

# ALFRED SCHNITTKE

## PIANO CONCERTO NO.2 PIANO QUINTET · PIANO QUARTET

EWA KUPIEC · MARIA LETTBERG  
PETERSEN QUARTETT



1-CD-Set: N 67 083  
Jewelcase mit Banderole  
WG: 03

### Quintet für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello (1972 - 1976) Quintet for piano, 2 violins, viola and cello

1. I. Moderato ..... [5'35]
2. II. In Tempo di Valse ..... [5'34]
3. III. Andante ..... [5'14]
4. IV. Lento ..... [3'56]
5. V. Moderato pastorale ..... [4'06]

### Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello (1988) Quartet for piano, violin, viola and cello

6. I. Allegro ..... [7'35]

### Trio für Klavier, Violine und Violoncello (1992) Trio for piano, violin and cello

7. I. Moderato ..... [13'12]
8. II. Adagio ..... [11'39]

### Kammerkonzert (Klavierkonzert Nr. 2) für Klavier und Orchester (1964) Chamber Concerto (Piano Concerto No. 2) for piano and orchestra

9. I. (Ohne Bezeichnung / without indication) ..... [3'56]
10. II. (Ohne Bezeichnung / without indication) ..... [6'45]
11. III. Basso ostinato ..... [3'46]

EWA KUPIEC, *Klavier / piano* (1 - 5)

MARIA LETTBERG, *Klavier / piano* (6 - 11)

PETERSEN QUARTETT

Conrad Muck, *Violine I / violin I* · Daniel Bell, *Violine II / violin II*

Friedemann Weigle, *viola* · Henry Varema, *Violoncello / cello*

MITGLIEDER DES RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTERS BERLIN

FRANK STROBEL, *Dirigent / conductor* (9 - 11)

### Lamm und Löwe

#### Notizen zu Alfred Schnittkes Kammermusik mit Klavier

Die Variation ist eines der ältesten und beliebtesten Kompositionsverfahren der Musikgeschichte. Claudio Monteverdis berühmtes *Lamento della Ninfa* variiert die Klage in Form einer Passacaglia über einer gleichförmigen *Ostinato*-Basslinie. Variationen können aber auch einen unveränderlichen *Cantus firmus* in immer neuen Formen umspielen, wie in zahlreichen Kompositionen der Renaissance. Es ist vermutlich die Gleichzeitigkeit von Konstanz und Veränderung, die die Faszination des Variationsprinzips ausmacht.

Der gebürtige Wolgadeutsche Alfred Schnittke bedient sich in seinem 1964 für das avantgardistische Warschauer Herbstfestival komponierten **Konzert für Klavier und Kammerorchester** in drei Sätzen jeweils unterschiedlicher Variationsformen. Der erste Satz des atonalen Kammerkonzerts, dessen Tonfall an Anton Webern erinnert – der 30-jährige Schnittke komponierte zu dieser Zeit noch unter dem Eindruck der *Zweiten Wiener Schule* –, eröffnet mit einem sechsthönigen, vom Vibraphon vorgetragenen Motiv. Es ist die Keimzelle, aus der heraus sich das Geschehen des Satzes organisch entwickelt. Das Motiv wandert durch die Instrumente und erfährt dabei Abwandlungen und Erweiterungen. Mit kraftvollen Akkorden fällt das Klavier nach einiger Zeit in den Variationsreigen ein. Spannungsgeladene Triller weisen auf den zweiten Satz voraus. Dieser beginnt mit einem *Cantus firmus*, der bedächtig vom

Klavier intoniert wird. Erneutes Trillern und nach einem gespenstisch-leisen Glockenschlag übernimmt der Kontrabass den *Cantus firmus*. Die *Pizzicati* der Streicher greifen auf den letzten Satz vor, der durch eine ausgedehnte, auf dem Sechstonmotiv des ersten Satzes aufbauende Kadenz des Klaviers vorbereitet wird. Der Schlusssatz ist der einzige, der in der gedruckten Partitur einen Titel trägt: *Basso ostinato*. Ähnlich einem *Walking Bass* im Jazz entspinnt sich eine delikats bewegte *Pizzicato*-Linie, die – eine Spezialität Alfred Schnittkes – praktisch unmerklich zwischen den verschiedenen Instrumenten hin- und herwandert. Der Satz verdichtet sich zu einem organisierten Chaos, das am Ende nach einer kurzen Pause in solistischen *Glissandi* in alle Richtungen zerstreut wird.

Zu Beginn der 70er Jahre beschließt Alfred Schnittke sich stilistisch neu zu orientieren. Die strikten Stil dogmen der Avantgarde schränken ihn zu sehr ein. „Ich begann immer mehr, mich nicht darauf zu konzentrieren wie ich etwas sagen wollte, sondern darauf, was ich sagen wollte“, erklärt er rückblickend. Aus der Annahme heraus, dass das Zitieren von tradierten Formen und Klängen ein konstitutives Merkmal der gesamten Musikentwicklung ist, erarbeitet Schnittke eine polystilistische Schreibweise, in der Altes und Neues nebeneinander existieren, miteinander kommunizieren und sich verbinden: „Polystilistik“, so Schnittke, „ist für mich eine bewusste Ausspielung der Stilunterschiede, wodurch ein neuer musikalischer Raum entsteht und

eine dynamische Formgestaltung wieder ermöglicht wird, die durch Überholung des tonalen Denkens im Laufe der Avantgarde-Entwicklung unmöglich geworden war.“ Zitate, Allusionen und stilistische Anleihen prägen fortan die Werke Schnittkes. Es ist ein Spiel mit den Stilen, in dem die Erinnerung zu einem zentralen Motiv wird.

So auch in seinem 1992 entstandenen **Klaviertrio**, das auf dem Streichtrio aus dem Jahr 1985 basiert. Ein Hauch von romantischer Wehmut eröffnet das *Moderato*, doch sofort verzerren markante Dissonanzen das idyllische Bild der fernen Vergangenheit. Ein eng kreisendes Motiv taucht wie der mändrierende Schatten einer schwachen Erinnerung immer wieder auf. Nach einer expressiven Violinkadenz kontrastiert Schnittke die Ruhe des Satzes mit kraftvollen, auffallend konsonanten Akkorden in gleichmäßigem Dreiermetrum (Ein Anklang an seine frühere Betätigung als Filmmusikkomponist?), um gleich darauf abrupt wieder in die träumerische Verklärtheit des Satzbeginns zurückzufallen. Das anschließende *Adagio* ist thematisch eng mit dem *Moderato* verknüpft. Nach einer kurzen Einleitung entwickelt sich ein zartes kanonisches Thema zwischen Klavier und Violine – das Echo als Versinnbildlichung der Erinnerung. Leise, zerbrechlich-gläserne Dreiklänge des Klaviers bewegen sich später über einem dissonanten Streicherteppich. Immer wieder taucht eine archaisch anmutende Trillerwendung auf, die neben der Dualität tonal-atonal die historische Polystilistik untermalt. Zum Ende hin häufen sich die

erinnenden Zitate aus dem *Moderato*. Die energische Akkordpassage taucht wieder auf, ebenso die Kreisfigur und das Anfangsmotiv des ersten Satzes, nun auch in gespiegelter Gestalt. Das Trio endet mit einem flatternden Violinon, der in der Ferne verklingt.

In seinem **Klavierquartett** aus dem Jahr 1988 setzt sich Alfred Schnittke mit Gustav Mahler auseinander, dessen Tonsprache er als „Leitbild“ für sein eigenes Schaffen empfand. Das Werk ist die Fortsetzung eines fragmentarischen Klavierquartetts, das Mahler vermutlich 1876 schrieb. Schnittke bezeichnet seine Komposition als den Versuch, eine historische Distanz zu überbrücken und „sich an etwas [zu] erinnern, was gar nicht zustand kam [...], an eine Klangqualität, die nicht zu Ende gedacht werden konnte.“ Zunächst inspirierte ihn das kurze Scherzo-Fragment, das er im Sinne Mahlers vollenden wollte. Doch schon bald merkte er, dass dieser Ansatz kein zufrieden stellendes Ergebnis lieferte. Im zweiten Anlauf findet Schnittke einen Tonfall, der den Mahler'schen Quartettklang in schemenhafter Gestalt stets durchschimmern lässt, da er vor allem die Scherzo-Gestik und die wiegende Begleitmotivik erhält. Durch Clusterbildungen und polyphone Strukturen wird die spätromantische Tonsprache jedoch zunehmend verfremdet und verzerrt. Es erweist sich als unmöglich, den Mahler-Ton unmittelbar zu vergegenwärtigen und folgerichtig kann nur ein direktes Zitat aus der Vorlage das Quartett beschließen. Jedoch vermeidet Schnittke dabei einen endgültigen Abschluss. Das Ende bleibt offen; das Quartett bewahrt den Charakter eines Fragments, das einer weiteren Fortführung harret.

Eines der frühesten polystilistischen Werke Schnittkes und wohl das am häufigsten gespielte ist das zwischen 1972 und 1976 entstandene **Klavierquintett**, das der Komponist *in memoriam* seiner verstorbenen Mutter widmete. Auch hier bildet ein eng in sich selbst kreisendes Motiv die Keimzelle, nämlich die Tonfolge *cis-d-his-cis*, die sich an das berühmte *b-a-c-h*-Motiv Johann Sebastian Bachs anlehnt. Der Ton *cis* (*c#*), der das Quintett eröffnet, ist bei Bach eng verbunden mit dem Bild des Kreuzes, was beispielsweise aus seiner Kantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* deutlich hervorgeht.

Nachdem Schnittke den ersten Satz des Quintetts zu Papier gebracht hatte, plante er zunächst, ein komplettes Requiem anzuschließen, in dem er jeden der lateinischen Textabschnitte rein instrumental vertonen wollte. Der Verzicht auf den Text schien jedoch unpassend und so entstand das Requiem als separate Komposition. „Es gab eine Menge Varianten und Skizzen“, berichtet Schnittke über die Folgezeit, „[Erst] Anfang 1976 ist es weitergegangen, als ich den zweiten Satz gefunden habe, diesen B-A-C-H-Walzer. Bis dahin ging es nicht.“ Das berühmte Motiv, das Schnittke als eine „magische Notwendigkeit“, ein „musikalisches Zentrum“ beschrieb, beherrscht den gesamten zweiten Satz des Quintetts. Er ist ein beklemmender Totentanz in der Tradition des leiernden Walzers wie man ihn bei Dmitri Schostakowitsch findet. In einer Trillerkette zitiert Schnittke den Beginn des *Dies irae* aus dem gregorianischen Choral des Requiems und verdeutlicht damit die Anlehnung des Quintetts an den formalen Aufbau der Totenmesse, in der die Sequenz ebenfalls an zweiter Stelle steht.

Eng verknüpft mit dem Gedanken der Erinnerung ist im Klavierquintett das Motiv des Spiegels. Der gesamte vierte Satz ist auf einem Akkord aufgebaut und wie an einer Spiegelachse ausgerichtet symmetrisch angelegt. Der fünfte Satz schließlich, im Gestus einer friedlichen Pastorale und äquivalent zum abschließenden *Requiem aeternam* der Totenmesse, ist eine gespiegelte Passacaglia: „Der Satz hängt sozusagen am Thema. Der Baß ist oben, alles hängt nach unten“, erläutert Schnittke und fügt hinzu: „Der Spiegel ist ja – nun, es ist ja auch ein Stück *in memoriam* – das, was uns von der anderen Welt trennt. [...] Er hat auch einen symbolischen, einen tiefen Sinn, der Spiegel als solcher.“ Die Passacaglia fasst die vorangegangenen Sätze zusammen, doch am Ende tut sich ein kompositorisches Problem auf: Wohin löst sich das *cis* des Anfangs auf? Schnittkes Lösung besteht genau genommen in der Vermeidung einer Auflösung, denn er deutet das *cis* um in ein *des*, das als Orgelpunkt wie eine klingelnde Metapher des Paradieses erscheint. „Diese enharmonische Wendung hat für mich einen sehr großen Sinn“, erklärt der Komponist. „Sie ist ein dritter Ausweg: das Problem fällt einfach weg durch das Umdeuten eines Tones.“

Dieser dritte Ausweg könnte paradigmatisch die polystilistische Kompositionsweise Schnittkes charakterisieren, in der er stets nach dem Gemeinsamen im Verschiedenen suchte. Am Ende seiner Ausführungen über das Klavierquintett offenbart der Komponist dem Interviewer seine hierin enthaltene Vision von einer neuen Tonsprache: „Wenn ich mir die Überwindung der Lebensprobleme und der Widersprüche im Jenseits vorstellen kann, dann ist es so ein Steigen auf ein anderes Niveau, auf eine andere Stufe, wo sie unwesentlich werden und wo keine Widersprüche mehr sind. Der Satz von dem Lamm und dem Löwen, die zusammenliegen – das ist nicht mehr paradox dort, es gibt dann eben keinen Widerspruch zwischen Löwen und Lamm, es gibt keinen Widerspruch zwischen tonal/atonal. Man steigt in die Höhe und von dort aus sieht man alles ganz anders. Von einem Flugzeug aus sieht man ja die Dinge unten ganz anders, man sieht die Bezüge zwischen den Extremen, die sich unten räumlich widersprechen. Oben ergeben sie ein harmonisches Bild. Und so ähnlich, dachte ich mir, müsste das auch mit diesem tonal/atonal, traditionell und neu sein. Also: das ist mein utopischer Traum: eine neue Tonsprache, in der alles *ist*.“

Susanne Ziese

Die „pure Substanz“ attestiert **Ewa Kupiec** das Fono Forum, Deutschlands führendes Klassik-Magazin. Die Frankfurter Allgemeine Zeitung schreibt über sie: „Kupiec' Spiel ist eine in dieser Perfektion seltene Mischung aus Temperament, grenzenloser Technik, Gestaltungsvermögen und vollständiger Durchdringung der musikalischen Faktur bei größtmöglicher Transparenz und nicht minder bewundernswertem Farbenreichtum. Ihr Spiel ist brillant und dennoch unaufdringlich, atmosphärisch dicht und völlig frei von virtuoser Kraftmeierei.“

Ihre Engagements führten Ewa Kupiec bisher nicht nur zu den wichtigsten Festivals Europas, sondern auch zu den Münchner Philharmonikern, zum Minnesota Orchestra, zum City of Birmingham Symphony, Royal Stockholm Philharmonic, zum Royal Danish Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Warsaw Philharmonic, Royal Liverpool Philharmonic, Melbourne Symphony Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig oder zum Orchestre de Paris. Zu den Dirigenten, mit denen Ewa Kupiec gearbeitet hat, gehören Marin Alsop, Neeme Järvi, Xian Zhang, Sakari Oramo, Semyon Bychkov, Herbert Blomstedt, Krzysztof Penderecki, Lothar Zagrosek, Gilbert Varga, Christoph Poppen, Andrey Boreyko oder Marek Janowski. Die enge künstlerische Zusammenarbeit der Pianistin mit dem Dirigenten Stanislaw Skrowaczewski ist seit dem Jahr 2003 auch durch die Aufnahme der beiden Klavierkonzerte Chopins dokumentiert.

Eng verbunden ist Ewa Kupiec natürlich mit der Musik Frédéric Chopins und anderer polnischer Komponisten. Dem 200. Geburtstag Chopins 2010 widmete sie u. a. drei verschiedene Chopin-Rezital-Programme. Ihr Konzertrepertoire umfasst neben den Standard-Werken u. a. Kompositionen von Loewe oder Veress. Die Musik Władysław Szpilmans, bekannt geworden durch den Film „Der Pianist“, hat Ewa Kupiec für Sony eingespielt. Ewa Kupiec' besonderes Augenmerk gilt u. a. der zeitgenössischen Musik. 2005 führte sie erstmalig das wieder entdeckte 1. Klavierkonzert von Schnittke mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester im Berliner Konzerthaus auf, dem im September 2006 die Einspielung des 2. Klavierkonzerts und des Doppelkonzerts folgten. In ihren Rezital- und Kammermusik-Programmen finden sich oft zeitgenössische Werke, und verschiedene Komponisten haben ihr Werke zugeeignet. Ewa Kupiec studierte u. a. in Kattowitz, an der Warschauer Chopin-Akademie sowie der Londoner Royal Academy of Music und gewann 1992 den ARD-Musikwettbewerb (Kategorie Duo Klavier/Cello).

**Maria Lettberg** ist eine der spannendsten Pianistinnen Europas. Die schwedische Staatsbürgerin ist in Riga geboren und lebt zurzeit in Berlin. Sie repräsentiert eine neue Generation von Pianisten, denen es gelungen ist ohne Pianistenwettbewerbe, wo die Teilnehmer oft dazu gezwungen werden, stereotype Programme zu wählen, ein eigenes außergewöhnliches Meisterprofil zu entwickeln.

Ihre Studien absolvierte sie am renommierten St. Petersburger Konservatorium (Prof. Tatjana Zagorovskaja), an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm (Roland Pöntinen) und an der Sibelius

Akademie in Helsinki (Prof. Matti Raekallio). Sie zog schon früh die Aufmerksamkeit von Publikum, Kritikern und weltberühmter Musiker wie Andrei Gavrilov, Paul Badura-Skoda und Menachem Pressler auf sich. Interesse und Bewunderung erweckt sie mit ihrer außerordentlich raffinierten Klaviertechnik - ebenso wie mit ihren äußerst eigenen und originellen Interpretationen. Sie bewegt sich auf internationalem Niveau in der Musikszene, gab Kammermusikabende und Solorecitals u. a. in New York, London, Berlin, München, Mailand, St. Petersburg, Stockholm, Helsinki, Utrecht. In Schweden und Deutschland spielte sie Radio- und Fernsehkonzerte. Ihr großes Repertoire beinhaltet Musik vom Barock bis in die Gegenwart. Neben Brahms, Schumann, Liszt, Schnittke entwickelte sich seit 2002 das Werk Skrjabin's zu einem ihrer Schwerpunkte.

Bei Capriccio/Delta hat sie sämtliche Klavierwerke von Alexander Skrjabin aufgenommen, die 2007 als Gesamtausgabe mit 8 CDs und DVD erschienen sind. Diese Aufnahme erhielt bereits hervorragende Kritiken in der Fachpresse. Im August 2008 ist eine weitere CD von Maria Lettberg erschienen: Alfred Schnittke: Konzert für Klavier zu vier Händen und Kammerorchester (1988), Ausführende: Ewa Kupiec und Maria Lettberg, Klavier und das Rundfunk Sinfonieorchester Berlin; Produktion von Deutschlandradio Kultur und des CD-Labels Phoenix Edition.

Das **Petersen Quartett** war regelmäßig zu Gast in allen großen europäischen Metropolen. Auftritte in der Berliner Philharmonie, dem Concertgebouw Amsterdam, der Londoner Wigmore Hall und dem Pariser Louvre, sowie in Brüssel, Rom, Lissabon und Zürich stehen für die umfangreiche Konzerttätigkeit des Ensembles innerhalb Europas. Diese schließt wichtige Festivals wie die Berliner Festwochen, das Rheingau Musik Festival, das Schleswig-Holstein Musik Festival, die Schubertiade, sowie die Festivals in Prag, Gstaad und Cheltenham ein. Seine Tourneen führten das Quartett sowohl in die wichtigsten amerikanischen Musikzentren wie New York (Carnegie Hall), Washington, Chicago, Cleveland, Toronto und Vancouver, als auch nach Südamerika, Fernost und Australien.

Durch die fünfjährige Position als „Quartet-in-Residence“ beim Radio Berlin entstand eine enge und fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Plattenlabel Capriccio. Dort veröffentlichte das Quartett seit 1992 zahlreiche ausgezeichnete und viel beachtete Aufnahmen mit Werken der Wiener Klassik, des französischen Impressionismus - im Rahmen dessen das bislang unbekannt Euvre des belgischen Komponisten Guillaume Leleu wiederentdeckt wurde - sowie bedeutende Werke des 20. Jahrhunderts.

Die 2003 erschienene CD mit den Streichquartetten Nr. 1 und Nr. 7 von Ernst Krenek erhielt den „Preis der deutschen Schallplattenkritik“. Im Mai 2005 sind Schostakowitschs Streichquartette Nr. 1 und Nr. 4 sowie das Klavierquintett mit Ewa Kupiec erschienen. Im Jahr 2001 erstellte Capriccio einen Dokumentarfilm über das Quartett, dessen Aktivitäten und Tourneen, welcher auf DVD erhältlich ist.

Das Petersen Quartett verbindet eine rege Zusammenarbeit mit namhaften Künstlern wie Renaud Capugnon, Steven Osborne, Paul Meyer, Michel Béroff. Die Aufnahme mit Juliane Banse und Wolfram Rieger mit Werken von Leleu und Chausson wurde im Herbst 2002 mit dem Echo-Preis ausgezeichnet. Für das Petersen Quartett und Jochen Kowalski bearbeitete Siegfried Matthus die Dichterliebe von Schumann für Altus und Streichquartett.

Das Repertoire des 20. Jahrhunderts komplettiert als wichtiger Bestandteil das Profil des Petersen Quartettes. Neben regelmäßig aufgeführten Werken von Erwin Schulhoff, Henri Dutilleux und Ernst Krenek sei besonders die Aufführung von Artur Schnabels Streichquartett Nr. 3 bei den Berliner Festwochen 2001 sowie die dauerhafte, künstlerische Verbindung mit dem Komponisten Siegfried Malthus hervorgehoben. Im Rahmen seiner Residenz in der Essener Philharmonie hat das Quartett im Mai 2005 die „Miniaturen“ von Aribert Reimann uraufgeführt.

Das Petersen Quartett stellte sich somit neben der klassischen Literatur auch den Herausforderungen der Neuen Musik.