der Hochschule für Musik und Theater München.



Lena Neudauer musizierte mit außerordentlich vielen Orchestern wie z. B. der Deutschen Radio Philharmonie, den Münchner Symphonikern, den Nürnberger Symphonikern, dem MDR Sinfonieorchester, dem Münchener Kammerorchester, dem Deutschen Kammerorchester Berlin, der Kammerakademie Potsdam.

Festivals, bei denen Lena Neudauer mitunter zu Gast war, sind – neben vielen anderen – die Mozartwoche Salzburg, die Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, das Schleswig-Holstein Musik Festival und das Rheingau Musikfestival.

Lena Neudauer spielt eine Lorenzo Guadagnini von 1743 und eine Philipp Augustin von 2015.

Vorschau

**Sonntag, 10. November 2019,
18.00 Uhr Kaiserpfalz**

C. Schumann / Brahms / R. Schumann

**Minguet-Quartett, Matthias Kirschneireit,
Klavier**

Konzert 1

Konzertzyklus 2019/2020

Donnerstag, den 03. Oktober 2019

18:00 Uhr / Paderhalle

Festkonzert zum „Tag der Deutschen Einheit“

Veranstalter

Philharmonische Gesellschaft Paderborn e.V.

Orchester der

Philharmonischen Gesellschaft Paderborn

Lena Neudauer, Violine

Thomas Berning, Dirigent

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Ouvertüre zu Collins Trauerspiel »Coriolan«, op. 62 (1807)

Robert Schumann (1810-1856)

Konzert für Violine mit Begleitung des Orchesters d-Moll, WoO 23 (1853)

In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo

Langsam

Lebhaft, doch nicht schnell

PAUSE

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sinfonie Nr. 8 F-Dur, op. 93 (1812)

Allegro vivace e con brio

Allegretto scherzando

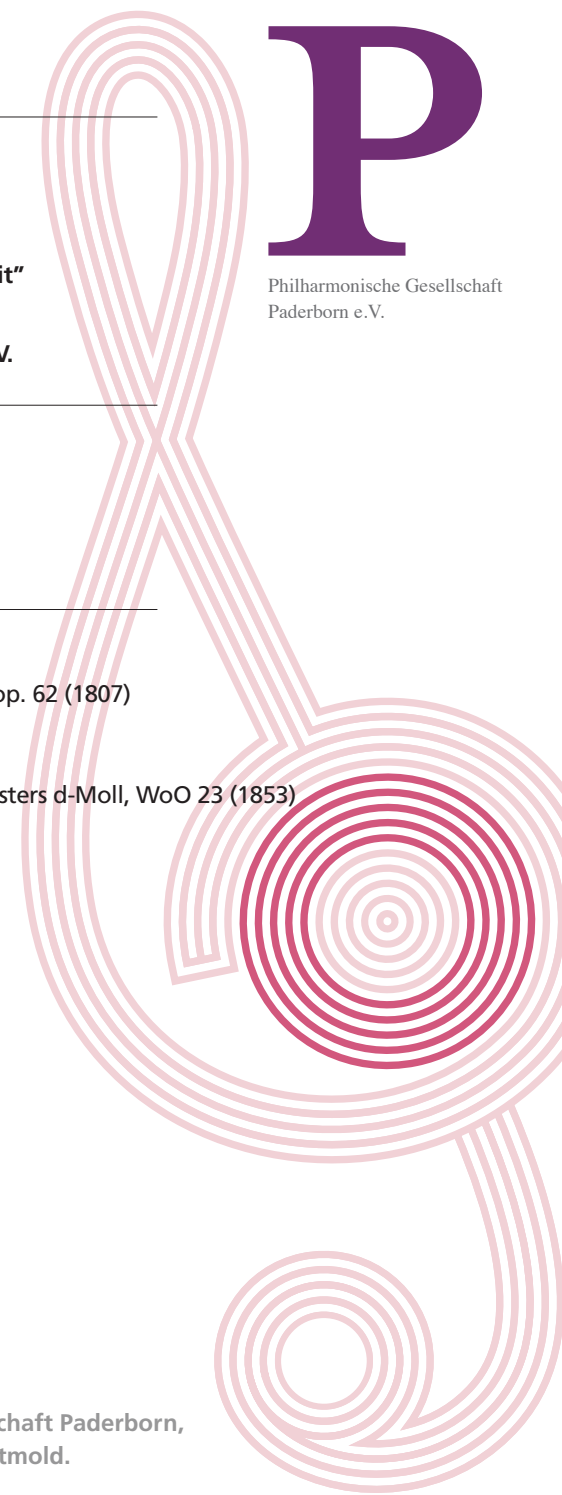
Tempo di Minuetto

Allegro vivace

**In Zusammenarbeit mit der Werbegemeinschaft Paderborn,
gefördert von der Sparkasse Paderborn-Detmold.**

P

Philharmonische Gesellschaft
Paderborn e.V.



Die Overture zu „Coriolan“ war ursprünglich als Eingangsstück für das gleichnamige Trauerspiel des mit Beethoven befreundeten Heinrich von Collin gedacht. Als die Komposition 1807 vorlag, stand das Theaterstück allerdings schon nicht mehr auf dem Spielplan. Für das Werk war das unerheblich, weil Beethoven ohnehin eine Musik komponiert hatte, die sich den Hörern nicht nur über den Inhalt des Theaterstücks erschließt, sondern die sich – als absolutes Kunstwerk – ganz aus sich selbst heraus verstehen lässt. Gattungsgeschichtlich wurde die Coriolan-Ouverture damit zur ersten Konzertouvertüre. Quelle für Collins Theaterstück ist der griechische Schriftsteller Plutarch. Der Patrizier Coriolan strebt etwa 500 v. Chr. an, als Konsul das höchste Amt im Staat bekleiden. Das wird ihm – trotz aller Verdienste – von den Plebejern verwehrt, die sich als lenkbar von machthungrigen Populisten (Volkstribunen) erweisen; er wird sogar aus Rom verbannt. Aus Zorn flieht er zu den Volskern und zieht mit deren Heer nach Rom, um aus Rache die Stadt zu zerstören. Aber flehentliche Appelle seiner Mutter und seiner Frau an seine Liebe, an seine Großmut, bekehren ihn zur Menschlichkeit: Er lässt ab von seinem Zorn, verzichtet auf Rache, wird aber gleichzeitig Verräter an den Volskern. Diesen Konflikt kann er für sich nur durch seinen Selbstmord lösen: er stürzt sich in sein Schwert.

Beethovens Overture steht in der „Schicksalstonart“ c-Moll, fußt formal auf der Sonatensatzform, die sich – ohnehin durch gegensätzliche Thematik gekennzeichnet – hervorragend eignet, sowohl die extremen Charakterzüge des Titelhelden als auch den Bittgesang der beiden Frauen kompositorisch umzusetzen. Das gelingt Beethoven im Wesentlichen mit drei Themen. Das Thema der Einleitung beginnt mit einem sehr lauten (ff) Streicherunisono auf dem Ton c, das von einem kurzen, aggressiven Akkordschlag abgelöst wird. Nach jeweils bedrohlichem Schweigen wiederholt sich diese Figur zwei Mal. Das Thema zeigt die Unerbittlichkeit, die Entschlossenheit und die Gewalt Coriolans. Das in hektischem Achtelrhythmus nervös bewegte, immer wieder abrupt abbrechende Hauptthema erklingt Unisono in Violinen und Bratschen. In einem sich immer mehr steigenden Verarbeitungsteil nimmt es an Intensität zu. Ärger und Zorn, aber wohl auch die innere Unsicherheit Coriolans zeigen sich deutlich. Mit einer fließenden, gesanglichen Melodie in Es-Dur – dem Seitenthema – nimmt die Musik einen völlig anderen Charakter an:

Das Harte und Laute wird durch weiche, leise und liebevoll klingende Töne abgelöst. Es liegt nahe, bei diesem Thema die innig flehenden Bitten der beiden Frauen zu assoziieren. Nach einem kurzen, durchführungsartigen Teil, der bestimmt wird von einem immer wieder neu ansetzenden stechend scharf gespieltem Zweitmotiv, setzt mit dem verkürzt erklingenden Einleitungsthema die Reprise ein. Trotz erneuter flehentlicher Bitte der Mutter scheint Coriolans Zorn ungebrochen, wenngleich die Musik seine Unruhe und seinen inneren Kampf vermittelt. Dann: Abbruch! Generalpause! Coriolans Besinnung! Es erklingt das Seitenthema, erst in Dur, dann in Moll (das erfolgreiche Einwirken von Mutter/Frau führt zur persönlichen Katastrophe Coriolans). Am Schluss (Coda) zeichnet Beethoven musikalisch den gebrochenen und sterbenden Coriolan: Einleitungs- und Hauptthema brechen in sich zusammen, verlieren ihre Kraft, verlöschen. Nach einer Generalpause greift Beethoven mit dem sehr leise gezupften Ton c den Anfang wieder auf. Aber was für ein Unterschied (s.o.)! Das **Violinkonzert d-Moll** von **Schumann** aus dem Jahr 1853 wurde lange Zeit eher selten gespielt. Das hat sicher mit der Rezeptionsgeschichte des Werkes zu tun – u.a. mit der Nähe zu Schumanns Selbstmordversuch; mit der von Clara Schumann aus vermeintlichen Qualitätsgründen verbotenen Veröffentlichung; mit der aus Propagandagründen 1937 in entstellter Bearbeitung stattgefundenen Uraufführung durch die Nazis –, aber auch mit der Tatsache, dass vielen Geigern der Solopart zu tief und nicht brillant genug war. Das Violinkonzert besteht wie üblich aus drei Sätzen, wobei der dritte Satz dem zweiten ohne Pause (attacca) folgt. Im **ersten Satz** stellt zunächst das Orchester zwei gegensätzliche Themen vor: das majestätische, wichtige und durch seine Punktierungen barock klingende Hauptthema sowie das zarte, lyrische und kantable Seitenthema. Die Solovioline eröffnet dann mit dem für eine Geige nicht gerade typischen Hauptthema die Soloexposition, „flüchtet“ sich aber sehr schnell in Figurationen und entfaltet dann den dem Seitenthema innewohnenden romantischen Ausdrucksgehalt. Die Durchführung führt nicht zur Auseinandersetzung zweier Themen oder zu dramatischen Zuspitzung: In ihrem Zentrum steht fast ausschließlich das Seitenthema und die Solovioline scheint sich in grüblerischen Monologen zu verlieren. In dem Moment, in dem sich „morendo“-Stimmung breit zu machen scheint und alles zu verfallen droht, setzt die

P

Reprise mit dem Hauptthema ein. Der kurze, dreiteilige (Hauptsatz-Mittelsatz-Hauptsatz), ausdrucksstarke und äußerst langsame **zweite Satz** greift den lyrisch-romantischen Tonfall des Seitenthemas auf. Da Schumann neben den Streichern nur Fagotte und Hörner einsetzt, führt das zu einem sehr dunklen Orchesterklang, der den Ausdruck von Trauer unterstreicht. Nach der einleitenden, von Synkopen geprägten Melodie der Cello intoniert die Solovioline das Thema der beiden Hauptsatzteile, das dem Seitenthema des ersten Satzes ähnelt. In den letzten Takten des Satzes zieht das Tempo des Satzes an und bereitet damit den attacca-Übergang zum nächsten Satz vor. Der lebhaft, doch nicht schnelle **dritte Satz** steht in Dur und ist bezüglich des Soloparts mit seinen Tonleiterpassagen und Figurationen deutlich virtuoser gestaltet als zuvor. Das Hauptthema hat durch seinen Rhythmus Polonaisencharakter. Nimmt aber Frau Neudauer Schumanns langsame Metronomenangabe ebenso ernst wie ihr Lehrer Helmut Zehetmair in einer hervorragenden Einspielung, wird der Satz eher den Eindruck eines gemessenen, statt eines tänzerischen Charakters hinterlassen. Dass die Cello zu Beginn der Durchführung die eröffnende Melodie des zweiten Satzes zitieren und in der Coda ebenfalls Material dieses Satzes erklingt, zeigt noch einmal, wie eng Schumann die Sätze miteinander verzahnt hat.

Während die „Coriolan“-Ouverture kompositorisch dem entsprach, was die Zeitgenossen mit **Beethoven** verbanden, konnte die 1814 in Wien uraufgeführte **Sinfonie Nr. 8 in F-Dur** mit ihrer Leichtigkeit und Kürze die Erwartungshaltung des Publikums nicht erfüllen, zumal im gleichen Konzert noch in ihrer Wirkung so mächtige Werke Wellingtons Siech und die Siebte erklangen. Und so berichtet die Allgemeine musikalische Zeitung in ihrer Kritik von gedämpftem Beifall und schreibt: „... sie machte – wie die Italiener sagen – kein Furore“. Aber immerhin glaubte der Rezensent an den Erfolg der Achten, denn er fuhr fort: „... wird diese Symphonie in Zukunft allein gegeben, so zweifeln wir keineswegs an dem günstigen Erfolge“. Wie Recht er hatte! Heute ist das Werk, von dem der Musikwissenschaftler Harry Goldschmidt betonte, es sei „vielerkannt, weil viel zu vordergründig verstanden“, aus dem Repertoire nicht mehr wegzudenken. Sie ist wirklich nicht „vordergründig“, denn sie ist an vielen Stellen witzig – eine Kategorie, die man oft mit Haydn in Verbindung bringt, die aber in der Musik des 18. Jh. insgesamt wichtig war –

und sie „spielt“ mit den Konventionen. So wird das Hauptthema des **ersten Satzes** – ein „Kontrastthema“ mit energischem Beginn und lyrischem Holzbläsernachsatz – zunächst von einem deutlichen 3er-Rhythmus geprägt, der gegen Ende aber durch Synkopen seine Klarheit verliert. Das nach einer Generalpause einsetzende Seitenthema schwächt den 3er-Rhythmus weiter und verschleiert ihn dann durch Tempo-Verzögerungen vollends. In der vom Kopfmotiv des Hauptthemas bestimmten Durchführung werden Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit durch ständige Akzentverlagerungen immer schwerer erkennbar. Und was für ein Schluss! Während der Hörer glaubt, dass die Sinfonie in strahlendem fff auf einen fulminanten Schluss zusteuert, bricht die Musik ab, wird leiser, zieht sich im Tonraum zusammen und zitiert in den beiden Schlusstakten im Pianissimo den Hauptthemenkopf. Hector Berlioz kam der **zweite Satz** vor wie ein Witz, der vom Himmel gefallen ist. Warum? Beethoven verzichtet auf einen langsamen Satz und komponiert ein Allegretto scherzando, das mit seinen „tickenden“ 16tel-Bewegungen der Holzbläser an eine Uhr oder irgendetwas Mechanisches denken lässt. Und auch in diesem Satz treibt Beethoven ein kunstvolles Spiel mit Takt, Metrum und Rhythmus und lässt dabei häufig die Ordnung aus den Fugen geraten. Im **dritten Satz** schreibt Beethoven kein in der Zeit übliches schnelles Scherzo, sondern er wählt Tempo di Menuetto. Dass dieser Satz aber alles andere als eine gemütliche Erinnerung an die alte höfische Tanzform ist, sondern mit Verfremdungen spielt, zeigen gleich die einleitenden Takte mit den übertrieben wirkenden Sforzati sowie die Themeneinsätze der Streicher im zweiten Teil. Auf das Trio – ein Terzett der Hörner und der Klarinette – folgt die Wiederholung des Menuetts. Ebenso wie beim Schlusssatz von Schumanns Violinkonzert, glaubten einige später lebende Musiker auch beim rasanten **vierten Satz** dieser Sinfonie, der Komponist könne sich bei der Wahl des aberwitzig schnellen Tempos (Ganze = 84 nach Mälzels Metronom) ganz einfach nur geirrt haben. Was für ein Tempo, was für eine Pulsation. Vielleicht hat Beethoven damit scherzhaft gefragt: Können sie das spielen? Wir werden es hören. Und wer noch verstimmt darüber ist, dass der erste Satz ohne Schlussakkord endete, wird hier versöhnt: Denn nach einem in entfesseltem Temperament dahinrauschenden Satz erklingt der F-Dur-Akkord mehr als 30mal.