

Konzert 1

Konzertzyklus 2022/2023

Montag, den 3. Oktober 2022

18:00 Uhr / Kaiserpfalz

Veranstalter:

Philharmonische Gesellschaft Paderborn e. V.

Olga Scheps, Klavier

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate Nr. 8 c-Moll, op. 13 «Pathétique» (1798/99)

- I. Grave – Allegro di molto e con brio
- II. Adagio cantabile
- III. Rondo. Allegro

Sonate Nr. 31 As-Dur, op. 110 (1821/22)

- I. Moderato cantabile molto espressivo
- II. Allegro molto
- III. Adagio ma non troppo –
Fuga. Allegro ma non troppo

PAUSE

Frédéric Chopin (1810-1849)

Ballade Nr. 1 g-Moll, op. 23 (1835)

Ballade Nr. 2 F-Dur, op. 38 (1839)

Ballade Nr. 3 As-Dur, op. 47 (1841)

Ballade Nr. 4 f-Moll, op. 52 (1842)



P

Philharmonische Gesellschaft
Paderborn e.V.

Die Philharmonische Gesellschaft Paderborn eröffnet die Konzertsaison 2022/23 mit einem Klavierabend der Pianistin Olga Scheps, deren Konzertauftritte immer von begeisterten Kritiken begleitet werden. Freuen wir uns also auf Olga Scheps Interpretationen der zwei Klaviersonaten *op. 13* und *op. 110* von Beethoven und der vier Balladen von Chopin, in denen ihre Fähigkeit, «unglaublich kraftvoll [und] unendlich zart» spielen zu können, immer wieder gefragt sein wird.

In der dreisätzigen **Sonate Nr. 8 c-Moll, op. 13** wählt Beethoven zum ersten Mal zur Gattungsbezeichnung (*Sonate*) eine ergänzende Charakterbezeichnung (*Pathétique*). Der Titel ist wohl eine Anspielung auf die Schillersche *Tragödientheorie*, in der es um die Ideen des Pathetisch-Erhabenen geht. «Pathetisch» meint hier nicht mehr das besonders Leidenschaftliche und Affektvolle – also, dass etwa heftigste Seelenregungen hemmungslos ausgelebt werden -, sondern deren Beherrschung, deren Überwindung. Beethoven vermittelt: Es geht hier um dich! Sei mutig, mündig, denke, nimm dein Schicksal in deine eigene Hand! Sich das zu vergegenwärtigen, scheint heute wichtiger denn je zu sein. Die zwei großen Satzteile des **ersten Satzes** - langsame Einleitung und schneller Hauptsatz - bilden den zentralen Kontrast des Satzes. Die besondere Bedeutung der «Grave»-Einleitung für den Satz erkennt man an ihrer Wiederaufnahme vor der *Durchführung* und vor der *Coda*. Dass man sie als pathetische Klage wahrnimmt hat u.a. mit Lagenwechseln, großen Sprüngen, verminderten Akkorden, Chromatik, unerwarteten extremen dynamischen Gegensätzen, «Seufzermotiven» und verzögerten Auflösungen von «Dissonanzen» zu tun. Ein c-Moll-Akkord und das Kopfmotiv des «Grave»-Themas im «punktierten Rhythmus» eröffnen den Satz. Nach einem Abwärtslauf erklingt eine eindringliche Klagemelodie, die sich mit jedem Anstieg weiter steigert, dabei aber durch laute und dissonante Akkorde unterbrochen wird. Es folgt eine bedrückend lange «Generalpause». Nach einem chromatischen Abwärtslauf endet das «Grave» in absoluter Einsamkeit und sehr tiefem Schmerz auf dem Ton *as*.

Der Stau entlädt sich in dem leidenschaftlich vor-

wärtsdrängenden *ersten Thema* des schnellen Hauptteils. Atemlos rast der Satz dahin. Über *gebrochenen Oktaven* und eingekleidet in Doppelgriffe erklingt in der Oberstimme das *Thema* als aufsteigende Tonfolge. Das immer wieder neue Ansetzen und die Sforzati verleihen diesem Abschnitt etwas Ungeordnetes.

Ganz klar und hell, tritt dagegen das *zweite Thema* auf. Über akkordischer Begleitung in der Unterstimme erklingen in der Oberstimme zunächst kurze und harte Töne, die vom unteren in den oberen Bereich der Tastatur springen. Bald macht sich mit «Seufzern» aber auch ein klagender Tonfall bemerkbar. Nach der Wiederholung der «Exposition» rast die Musik auf einen Doppelpunkt zu: Wohin soll es gehen? Da meldet sich der Beginn des «Grave». Also wieder Einleitung? Nein! Beethoven biegt ab in die *Durchführung!* Und nach deren Ende führt ein Lauf zum *ersten Thema* und damit zur *Reprise*. Und am Ende der *Reprise* steht wieder ein Doppelpunkt, dem in der *Coda* ein leise gespieltes Zitat aus dem «Grave» folgt, allerdings ohne den mächtigen Anfangsakkord. Was bleibt sind die «Seufzern» - und die sind auch ein Element des Hauptteils. Fazit: Der in der Durchführung begonnene Integrationsprozess ist abgeschlossen. Das letzte Wort hat das *erste Thema* des Hauptteils: auf dem Höhepunkt bricht es ab; weitere Akkordschläge bringen den Satz schnell zu Ende - es ist alles gesagt!

Der **langsame zweite Satz** in *As-Dur* gehört zu seiner Gesanglichkeit und friedvollen Ruhe zu dem Berührendsten und Ergreifendsten, was Beethoven komponiert hat, und entfaltet mit seiner kontinuierlich strömenden Melodie – als «Lied ohne Worte» - eine tröstende Gegenwelt zum ersten Satz. Nach der oktavierten Wiederholung des *ersten Themas* greift das *zweite Thema* mit den Seufzern in der Melodie den Tonfall des «Grave» auf. Noch ehe aber der Ton ins Schmerzliche umkippt, erklingt wieder das *Hauptthema*. Mit dem *dritten Thema*, das im dunklen *as-Moll* beginnt, am Ende aber mit den Sforzati zu einer klanglich orchestral wirkenden, emphatischen Steigerung in *Dur* kommt, werden in der Begleitung Triolen eingeführt, die bis zum Schluss des Satzes bleiben. Mit dem *ersten*

Thema, seiner *Variante* und der *Coda* endet der Satz. Dem schnellen **dritten Satz** in c-Moll hat Beethoven formal eine *Rondo*-Struktur gegeben: D.h.: Der Anfangsteil – *Refrain* – wechselt sich viermal mit drei unterschiedlichen *Couples* ab. Beethoven bildet den Themenkopf des Rondo-Themas mit den Anfangstönen des *zweiten Themas* aus dem ersten Satz. Aber die Wirkung der Töne ist unterschiedlich: Klängen sie im ersten Satz eher bestimmend, vielleicht auch dramatisch, so befeuern sie hier eher Gefühle wie Aufregung und Nervosität. Im *zweiten Couplet* bremst Beethoven die Heiterkeit und verwandelt sie mit Hilfe von langen Tondauern in eine ruhige, und durch eine kontrapunktische Gegenstimme sowie imitatorische Einsätze in eine ernste Stimmung. Am Ende der *Coda* erklingt der Anfang des *Refrain*-Themas in As-Dur, der Tonart des zweiten, tröstlichen Satzes. Darum wirkt danach die kurze, unversöhnliche und unerbittliche Schlussgeste umso brutaler – wir sind wieder zurück in der Realität.

Zu einem Zeitpunkt, an dem Beethoven bereits fast vollständig taub war – entstand die Trias der drei letzten «Klaversonaten» *op. 109 bis op. 111*. Der sehr rhapsodisch angelegte **erste Satz der Sonate Nr. 31 As-Dur, op. 110** beginnt - «sehr ausdrucksstark» und «mit Liebeshwürdigkeit» - mit einem choralartig klingenden Satz, der wie eine Motto allem vorangeht. Über dessen Akkorde entspinnt sich zunächst die gesangliche Linie des *ersten Themas* und danach eine Variation des Themas, die gleichzeitig als *Überleitung* dient. Zweistimmig steigt das karg und eckig klingende Seitenthema abwärts. Nach mehrfachem Anstieg eines hymnenhaft klingenden Motivs endet die Exposition leise und ruhig. Die kurze *Durchführung* basiert auf dem *Kopfmotiv des ersten Themas*. Und wer in diesem Teil auf die üblichen Konflikte wartet – sie gibt es nicht. Nach einem Triller setzt mit dem *Motto die Reprise*, die nicht – wie üblich – harmonisch stabil ist, sondern sich auch in entfernten Tonartbereichen bewegt.

In radikalem Kontrast zum Bisherigen leitet der **zweite Satz** – ein *Scherzo* in f-Moll - mit seinem derben Humor, einer anderen Gesangsweise und dem schnellen

Tempo einen Stimmungsumschwung ein. Nach Überzeugung von Musikwissenschaftlern liegt dem *ersten Thema* das Volkslied «Unser Katz' hat Katzerln g'habt» zugrunde; das *zweite Thema*, das nach einer lauten Überleitung leise einsetzt, führen sie auf den Gassenhauer «Ich bin lüderlich, du bist lüderlich, wir sind lüderliche Leut» zurück. Nach dem *Trio* mit seiner widerborstige Figuration der rechten Hand kehrt das *Scherzo* zurück. Die *Coda*, geprägt durch *fortissimo* gespielte Akkorde, endet leise und beruhigend in F-Dur. Der langsame **dritte Satz** - das eigentliche Zentrum der Sonate – setzt sich aus mehreren kontrastierenden Teilen zusammen, für die Beethoven im Notentext sehr viele genaue und suggestive Vorschriften gemacht hat. Einem ergreifenden Beginn folgt ein anrührendes *Recitativo*, das gedämpfte Trauer widerspiegelt. Nach einer kurzen Überleitung kommt ein Takt, der sich – metrisch frei – zu einer Linie von 28 wiederholten, «a²»-Tönen im Sopranbereich öffnet - eine unglaubliche rhetorische Geste. Nach dem mehrfach gespielten Ton es setzt der Zielpunkt des Voraufgegangenen ein: in reinstem Gesang, wie mit herzerreißender Trostlosigkeit beginnt der *klagende Gesang* in einer - auch durch *Seufzermotive* - schmerzhaft klingenden kleinen Arie. Nach *leeren Oktaven* und einer Fermate setzt in schnellerem Tempo und im tänzerischen 6/8-Takt eine Fuge ein. Alles wird heller: eine Phase des Genesens. Die Fuge wird im Verlauf immer leidenschaftlicher und am Ende mit den Oktaven im Bass sehr groß, schwebt und fällt plötzlich müde zurück in g-Moll und führt wieder in das «Arioso», über das Beethoven schreibt: «ermattet, klagend». Diese Klage wird noch theatralischer, ergreifender und persönlicher. Immer lauter werdender Glockenschlag beendet den Klagegesang, schafft Helle und führt «nach und nach wieder auflebend» in die zweite Fuge in G-Dur. Die Musik wird immer lauter und immer schneller; gleichzeitig spürt man, wie Helligkeit und Leben in die Musik einströmen. Das erste Fugenthema kehrt triumphal zurück und beendet den Satz mit unaufhaltsamem Schwung - die Musik hat alle Ketten bisheriger Mühsal gesprengt. Großartiger kann man die Rückkehr ins Leben nicht feiern.

Dass Musik die Kunst des Erzählens und Rezitierens nachahmen kann, beweist **Frédéric Chopin** mit seinen vier **Balladen**. Indem er diese Gattung der Literatur entlehnte und in seine Klaviermusik übernahm, folgte er einer Überzeugung der Epoche, dass es sich bei der Ballade um eine Vereinigung «aller drei Grundarten der Poesie» («lyrisch, episch, dramatisch« Goethe) handele. Die wechselnden poetischen Elemente werden durch «Bewegungszustände» repräsentiert: Die Balladen beginnen beschaulich, idyllisch, gleichsam «im Plauderton», was etwa dem von Goethe mit «episch» bezeichneten Tonfall entspricht. Sie verdichten sich im Folgenden allmählich zu liedhaft-thematischen (also «lyrischen») Gestalten, die dann im weiteren Verlauf entweder variativ umgestaltet oder aber mit heftigen Gegensätzen konfrontiert werden. Die gesteigerte «dramatische» Bewegung bedient sich vor allem der Mittel der Virtuosität: Akkordbrechungen, Skalen in einfacher Bewegung oder in Terzen und Oktaven, Tonrepetitionen usw.

Nachdenklich, traurig und in rezitativischem Tonfall beginnt die rätselhafte und spannende «langsame Einleitung» der 1835 in Paris fertiggestellten **Ballade Nr.1 g-Moll, op. 23**. Das vorsichtige Tasten vermittelt den Eindruck des Suchens. Es folgt das *erste Thema*, eine volksliedhaft schlichte, melancholische, mit wenigen Akkorden begleitete Melodie in der Grundtonart g-Moll, die im weiteren Verlauf in einen stürmischen und aufgeregten Abschnitt übergeht, mit den für Chopin typischen Umspielungen der Melodietöne. Danach beruhigt sich das Geschehen und langsam und leise führen zwei Töne in der linken Hand des Klaviers zu dem lyrisch, hell, gesanglich und hoffnungsvoll klingenden zweiten Thema in Es-Dur, das im weiteren Verlauf immer grandioser und heroischer wird. Es folgen Wiederaufnahmen oder durch Oktaven komplizierter zu spielende Varianten beider Themen. Das *erste Thema* kommt noch ein letztes Mal in seinem ursprünglichen d-Moll zurück und führt dann zur schnellen, entfesselten, brillanten *Coda* – oder besser *Stretta* -, in der zwei Glissando-Passagen zum Höhepunkt führen und

chromatische Doppeloktaven in Gegenbewegung das Werk zu einem dramatischen Ende führen. Wenngleich sich der z.T. tragische Gehalt der Musik auch ohne Kenntnis des historischen Hintergrunds erschließt, sei doch erwähnt, dass Chopin mit der Komposition der Ballade im Frühjahr 1831 begann und im Herbst während einer Tournee in Stuttgart von dem russischen Überfall auf Warschau erfuhr. Getrennt von Familie, Freunden und seiner Heimat vertraute er seinem Tagebuch seinen Schmerz, seine Angst und seine ohnmächtige Wut an, mit der er auf die Invasion reagierte.

An der rondoartig aufgebauten Ballade **Nr. 2 F-Dur, op. 38** arbeitete Chopin drei Jahre. Der «sotto voce» – also mit gedämpftem Ton und äußerster Zurückhaltung in Dynamik und Ausdruck - zart rhythmisierte und wie von fern klingende - fast naive – Anfang mit seinem sich ständig wiederholenden Plauderton c entwickelt sich zunächst zu einer schlichten, liedhaften Melodie und öffnet dann das Tor für dramatische Kontraste - ein verblüffendes Nebeneinander von unschuldiger Schlichtheit und Passagen feuriger, wilder Virtuosität. Der plötzliche «Presto con fuoco»-Einbruch verändert das Tempo – sehr schnell – und führt zu «feurigem» Ausdruck, der sich zu einer wüsten, beinahe kriegerischen Vision, steigert. Der wiederkehrende erste Teil ist diesmal auch durch Modulation stark abgewandelt und bereitet - im Gegensatz zum Anfang – durch Steigerungen langsam auf den «Presto con fuoco»-Teil vor, sodass der zwar nicht mehr über die Hörer hereinbricht, aber dafür in einem angehängten agitato-Teil in vielstimmiger Wildheit den Ausdruck ins Unermessliche steigert. Nach einem arpeggierten Akkord bricht der Sturm ab und mit dem Anfangsthema - allerdings in a-Moll – endet die Ballade.

Die **Ballade Nr. 3 in As-Dur, op. 47** ist die einzig heitere unter den vier Balladen. Dunklere leicht melancholische Episoden können ihre gelöste, optimistische Stimmung und seine hellen Klänge nur kurz trüben, und damit unterscheidet sich dieses Werk deutlich vom düster-phantastischen Tonfall der ersten beiden

Balladen. Ein weiteres bemerkenswertes Kennzeichen dieses Stücks zeigt sich im verblüffenden Nebeneinander von unschuldiger Schlichtheit und gewaltsamer Leidenschaft. Zur Popularität dieser Ballade trägt in besonderer Weise das »gesangliche« *erste Thema* bei, mit dem Chopin die Ballade eröffnet. Aus dem versonnenen Beginn mit dem tonleiterartigen *Aufstieg* – den die linke Hand beantwortet - entwickelt sich langsam ein kontinuierlicher Erzählfluss, den erst ein lang ausgehaltener Akkord beendet. Nach einigen kecken Sprüngen in synkopischem Rhythmus erklingt das *zweite Thema*, eine tänzerische Melodie, die tonleiterabwärts führt, «instrumentalen Charakter» besitzt und die Stimmung völlig verändert. Das *zweite Thema* taucht immer mal wieder in den Moll-Modus ab, bleibt dort aber nur kurz. Nach einer figurativen 16tel Passagen in der rechten und Motiven des ersten Themas in der linken Hand tritt wieder das zweite Thema in den Vordergrund, zunächst im Ton deutlich selbstbewusster als zuvor, dann aber wieder zurückhaltender. Mit mächtigen Akkorden in der rechten und 16tel Passagen in der linken Hand reißt Chopin eine wirkliche neue Ausdruckswelt in gis-Moll auf, die sich nach einer mächtigen Steigerung ins leuchtende Cis-Dur wendet. Nach grandiosen Modulationen erklingt gegen Ende das erste Thema zum ersten Mal (!!!) in prächtigen Akkorden in der Grundtonart *As-Dur*. Mit einer Kadenz aus vier Akkorden beendet Chopin die Ballade.

Die **Ballade Nr. 4, in f-Moll, op. 52** - sicher die technisch anspruchsvollste der vier Balladen - gehört mit ihren schnellen Läufen, dichten Akkorden, ständig in Bewegung bleibenden komplizierten Stimmen und Skalen über die gesamte Klaviatur zu den Höhepunkten in Chopins Schaffen. Wenngleich sich dieses Stück dem freien Spiel der Fantasie hingibt, so verbindet es doch das Gefühl von Spontaneität überzeugend mit dem Eindruck zwingender Schlüssigkeit – eine brillant stilisierte Improvisation. Verglichen mit der dritten Ballade kann man feststellen, dass sie introvertierter, verflochtener ist und dass sich die kontrastierende Gegenüberstellung der Themen noch weniger ausgeprägt.

Randvoll mit poetischer Lyrik besticht auch dieses Werk mit seinen schönen Melodien. Etwas verhalten beginnt die Einleitung nicht in der Grundtonart f-Moll, sondern leise und etwas nachdenklich in C-Dur. Zu einem gleichbleibenden Rhythmus in der linken Hand setzt dann das - zwischen f-Moll und As-Dur pendelnde – *erste Thema* ein. Kennzeichen sind seine scheinbar einfache Melodik, der elegische Charakter, der archaische Klang und die Ähnlichkeit mit osteuropäischer Folklore. Den weiteren Verlauf könnte man als Stadien der Entfernung und der Annäherung an die ursprüngliche, die «reine» Erzählhaltung repräsentierende Version des Themas kennzeichnen. In einem zweiten Stadium wird dieses Material mit einer Figuration in erst einer, später mehreren Mittelstimmen angereichert. Mehr und mehr tritt die virtuose Figuration in den Vordergrund, gleichzeitig steigert sich die Dynamik. Am Ende ist das Thema verschwunden, die brodelnde Bewegung als solche beherrscht das Geschehen und es entsteht der Eindruck dramatischer Haltung. Nach einem Lauf in der rechten Hand erklingt das akkordische zweite Thema im Sarabanden-Rhythmus. Das dritte Stadium zeigt den umgekehrten Vorgang: eine allmähliche Beruhigung und Wiederannäherung an den Ausgangszustand. Die feurige, sehr virtuose und einer «Hetzjagd» gleichende Coda bringt mit vier massiven Akkorden das Werk zu Ende.

So bilden die «Seelenzustände» in ihrem Gegensatz von beschaulicher Erzählhaltung auf der einen und heftiger, gegenwärtiger Erregung auf der anderen Seite, den eigentlichen «Inhalt» dieser Musik. Der Wechsel solcher Zustände bildet das Gegenstück zum Erleben eines realen Erzählvorganges. Dessen Stofflichkeit ist völlig aufgelöst, so, wie es die frühromantischen Dichter von poetischer Instrumentalmusik gefordert hatten. Das virtuose Moment ordnet sich dieser Haltung ein als Gegenspieler zum Thematisch-Festen. Nicht die verschiedenen Themen, sondern das «Thematische» und das «Nicht-Thematische», die bewegte Klang-Fläche oder die ornamentale Linie, sind die Pole, zwischen denen sich diese Musik bewegt.

Bruno Bechtold

P



Olga Scheps, als Tochter zweier Pianisten 1986 in Moskau geboren, entdeckte schon im Alter von vier Jahren das Klavierspiel für sich. Nach dem Umzug der Familie nach Deutschland im Jahr 1992 intensivierte sie ihre Studien auf dem Instrument. Bereits in jungem Alter entwickelte sie ein Klavierspiel, das intensive Emotionalität und Ausdrucksstärke mit außergewöhnlichem pianistischem Können vereint. Dieses Talent entdeckte auch Alfred Brendel, der die junge Olga Scheps sehr förderte. 2013 beendete die Stipendiatin der «Deutschen Stiftung Musikleben» und der «Studienstiftung des deutschen Volkes» in ihrer Wahlheimat Köln ihr Studium bei Prof. Pavel Gililov mit dem Konzertexamen, das sie mit Auszeichnung abschloss. Ihre Kenntnisse vertiefte sie bei Prof. Arie Vardi und Prof. Dmitri Baschkirow.

Olga Scheps' Repertoire umfasst neben den großen Werken der Klavierliteratur auch Kompositionen, die selten auf Konzertbühnen gespielt werden, darunter die posthume Etüden von Frédéric Chopin, Franz Liszts «Malédiction», «Les Oiseaux exotiques» von Olivier Messiaen, «Lamentate» von Arvo Pärt, das Klavierquintett von Mieczysław Weinberg und Antonín Dvořáks Klavierkonzert.

Ihre Solo-Recitals sind beim Publikum in aller Welt ebenso gefragt wie ihre Auftritte als Solistin mit Orchester und ihre kammermusikalischen Projekte.

Olga Scheps wurde von namhaften Dirigenten wie Thomas Dausgaard, Lorin Maazel, José Serebrier, Marcus Bosch, Ralf Weikert, Michel Tabachnik, Antoni Wit, Ivor Bolton, Cristian Mandeal, Christoph Altstaedt, Tugan Sokhiev, Simone Young, Markus Poschner und Pablo Heras-Casado zur Zusammenarbeit eingeladen. Sie trat mit einer großen Zahl renommierter Orchester auf wie z. B. dem Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, den Münchner Symphonikern, dem Royal Scottish National Orchestra, der Russischen Staatskapelle Moskau, der Staatskapelle Weimar, dem Zürcher Kammerorchester, der NDR-Radiophilharmonie, dem Israel Philharmonic Orchestra, dem New Japan Philharmonic Orchestra, und dem Real Orquesta Sinfónica de Sevilla.

Vorschau

Sonntag, 27. November 2022

18.00 Uhr Kaiserpfalz

Mozart / Françaix / Brahms

Notos Quartett