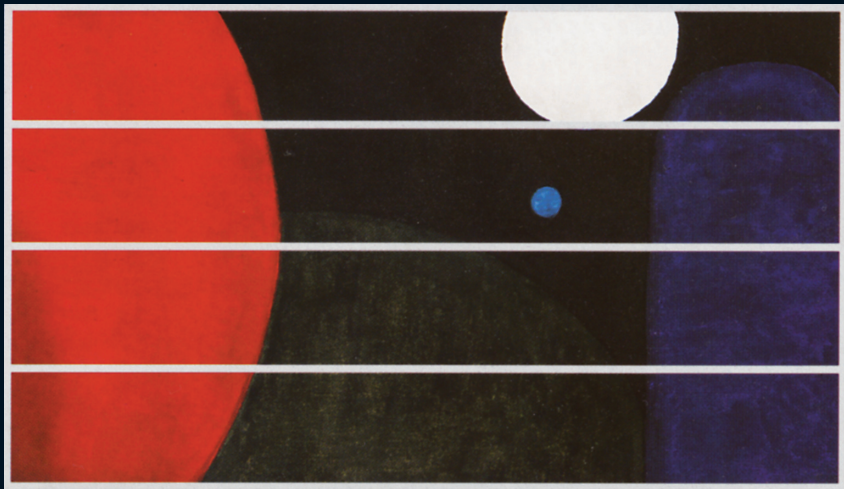




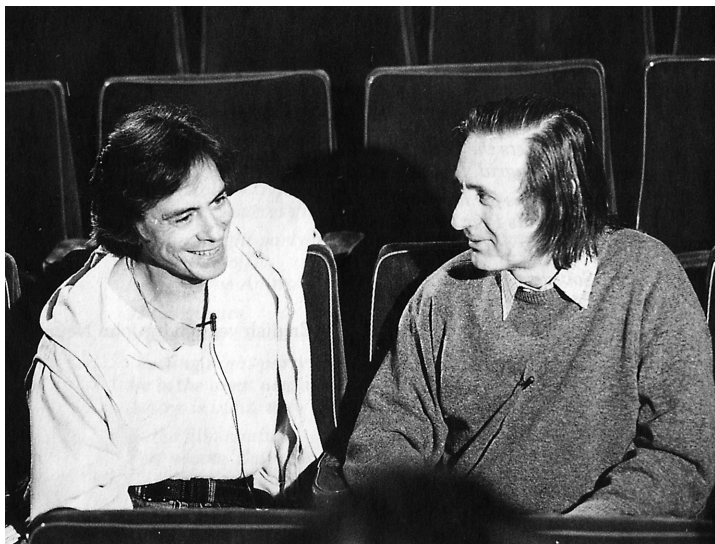
world première recording



alfred schnittke peer gynt



royal swedish orchestra · eri klas



John Neumeier and Alfred Schnittke

Photo: © Holger Badekow

SCHNITTKE, Alfred (1934–98)

Peer Gynt (1985–87) *(Sikorski)*

126'48

Ballet by John Neumeier freely based on Ibsen's play

Disc 1 [78'30]

- | | | |
|-----------|---------------------------------------|-------|
| 1 | Prologue: Into the World | 4'06 |
| | Act I: Norway | 45'33 |
| 2 | Peer and his mother Åse | 2'11 |
| 3 | Peer's Imagination | 3'39 |
| 4 | Peer at Ingrid's wedding celebration | 1'58 |
| 5 | Appearance of Solveig and her parents | 3'41 |
| 6 | Pas de deux: Solveig-Peer | 4'09 |
| 7 | The World of the small-minded Locals | 1'07 |
| 8 | In the mountains with Ingrid | 4'36 |
| 9 | The Troll-world | 4'43 |
| 10 | The Bøyg | 3'23 |
| 11 | Peer's Solitude | 1'22 |
| 12 | Solveig comes to Peer (pas de deux) | 6'32 |
| 13 | The Woman in Green | 2'35 |
| 14 | Åse's death (pas de deux) | 5'33 |

Act II: Out in the World – Illusions

28'16

15	Overture	3'26
16	Auditions	3'53
17	'Rainbow Sextet'	2'48
18	Peer as 'Slavedealer'	1'18
19	Scene and Opening Night Party	4'30
20	'Emperor of the World'	2'34
21	Peer's dance with the whip	2'00
22	Solveig's dance <i>Ingo Petry organ (the 1976 Marcussen organ of St Jacob's Church, Stockholm)</i>	2'27
23	Peer's mad dance	2'24
24	Peer's 'coronation'	0'58
25	Finale	1'54

Disc 2 [51'41]

Act III: Return

24'57

1	Mesto	1'47
2	Andante	3'52
3	Peer's memories	2'07
4	Ingrid's burial	3'16
5	Scene with Solveig	6'33

6	Peer surrounded by his 'aspects'	1'12
7	'Song of the Wind'	0'26
8	The Onion	3'12
9	Despair and escape	0'40
10	Deliverance	1'52
11	Epilogue: Out of the world*	23'56
12	Appendix: Anitra (1989)	1'47

Royal Swedish Orchestra (Kungliga hovkapellet)

John Gustafson *leader* · Mårten Landström *piano solo*

Eri Klas conductor

*The pre-recorded tape of the choir used in this recording was kindly made available by Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg

The above headings, which also appear in the commentary included in this booklet, are John Neumeier's working titles for sections of his original libretto.

Peer Gynt

Programme notes by John Neumeier freely based on Henrik Ibsen's play

PROLOGUE: INTO THE WORLD

Peer has many 'aspects'

ACT ONE: NORWAY

Young Peer and his mother, Åse

Peer's imagination – flying through the air

Wedding dance at the Hægstad farm – Ingrid's marriage

Peer sees Solveig

He can't have her and carries off the bride

Escape up into the mountains

Peer has Ingrid but desires Solveig

Solveig searches for Peer, Åse shouts after him

Dream or reality? – the Troll-world

Peer meets a Woman in Green

Peer lets himself be seduced

But won't conform

Solveig lets the bells ring

Straight through towards her, or round-about?

Peer stands in his own way

High up in the mountains – alone

Peer builds his house

Solveig comes to him

*Intrusion – the past catches up with Peer
He cannot stay
Åse becomes destitute
Peer returns to her
She dies, he goes.*

ACT TWO: OUT IN THE WORLD – ILLUSIONS

*Dance audition
The beginner Peer is noticed
And gets the job in a show
Revue Theatre – ‘Rainbow Sextet’
Peer attracts attention
And works his way up
Music Hall – ‘The Slavedealer’
Peer is very successful
Opening night party with the movie star Anitra
Peer shows off
And charms Anitra
At the movies
While Anitra’s star descends, Peer’s ascends
Opening night party with Peer Gynt
He is the great new star
Anitra is in his way
In the film studios
Peer shoots ‘Emperor of the World’
He is a megalomaniac and goes mad*

Madhouse nightmare
Peer has lost control of himself

ACT THREE: RETURN

Peer's Homecoming

Memories

Ingrid's burial

Solveig waits

Peer meets the 'other woman' –

She is Ingrid, the Woman in Green, Anitra

Peer looks for himself

And finds Peer Everyman

EPILOGUE: OUT OF THE WORLD

Solveig recognizes Peer

Peer recognizes Solveig

English version by John Neumeier

When, in 1985, Alfred Schnittke suffered a massive stroke that, incredibly, did not damage his creative output, he had not long before finished his String Trio, he had only just completed the Viola Concerto and he had advanced far into his First Cello Concerto. Alongside all this, he had also written the greater part of a full-length ballet score! The American choreographer John Neumeier, director of the Hamburg Ballet, had used Schnittke's First Symphony (along with Prokofiev's *Visions fugitives* in Rudolf Barshai's string version) for a ballet based on Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire*, and the Concerto Grosso No. 1 (together with music by Arvo Pärt and others) for his ballet *Othello*. He then approached Schnittke with his idea for a ballet that was to be based on Ibsen's *Peer Gynt*, a play that had fascinated Neumeier since his student days. The composer eagerly took up the challenge.

'Peer Gynt is an enigmatical figure in literature to whom we lack a key: he is even more cryptic than the figure of Faust.' These words of Schnittke indicate how important the subject is to him personally. *Peer Gynt* is a momentous achievement; it is also one of Schnittke's most accessible works. Yet the profoundly original structure of the score reveals a clear symphonic shape (in the recognizable sense of the word 'symphonic'). In a letter to Neumeier Schnittke expressed his wish to dedicate the score to him.

Schnittke (who had in 1971 written a very 'unballetic' ballet, *Labyrinths*), went through a gradual process as he composed the music for *Peer Gynt* where he rejected any hint of music that accompanies, or is subservient to, the dance. This casting off of each ballet-like thought in turn showed him the way to shape his score as an independently organic whole. Special features of his collaborator's talent made this possible. 'Neumeier,' says Schnittke, 'does not choreograph note for note... Music and dance remain two dimensions, the music being the shadow of the movement, and at the same time the movement being the shadow of the music... Now, when not everything is paralleled, a consciousness of the music arises that stands independently – perception extends itself. One now senses, sees, hears – two worlds. This strange feeling of the non-synchronicity of the two processes with each other is for me very important.'

Because of this non-synchronicity, where music and dance diverge, the present booklet

will concern itself with Schnittke's music, only occasionally indicating what happens on stage. Composer and choreographer share a far from identical vision of the four *Kreise* (i.e. different spheres of activity) which *Peer Gynt*'s three acts and Epilogue inhabit and symbolize. (Bearing in mind this explanation of *Kreise*, the word will be left untranslated in the English and French texts.) Peer enters the world and is brought up in Norway; he soars into illusory worlds before he collapses; he then makes a journey home, as much a journey of the spirit as a return to Norway: these are the first three *Kreise*. The fourth *Kreis* (the *Epilogue*) does not exist; but for Schnittke this sphere, which he calls 'sound-space' (*Klangraum*), matters most. 'The entire music of the ballet,' says Schnittke, 'is like a preliminary stage to this last *Kreis*.'

Henrik Ibsen himself wrote in 1880 to Ludwig Passarge, the first translator of *Peer* into German, that 'everything I have written is most minutely connected with what I have lived through, if not personally experienced; every new work has had for me the object of serving as a process of spiritual liberation and catharsis; for every human being shares the responsibility and the guilt of the society to which he belongs. That is why I once inscribed in a copy of one of my books the following dedicatory lines:

"At leve er krig med trolde
i hjertets og hjernens hvælv;
at digte – det er at holde
dommedag over sig selv."

"To live is to war with trolls
In the vaults of the heart and the brain.
To write – that is to hold
The Day of Judgment over oneself."

Ibsen's words are wholly relevant to our understanding of the ballet. I lean with gratitude in this booklet on a musical analysis of *Peer Gynt* that Richard Traub undertook at the same time as I began preparing these notes, and where he makes the following observation about the music related to the troll-world: 'From the outset Schnittke's concern seems not so much to present a musical portrait of trolls as to focus upon the process of spiritual takeover and gradual dissolution which trolls initiate in their victim. None of the music that will remind us of trolls – not even the troll-theme itself – contains any exclusively troll-related germ cell. All of it stems rather from those cells with which Schnittke has hitherto identified

Peer and the forces that drive him. With increasing capriciousness, these germ cells become twisted, jumbled and strung end-to-end to produce seemingly interminable lines of musical shapes that refuse to find anchorage or fixed structure.’

Elemental emotional categories determine the order of appearance of the musical extracts (see pages 68–74 of this booklet): why these categories have been chosen should become clear in what follows.

The symphonic unfolding of Schnittke’s musical narrative

Follow me, reader! Who told you there is no such thing in the world as real, true, eternal love? Cut out his lying tongue!

The Master and Margarita (Mikhail Bulgakov)

Prologue: *Into the World*

Before a note of music is heard – that is, for over five minutes – the audience is furnished with X-ray eyes, so as to witness a foetus forming in Åse’s womb. Already there are seven ‘aspects’ to this foetus: Neumeier names them Childhood, Flying, The Erotic, Pushy, Aggression, Doubt, Anima. They are represented on stage by seven dancers, the last (Anima) by the dancer of the rôle of Solveig. To each of these ‘aspects’ Neumeier has choreographed distinguishing leitmotifs-in-movement. As indicated earlier, they do not parallel the seamless musical journey Schnittke embarks upon at the precise moment Peer Gynt is released from his mother’s womb into the world.

And so, silence gives way to Schnittke’s world of sound (*Klangwelt*), which starts by being girded by a succession of chords [Ex. 1]. Choreographer and composer have given us their respective interpretations of the ‘Bøyg’, whose invisible, sphinx-like presence will crawl round and about at unexpected moments in time to dictate to Peer Gynt’s inner self.

No tempo indication is specified; Schnittke seldom gives these, instead trusting in a conductor’s instinct to sense the appropriate pulse for music and dancer alike. The first motif we hear (two trumpets and marimba) is the germ cell connoting the feminine. At its

first appearance, however, the minor second interval leaps an octave, becoming a minor ninth. Hence Schnittke highlights Peer's responses to the feminine [Ex. 2], negative and positive. These will, in turn, bring about either his deliverance or his destruction. There is an increase in undergrowth activity (persistent pacing on timpani); zany, menacing scale-climbing on divided high strings and calculated doodling on the flexatone (this small percussion instrument with its vibrating, pliant steel blade emitting a sound like the moaning wind, plays a crucial part in Schnittke's *Klangwelt*). All this is indicative of the precariousness of the journey upon which Peer Gynt is about to embark.

Act I: Norway

Peer and his Mother Åse. Åse scolds her lying, ne'er-do-well of a son: she derides his claim that he can ride through the air (though she will also defend his claim before others who would censure him). Åse's theme on oboe [Ex. 8] is in half-tone steps, while other woodwind and the accented strings introduce Peer's reactions to the feminine [Ex. 9]. (The irrepressible force of these reactions is marked π - in the musical analysis.) And so, the trolls stirring within Peer are awaiting the moment to pounce and befuddle him: the music stresses increasingly how equivocal is the bond between Peer and his response towards the feminine.

Peer's Imagination. The somewhat unfocused *Klangwelt* now becomes distinctive and outwardly assertive [Ex. 14a]. The trolls lurking in the shadow of Peer's soul are no less assertive [Ex. 14b]. The theme first heard on solo cello [marked π +, Ex. 16] is our first glimpse of Peer's resolve to break free from the matrix. The theme is infused with the search for – indeed, is an elemental craving for – liberation by way of the feminine, made clear by a memorable idiomatic turn we immediately connect with a phrase indelibly associated with the *Tristan and Isolde* love duet and Isolde's transfiguration [Ex. 16b].

Dance, and physical activity allied to dance, occur frequently in Ibsen's text. The teasing banter between mother and son is the first of such happenings. Åse hoped that her son would find a wife in one Ingrid of neighbouring Hægstad; now that Ingrid is to wed another, Peer is intent on intervening at the celebrations. To prevent Mum from hindering his wild plan, he teasingly plants her on the mill-house roof.

Peer at Ingrid's wedding celebration (Dance of the locals). Peer arrives uninvited at the courtyard of Hægstad Farm, taking up his place among the local peasants and mountain farmers as they celebrate Ingrid's marriage to the dimwit, Mads Moen. The earthbound plod of the dance [Ex. 3] is soon roused to a Brueghel-like abandon, whipped up by a merry tune on first violins. This builds on a rhythmic variant (first heard on two horns) of the germ cell that is linked to the power of the feminine [Ex. 2].

Appearance of Solveig and her parents. At the first sight of Solveig (elder daughter of strangers to the local community), the accompanying motif on bells and vibraphone [Ex. 11a] foreshadows another *Kreis*, indeed, another world altogether, cutting through the salt-of-the-earth festivities. There follows a summons on two clarinets, horn and trombone [Ex. 11b], then inverted [Ex. 11c] – a summons incorporating both the cell evoking the power of the feminine and the uncon-troll-able (i.e. troll-ridden) way it affects Peer's character. The 'dance of the locals', shortened, is repeated.

Pas de deux: Solveig – Peer. A yearning phrase on cor anglais [Ex. 17a, *Adagio*] marks the first private encounter between Solveig and Peer. The phrase is swiftly followed, on strings, by a significantly new variant of the 'Isolde' motif [Ex. 17b, but compare with 16b], its unabashed expression of love now pierced through with those anguished interval leaps uttered in the late Mahler symphonies. Linking these is the swaying movement of a two-chord motto [Ex. 17c], a symbol very much linked with the feminine cell. These swaying chords will grow darker at each of their many appearances. The falling thirds that follow (on oboe) are closely related to the harmonic accompaniment to Åse's theme [Ex. 8]. Yet it is with the theme on the oboe and then on three horns [Ex. 17d], which is followed by the recognition of love [Ex. 17e], that the uniqueness of Schnittke's singular vision of the interlink between the different *Kreise* reaches its most intense form of expression. After a rising motif on harp and violas, the swaying chords [Ex. 17c] are repeated. The impossibility of union within this *Kreis* becomes harrowingly clear with the impassioned statement on strings [Ex. 17f] – for this motif contains those uncontrollable emotions which signal what is causing the tension that tethers Peer to one *Kreis* while his fancies send him flying elsewhere.

The World of the small-minded Locals. The brief, pre-emptive intrusion, overloaded as it is by lower brass and woodwind, embodies gnarled variants of the π - cell [Ex. 12].

In the mountains with Ingrid. Schnittke's marking *Allegretto* at this point, with measures changing bar by bar, signals Ingrid's abduction. Peer, however, accomplishes this so sneakily that no one knows at first what is happening. (Neumeier's choreography, though, has Peer quarrelling with his fellows before defiantly snatching Ingrid away before the onlookers' gaze!) The music is a reprise of the wedding dance; but amalgamated herein is, of all themes, that associated with Solveig [Ex. 17d]. Although its form is episodic, the whole section unfurls with a sense of repetition that is cumulative rather than cyclic in its effect. Between and amidst the astonishing commingling of contrapuntal writing, most of the themes and motifs heard so far are brought together: they envision Peer's dementia to come. Solveig's theme is twisted almost beyond recognition; while the appearance of Ex. 4 is the clearest indication of how the apparitions of anything to do with the feminine are interchanging within Peer's mind.

Yet Peer is incapable of having a single spark of insight into what is now possessing him. What it is that is vexing Peer (we hear the π - cell at this point) and a two-note fragment of the 'female' cell are heard in the strings; tritones abound (the tritone has a time-honoured link in music with the Devil's machinations). After terror-filled fanfares on trumpets and trombones [Ex. 10], all the motifs connected with Peer break out in a savage *fugato*.

Peer has abandoned Ingrid; and, in a momentary effort to return to his senses, Peer finds that within himself he is confronting the **Troll-World**. This opens (*moderato*) with a theme [Ex. 18a], a 'reductionist' inversion of the feminine germ cell [Ex. 2]. It is seductive, yet also intentionally fatuous and lacking purpose; and it includes the motif associated with a bizarre Woman clad in Green (in Ibsen, the troll-king's daughter) [Ex. 18b]. The whole section has a somnambulistic, spiral-like quality to it, the dislocated chords perhaps calling to mind methods elaborately employed by Scriabin.

Only when Solveig sets the bells ringing is the trance broken. And it is then that the music symbolizing '**The Boyg**' returns [Ex. 1]. Is Peer to move straight ahead to Solveig? Or is he to take a circuitous, evasive route, round and about? One side of Peer (who has

been outlawed by the community as a result of his abduction of Ingrid) now wants to assert ‘the good’ within himself.

Peer’s Solitude. Facing life in the mountains alone, Peer builds his house. The theme associated with Peer’s resolve [Ex. 16 – π +] sings out in full on the piccolo (during performances of the ballet in Stockholm prior to the making of this present recording Schnittke was consulted and he agreed to change the original scoring which had been for flute). At the same time we hear the anchoring pedal point on the organ, thus implanting the *Kreis* that Solveig represents.

Solveig comes to Peer. This is the emotional climax of the act. It is not a transformation, but ‘shadows’ the *pas de deux* heard earlier. The good that Peer would want to do, the steadiness that one side of him would wish to acquire, another side of him chooses to reject. The funereal tread in low strings stresses the essentially tragic implication that what this man and woman mean to each other is not to be realized in the present *Kreis*.

Transition: ‘The Woman in Green’. It is the troll-king’s daughter (now accompanied by the child she has supposedly had by Peer) who comprehends Peer with devastatingly accurate, mirror-like mimicry, and she mercilessly ridicules his yearning for Solveig [Ex. 15]. Amidst the military march on brass and woodwind, not to mention the tread of the timpani, we might just hear that what the harpsichord is playing in its entirety is, in actual fact, all the significant motifs heard so far. These threaten to have a recoiling effect on Peer. In addition to Solveig’s theme being made mock of, the swaying chords now appear distorted; and even the ‘Isolde-Mahlerian’ motif is subjected to swaggering derision as it is blared out by four trombones. Then, in the strings, just as Peer could be just about to sign away his soul, ‘Bøyg’ chords are heard, and Peer, filled with a sense of stupefaction, deserts Solveig and transports himself to the side of his dying mother.

Åse’s Death. A chill wind blows through Åse’s theme [Ex. 8], now drawn out and sustained (flexatone and marimba). The harp plays a tender fragment of her theme and the harpsichord shadows this in an even more fragile manner. The ensuing theme [Ex. 13] combines elements which Peer associates with Åse, with Solveig, with Ingrid; but perhaps what grips the heart most is the plaintive tune on cor anglais (then oboe) and violas [Ex. 5] shadowed

by vibraphone. (It will strike us even more forcibly when it returns in the third act and Epilogue.) Meantime, after having fled to his mother's side, and having closed her eyes when she has breathed her last, Peer sets out towards a new life filled with adventure and not a little grandiosity. The music heard is Ex. 16, i.e. representing the positive aspect of Peer's aspirations, and recalling the naïve insolence of Wagner's boy Siegfried playing his horn. With a tremendous arc-like symphonic sweep, we are brought within thirteen bars of the close of Act I. Then midnight strikes; and the act ends with the damnatory, slicing plunge of a released guillotine blade, leaving us in no doubt to where Peer's choice is taking him.

Act Two: *Out in the World – Illusions*

Schnittke has commented on how this act lends itself to the highlighting of the cliché. Shrewdly he pares down to barest essentials each musical motif, and this in turn gives to the act a menacing, inexorable unity.

Schnittke has likened a specific aspect of his music to a 'painted corpse': something once alive, organically functioning and a conveyor of beauty, is now generated artificially: it appears to sparkle, but in actual fact is lifeless. Within the realm of religious symbolism the preparing of a corpse before burial can point to a realm beyond our knowing (a special emphasis is put on this by the Orthodox Church, and it plays a significant role in Roman Catholic custom too). Outside such realms, a painted corpse amounts to a lie.

As we bathe in the simple, sweet *Andantino* theme to which the **Overture** to Act II of *Peer Gynt* opens, Schnittke gives us one of his many tunes which, with embarrassing perfection, calls up the idiom of another composer. Schnittke, though, is neither imitating nor parodying, nor is he stealing: he is here both paying genuine tribute to, while at the same time deliberately 'faking', Grieg – *fälschen*, Schnittke's own choice of verb. (Schnittke uses the same tune in his *Hommage à Grieg* composed for Bergen in 1993.) The composer paints a rosy picture, thus forewarning us that deception lies at the heart of worlds that exist only within one's own mind. The orchestration of the pastoral theme thickens, suddenly growing very chromatic. We might even imagine hearing a hint of Wagner's *Venusberg en route*, before the chaotic central section (where we hear motivic material indicative

of Peer's relation to the troll-world). The pastoral folk-tune in the style of Grieg returns with complacent neatness, though this time round there are Bøyg-like murmurs on the tam-tam underneath.

Auditions. In Ibsen, Peer sets forth for Africa, while in Neumeier's ballet Peer is intent on realizing to the full his freedom of choice by fanning his whims of fancy and entering the world of film. He is intent not only on becoming a star, but becoming a star of stars. John Neumeier has boldly taken his cue from Ibsen's suggestion to Grieg, in a letter dated 23rd January 1874, that music could take the place of the whole 'Africa' act. (The fact that Schnittke is the composer of 60 film scores is the subject of another story...)

We join Peer as he prepares to audition. An upright piano, ('slightly out of tune' Schnittke specified when consulted before the recording), plays through a ragtime polka in the style of Scott Joplin [Ex. 6]. This, sure enough, contains the female germ cell at its outset! The likelihood that Schnittke consciously intends this link is strengthened when we hear 'Bøyg' chords quietly shadowing the piano, followed by the marimba stating the female germ motif. Eventually, Peer's own motif [Ex. 14] asserts itself at a higher pitch, the harmonic textures growing ever stranger.

With the anticipated excitement of a circus event, a sustained drum-roll paves the way to what in the score is entitled *Tap Quartet* (and which Neumeier then choreographed as a '**Rainbow Sextet**'). This starts with a clear extemporization upon the troll-world music [Exx. 18a, 2], before being broken down into small mosaic-like shapes from which a set of loose variations follow each other. Each unit in turn adds an extra note to the quaver cell, then grows more acerbic, with the piano punctuating chords, as if Schnittke were acknowledging Prokofiev as the twentieth century ballet composer he admires most.

A second drum-roll announces **Peer as 'Slavedealer'**. The rhythmic propulsion underlies a semiquaver theme, which is but a paired down, frantic 're-run' of Peer euphorically acting out his passion [Ex. 9]. The theme also corresponds to the 'Isolde' motif with its Mahlerian aftermath [Exx. 16b, 17b]. (A dance for the film-star Anitra, stitched on at the time of rehearsals for the Hamburg première on 22nd January 1989, is separated off from the present recording on Schnittke's clear instruction. It is but a potted sketch, soulless, yet

redolent of Prokofiev's *Romeo and Juliet*. The dance – headed *Anitra* in the manuscript score – can be heard after the Epilogue on the second disc, as an appendix.)

Scene and Opening Night Party. After the opening piano solo, the music of the troll-world reappears, exhibitionistic in its contrapuntal meandering [cf. Ex. 18]. At the peak of this swirl, three chords glare out – the first two lofty, for Peer is indeed now about to realize his ambition to become Emperor of the World. The third chord exposes Peer's true state of mind. The obtuse build-up to the Great Movie, starring Peer Gynt, complete with piano introductions, is stretched out.

'Emperor of the World'. If there is something of the Hollywood epic about the big tune, the theme also has a distinctly noble demeanour about it [Ex. 20]. To comprehend this paradox, one need only contemplate the link of the melodic line with the cor anglais theme [Ex. 20b] associated with the dying Åse [Ex. 5] to start comprehending the gravity of this moment as Peer's ambition is realized. There is an intermingling of the motifs associated with the feminine, and a vying between those of the Woman in Green [Ex. 20c] and of the Solveig-Peer *pas de deux*. Threading its way through all this, but at the same time wholly split off from it, is a string obbligato passage – an intrinsic lack of navigation is now poised to take control.

Peer's dance with the whip. The semiquaver motif of the Slavedealer episode returns [Ex. 9], rhythmic obsessiveness reaching a new level.

Solveig's Dance. While Ibsen's play casts a glimpse at Solveig patiently waiting back home in Norway, Schnittke's music suddenly pitches straight into the different orbit Solveig inhabits. The powerful organ solo (in C sharp, the fulcrum key of the work as a whole) plays only the Solveig features of the Act I *pas de deux* [Exx. 17d, e]. Richard Traub remarks that 'the totally alien *Klangwelt* of the organ suggests Solveig and Peer now inhabit entirely different *Kreise*; Peer is hermetically sealed in his, and he cannot communicate with her, even if he may 'see' her in his mind. Her countenance now is that of a stiff religious icon, a purely symbol-like form evoking another, 'truer' world beyond. The organ's intense but expressionless, flat two-dimensional quality captures this; and its muffled, whilst totally controlled, character shockingly emphasizes both the contrast and the huge gulf be-

tween their respective *Kreise* at this stage.’ (Neumeier has both Solveig and Peer’s dead mother glide across the stage at this moment.) From the depths of Peer’s soul a theme wells up in the strings, alongside the swaying chords [Ex. 17c], and with a horrifying inevitability throws Peer into his **Mad dance**.

The possessed world of Peer’s wilder emotions sounds with increased distortion and a disarray calculated by Schnittke with the greatest care. That world has now fossilized into a crazed ritualistic dance. The sudden interruption by ‘Bøyg’ music [Ex. 1] offsets in Peer’s mind the vision of the waiting Solveig.

Peer’s ‘coronation’. Richard Traub comments: ‘Peer has truly become emperor of his exclusively private world; now even the Bøyg’s image seems to waver and flicker. Peer’s pronouncement on solo clarinet is reminiscent of the last pathetic squawk of Richard Strauss’ *Till Eulenspiegel*.’

Finale. In total contrast to the close of the previous act, all Peer’s positive aspirations capsize in the huge symphonic coda of Act II. Neumeier brings on stage with Peer every one of his ‘aspects’. The ‘Emperor’ motif howls, but before long Peer’s screams are lost amidst those of his asylum inmates. They are none other than his own ‘aspects’, who pull fast the straps of the straitjacket into which he has put himself. His soul gapes into the abyss of total shipwreck.

Act Three: *Return*

In an interview he gave in Hamburg in 1987, Schnittke says of this third *Kreis* that it is ‘a peculiar world where dangers lurk. Perception has become sleepy. To all appearances, everything musically is the same as before, yet the music has undergone transformations. The permanent reinstatement of earlier themes and constant joining on of newer material was one of the leading principles of the whole composition.’

The distinctive colour of the *cor anglais* has been exploited by composers of genius in memorable ways. It permeates many significant passages throughout *Peer Gynt*. The opening of Act III (*Mesto*) obviously brings to mind in its sheer desolateness the lament piped by the shepherd in the last act of Wagner’s *Tristan and Isolde* and the theme that sings after one of

the shattering climaxes in the first movement of Shostakovich's Eighth Symphony. Schnittke's cor anglais theme [Ex. 21a], its mourning tone buttressed by a bell that doubles every note, harbours the motif evoking both the dying Åse [Ex. 5] and the megalomaniacal Peer riding through the air [Ex. 20b]. Though the ageing Peer, now rowing back to Norway and clad in grey, has begun the process of being a penitent (in the Hebrew of the Old Testament the words 'to return' and 'to repent' are synonymous), this very process will not be without Peer kicking hard against the goads. The cell associated with the Woman in Green now takes on an overwhelming sadness, as does the immediately following theme played by two oboes [Ex. 21b]. Underneath the first theme there lies a swelling in the strings, which is also associated with the Woman in Green [see bass clef Ex. 21b].

Two horns invoke the *Bøyg* (*Andante*), and there is a motif heard on three flutes derived from the feminine cell. Though Schnittke has woven into his scheme of motifs an astonishing range of imaginative discipline and interplay throughout the ballet, he now unexpectedly introduces totally fresh material which is not in any explicit way related to his thematic and structural scheme. Once heard, our ears ought to retain such material in a manner more powerful even than the often repeated motifs. One such new theme we hear right now on the trumpet [Ex. 22], echoed by two more trumpets. No less gripping is the swell in low strings of the Woman in Green's theme, now a chilling shudder [Ex. 21b], merging Peer's π -cell with the terror-associated Ex. 10.

Idea after idea, motif after motif, shadow each other in this act in a domain different from anything heard hitherto. We need to absorb this musical observation of 'shadowing' into our very beings, so as to be permitted to appreciate the process of unreeling that has now begun in Peer's mind.

Peer's memories. The lid is taken off Peer's chimeric condition. Yet this detonation by no means leads straight to a grasping of the 'whole truth'. (In the choreography, Peer's boat capsizes at this moment.) The music instructs us that there will be a series of such shocks. Jung insisted that the sluice-gates of the mind must be opened only bit by bit if total destruction is not to be the result. This is precisely what Schnittke does. The blows, while terrifying in themselves, are but blows that accompany Peer's peeling and unwinding of the layers

of delusion within himself. Peer's perceptions still lie fallow, and his signature motif [Ex. 14] now sounds particularly forsaken: in hushed tones on harpsichord and marimba, we hear echoes of the dance of the locals from Act I. Meanwhile the figment of the Woman in Green will in no way disappear.

Ingrid's burial. Ibsen does not mention Ingrid by name but merely puts into the mouth of a mourner: 'The bride, poor thing, is food for worms.' Schnittke, by blending Ex. 4 with a cell from Peer's signature theme [Ex. 14a, 3rd bar], achieves a further melodic line of the utmost poignancy [Ex. 7]. This is followed by the second of his brand new themes, a motto burgeoning from just three rising notes [Ex. 23], as Peer witnesses the funeral cortège. Even though we have already been shaken by what has so far been unravelled, the introduction of this motif (treated in strict canon) at this moment adds to what is already overpowering in its impact.

Scene with Solveig (*Largo*). The Act I *pas de deux* is heard complete, its intrinsic melancholy intensified by its being pitched lower. The swaying chords [Ex. 17c] have harmonics on top, and the harmony of the chords themselves sounds blurred. Solveig has been waiting – a waiting immeasurable by time.

That Peer is quite incapable of coping with the significance of such preternatural waiting in this *Kreis* becomes apparent as the swaying chords now accelerate. Material from the troll-world returns as fanfares in the brass. Peer's quickened soul is filled with renewed anxiety and dread.

Peer surrounded by his 'aspects'. Pursuing Peer is the incessantly wrong identification within his mind as to who's who among the other women. There are musical references to the troll-world [Ex. 18]. Solveig with her parents [Ex. 11] now heard on two violins, and the world of the small-minded local community [Ex. 12].

'Song of the Wind'. The music of Peer and his mother [Ex. 8], turned upside down and now in whole tone, not half tone, steps.

The Onion. The germ evoking the elemental power of the feminine [Ex. 2] is now wrapped in a haze. There is an unravelling of the 'Bøyg' chord [Ex. 1] – that is, as Peer allows more and more layers to be peeled away, Peer finds nothing at all at the core of his being.

Despair and escape. The music allied to the Woman in Green [Exx. 18, 19] again bewitches Peer's mind. In brass and strings the motifs of Peer out of control are again in the ascendant.

The tension he feels within any orbit of 'reality' is altogether too much: the moment has come for his **Deliverance**. (Schnittke's independent concert piece, *Epilogue from 'Peer Gynt'*, actually starts at this point.) Thematic references to the 'dance of the locals' [Ex. 3] are now done battle with – but not before any 'Bøyg' remnants in the music have evaporated.

"Han var for stærk.

Der stod Kvinder bag ham."

'He was too strong.

There were women behind him.'

Epilogue: *Out of the World*

An uncanny gift haunting Schnittke is his straining to hear utterances that simply are not audible in the visible world. The composer is thus in profound earnest when, throughout a long section in his Violin Concerto No. 4, he instructs his soloist not to touch the strings with the bow; and time and again in many of his orchestral works he hovers on the edge of two worlds. The self-discipline Schnittke imposes upon himself on this dangerous meta-physical sojourn stands poles apart from the juxtapositions indulged in with Peer-like dexterity by Scriabin. In *Peer Gynt* Schnittke travels further along this uncharted path than in any other work of his up to this time. One might well ask: had Neumeier not invited Schnittke to collaborate with him on *Peer*, when would Schnittke have allowed himself to explore this far?

When it came to the Epilogue, Neumeier signalled to Schnittke this code: 'Endless *Adagio*'. The composer suffered a stroke before starting on this. As Schnittke began to recover, Neumeier suggested that the latter part of the First Cello Concerto might serve as an epilogue. Schnittke, however, found the strength to fulfil the scheme that had long lain dormant in his mind. (Neumeier meanwhile used music from the Cello Concerto No. 1 in his ballet *Medea*). Before starting to compose, Schnittke had considered creating an *Adagio*

in which he would put the seed of every theme. These themes he would then develop, using the story-line as his point of departure. But he decided against this: ‘I remembered that the coda, that which definitively ends a composition, had always appeared like a gift from above, and always as I approached the end of my work. This time, too, I felt that I must live through the whole process before writing the *Adagio*.’

Schnittke and Neumeier spell out what Ibsen barely hints at. Solveig, now blind, searches for and finds Peer in this fourth *Kreis*. A pre-recorded *a cappella* chorus [Ex. 24], whose theme is treated as an unending passacaglia, transfixes us. The chorus is always just audible behind the shifting tonalities of the themes we will recognize from previous *Kreise*, each theme thereby transformed. Schnittke calls this extension of sounds ‘the sounds of shadows’ (*Schattenklänge*), sounds ‘we don’t perceive consciously but listen in on unawares’.

In this purgatorial *Kreis*, terrible dangers continue to lurk. But, with Solveig now permanently by Peer’s side, a true apotheosis, if not inevitable, becomes a genuine possibility. On stage, Solveig removes Peer’s clothes, then Peer removes Solveig’s, before being joined by Peer’s other ‘aspects’, by his mother – by everybody. All advance, naked, before the Judgement-seat. Yet, at the height of the most searing climax of the ballet, it is the motif earlier associated with the troll-world [Ex. 18], and all this might imply, that is roared out last. Only after this do the hidden voices, now exposed, fade away little by little from the realm of audibility.

Appendix: *Anitra*

During the course of rehearsals for the première John Neumeier asked Schnittke to write into Act II a dance for Anitra. The composer obliged and, in a day, produced additional music which, however, stands apart from the act’s unstoppable thrust.

© *Ronald Weitzman 1994*

Ronald Weitzman wrote music criticism regularly for *The Guardian* and *The Daily Telegraph* in Britain. He then edited and prepared for publication the New Testament Translation (into English) by the philosopher H. W. Cassirer (1903–79)

The orchestra of the Royal Swedish Opera, the **Royal Swedish Orchestra** (Kungliga Hovkapellet), is the second oldest orchestra of its kind in the world. As early as 1526, during the beginning of the reign of King Gustav Vasa, the Royal housekeeping accounts mention the employment of twelve musicians, including winds and a timpanist but no strings.

In 1773, when Gustav III founded the Royal Swedish Opera, the orchestra became the first professional orchestra in Sweden, functioning primarily as a theatre orchestra, but also having ceremonial court duties. Since 1782 the orchestra has had its home in the Royal Opera House, situated in the vicinity of the Royal Palace in Stockholm. It currently consists of 105 musicians.

In recent years the orchestra has made guest appearances at the Savonlinna Opera Festival, at the Norwegian National Opera in Oslo, in Wiesbaden and in The Hague. Many eminent conductors have held the post of chief conductor over the years, including Sixten Ehrling, Michael Gielen, Silvio Varviso, Siegfried Köhler, Leif Segerstam and Lawrence Renes.

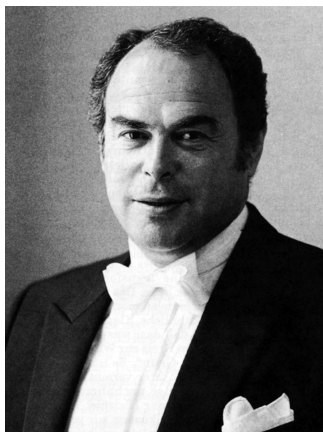
Eri Klas (1939–2016) was born in Tallinn into a musical family. He graduated from the Tallinn Music College as a violinist, choral conductor and percussionist and then worked for six years with the Estonian Radio Symphony Orchestra, after which he decided to concentrate on conducting and studied at the Leningrad Conservatory with Nikolai Rabinovich. As a young musician Eri Klas was also greatly influenced by his friend David Oistrakh. Eri Klas was deputy conductor of the Bolshoi Opera in Moscow for ten years and conducted the company on several foreign tours.

In 1964 he made his début at the Estonia Theatre in Tallinn and he appeared there regularly, becoming its chief conductor and artistic director in 1975. He was chief conductor of the Royal Opera in Stockholm from 1986 until 1990. After regular guest appearances at the Finnish National Opera he was appointed principal guest conductor in 1990. He also performed frequently at the Hamburg State Opera (where he gave the world première of Schnittke's ballet *Peer Gynt* in 1989, followed by performances in Paris, then Stockholm). He conducted the first performance of Schnittke's First Cello Concerto in Munich in 1986.

In the former Soviet Union he recorded the soundtracks of some of Schnittke's film scores.

Eri Klas conducted symphony orchestras all over the world. His BIS recordings include Schnittke's Third Symphony and the four Violin Concertos (with Mark Lubotsky and Oleh Krysa as soloists).

All efforts have been made to achieve the greatest possible conformity with Alfred Schnittke's intentions. During rehearsals of *Peer Gynt* at the Royal Opera, Stockholm in April 1994, prior to the making of this recording, Eri Klas, the conductor and long-standing friend of the composer, together with the record producer and the author of this booklet, compiled a list of questions regarding the score. In the course of a long phone conversation, the composer from his home in Hamburg answered these with incisive clarity.



Eri Klas

Peer Gynt

Libretto von John Neumeier frei nach Henrik Ibsen

PROLOG: EINTRITT IN DIE WELT

Peer hat viel „Aspekte“

ERSTER AKT: NORWEGEN

Der junge Peer und seine Mutter Åse

Peers Phantasie – der Ritt durch die Luft

Tanz auf dem Hægstadhof – Ingrid heiratet

Peer sieht Solveig

er kann sie nicht haben und entführt die Braut

Flucht in die Berge

Peer hat Ingrid und will Solveig

Solveig sucht Peer, Åse ruft nach ihm

Spuk oder Wirklichkeit – die Trollwelt

Peer trifft die Grüne

er lässt sich verführen

und passt sich doch nicht an

Solveig lässt die Glocken läuten

mittendurch, zu ihr, oder außenherum

Peer steht sich selbst im Weg

Allein hoch oben in den Bergen

Peer baut sein Haus

Solveig kommt zu ihm

*Störung – die Vergangenheit holt Peer ein
er kann nicht bleiben*

*Åse ist verarmt
Peer kommt zu ihr,
sie stirbt – Peer bricht auf*

ZWEITER AKT: DRAUSSEN – SCHEINWELTEN

*Vortanzen für eine Show
der Anfänger Peer fällt auf
und wird engagiert*

*Revuetheater – „Regenbogensextekt“
Peer macht auf sich aufmerksam
er hat Erfolg*

*Music Hall – „Der Sklavenhändler“
Peer macht Karriere*

*Premierenfeier mit dem Filmstar Anitra
Peer setzt sich in Szene
und umwirbt Anitra*

*Im Kino
Peer steigt auf – Anitras Stern sinkt*

*Premierenfeier mit Peer Gynt, dem großen Filmschauspieler
er ist der neue Star
Anitra stört*

*Im Filmstudio
Peer dreht „Kaiser der Welt“
er ist größtenwahnsinnig und gerät außer sich*

*Alptraum Irrenhaus
Peer hat die Kontrolle über sich verloren*

DRITTER AKT: ZURÜCK

*Heimkehr
Erinnerungen
Ingrid wird begraben
Solveig wartet
Die Andere begegnet Peer –
sie ist Ingrid, ist die Grüne, ist Anitra
Peer sucht nach sich
und findet Peer Jedermann*

EPILOG: AUS DER WELT

*Solveig erkennt Peer
Peer erkennt Solveig*

Als Alfred Schnittke 1985 einen massiven Schlaganfall erlitt – der seine schöpferischen Fähigkeiten unglaublicherweise kaum beeinträchtigte – hatte er sein Streichtrio vor kurzer Zeit abgeschlossen, das Bratschenkonzert gerade vollendet und die Arbeit an seinem ersten Cellokonzert weit gebracht. Daneben hatte er auch den Großteil einer abendfüllenden Ballettpartitur geschrieben! Der amerikanische Choreograph und Direktor des Hamburger Balletts John Neumeier hatte Schnittkes erste Symphonie (zusammen mit Prokofjews *Visions fugitives* in der Streicherfassung von Rudolf Barschai) für ein Ballett nach Tennessee Williams' *Endstation Sehnsucht* verwendet, und das Concerto grosso Nr. 1 (zusammen mit Musik von Arvo Pärt und anderen) für sein Ballett *Othello*. Er trat dann an Schnittke mit dem Gedanken heran, ein Ballett nach Ibsens *Peer Gynt* zu schaffen, welches Schauspiel Neumeier seit seiner Studienzeit fasziniert hatte. Der Komponist nahm die Aufgabe mit großem Eifer in Angriff.

„Peer Gynt ist eine sonderbare literarische Person, für die uns der Schlüssel fehlt; er ist sogar noch sonderbarer als Faust.“ Diese Worte Schnittkes deuten an, wie wichtig ihm persönlich das Thema war. *Peer Gynt* ist ein bedeutendes Werk, außerdem eines von den zugänglichsten in seinem Schaffen. Die äußerst originelle Struktur der Partitur enthüllt aber einen deutlich symphonischen Aufbau (im erkennbaren Sinne des Wortes „symphonisch“). In einem Brief an Neumeier drückte Schnittke seinen Wunsch aus, diesem das Werk zu widmen.

Schnittke hatte 1971 das sehr „unballettische“ Ballett *Labyrinthe* komponiert. Beim Komponieren der Musik für *Peer Gynt* machte er einen allmählichen Prozess durch, bei dem er jegliche Andeutung einer den Tanz begleitenden oder ihm unterworfenen Musik zurückwies. Dieses Verwerfen eines jeden ballettähnlichen Gedankens zeigte ihm aber wiederum den Weg zur Verwirklichung der Partitur als unabhängiges, organisches Ganzes. Dies wurde durch gewisse besondere Züge des Talents seines Mitarbeiters ermöglicht. Schnittke selbst sagte: „Neumeier choreographiert nicht Ton für Ton ... Es bleiben beide Dimensionen; einmal ist die Musik der Schatten der Bewegung, einmal die Bewegung der Schatten der Musik ... Wenn nicht alles parallel läuft, entsteht ein selbständiges Bewusstsein für die Musik; die Wahrnehmung erweitert sich. Man spürt, sieht, hört jetzt zwei

Welten. Diese seltsame Empfindung von der Nicht-Gleichzeitigkeit aufeinander bezogener Prozesse ist mir sehr wichtig.“

Aufgrund dieser Nicht-Gleichzeitigkeit, bei der Musik und Tanz voneinander abweichen, wird sich das vorliegende Heft mit Schnittkes Musik befassen, und nur gelegentlich darauf hinweisen, was auf der Bühne geschieht. Komponist und Choreograph haben eine keineswegs identische Vision der vier *Kreise* (d.h. der verschiedenen Sphären des Geschehens), die von den drei Akten und dem Epilog des *Peer Gynt* in Besitz genommen und symbolisiert werden. Peer kommt in Norwegen zur Welt und wird dort großgezogen; bevor er zusammenbricht, flüchtet er in Phantasiewelten; dann unternimmt er eine Reise in die Heimat, eine Reise im Geiste genauso wie eine Rückkehr nach Norwegen: dies sind die ersten drei Kreise. Der vierte Kreis (der Epilog) existiert nicht; für Schnittke ist aber diese Sphäre, die er „Klangraum“ nennt, die wichtigste. Er sagt: „Die gesamte Musik des Balletts ist wie eine Vorstufe zu diesem letzten Kreis.“

1880 schrieb Henrik Ibsen an Ludwig Passarge, den ersten Übersetzer des *Peer* ins Deutsche: „... alles, was ich geschrieben habe, ist genauestens mit dem verbunden, was ich empfunden habe, wenn nicht persönlich erlebt; jedes neue Werk hatte für mich den Sinn, als Vorgang der geistigen Befreiung und Läuterung zu dienen; denn jeder Mensch teilt die Verantwortung und die Schuld der Gesellschaft, der er angehört. Aus diesem Grund schrieb ich einmal folgende Widmung in eines meiner Bücher:

”At leve er krig med trolde
i hjertets og hjernenes hvælv;
at digte – det er at holde
dommedag over sig selv.”

„Zu leben heißt, mit Trollen Krieg zu führen
in den Gewölben von Herz und Hirn;
zu schreiben heißt – Jüngstes Gericht
über sich selbst zu halten.“

Ibsens Worte sind für unser Verstehen des Balletts von höchster Relevanz. In diesem Heft nehme ich mit größter Dankbarkeit auf eine musikalische Analyse des *Peer Gynt* Bezug, die Richard Traub zur gleichen Zeit machte, als ich begann, meinen Kommentar vorzubereiten, und in welcher er folgende Bemerkung zur Musik macht, die mit der Welt der Trolle in Beziehung steht: „Von Anfang an scheint Schnittke nicht so sehr darum bemüht

zu sein, ein musikalisches Porträt der Trolle zu bringen, wie darum, die Aufmerksamkeit auf den Vorgang der geistigen Inbesitznahme und der allmählichen Auflösung zu richten, die die Trolle in ihrem Opfer in Gang setzen. Nichts in jener Musik, die uns an die Trolle denken lässt – nicht einmal das Troll-Thema selbst – enthält irgendein ausschließlich auf die Trolle bezogenes Keimmotiv. Das Ganze entstammt eher jenen Motiven, mit welchen Schnittke bisher den Peer und die ihn vorantreibenden Kräfte identifiziert hatte. Mit wachsender Launenhaftigkeit werden diese Motive verdreht, vermischt und wieder zusammengefügt, um scheinbar unendliche Reihen von musikalischen Gebilden zu schaffen, die keinerlei Ankerplatz oder feste Struktur finden wollen.“

Elementare emotionelle Kategorien entscheiden, in welcher Reihenfolge die musikalischen Extrakte erscheinen sollen (siehe Seiten 68–74 dieses Booklets): warum diese Kategorien gewählt wurden, sollte aus dem Folgenden hervorgehen.

Die symphonische Entwicklung von Schnittkes musikalischer Erzählung

Folge mir, Leser! Wer sagte Dir, es gäbe in der Welt die wirkliche, wahre, ewige Liebe nicht? Schneide dem Lügner seine schändliche Zunge heraus!

Der Meister und Margarita (Michail Bulgakow)

Prolog: Eintritt in die Welt

Bevor auch nur ein Ton der Musik zu hören ist – das heißt während mehr als fünf Minuten – wird das Publikum mit Röntgenaugen ausgerüstet, wie um einen Fötus zu sehen, der in Åses Mutterleib entsteht. Es gibt bereits sieben „Doppelgänger“ dieses Fötus: Neumeier nennt sie Kindheit, Fliegen, Erotik, Draufgänger, Aggression, Zweifel und Anima. Auf der Bühne werden sie von sieben Tänzern vertreten, der letzte (Anima) von der Tänzerin, die die Rolle der Solveig gestaltet. Zu jedem dieser „Doppelgänger“ choreographierte Neumeier charakteristische Bewegungsleitmotive. Wie früher angedeutet, laufen sie nicht parallel zur nahtlosen musikalischen Reise, auf die sich Schnittke genau in jenem Augenblick

begibt, wo Peer Gynt aus dem Mutterleib in die Welt tritt.

Das Schweigen räumt somit Schnittkes Klangwelt den Platz. Sie beginnt, von einer Akkordfolge umgeben [Beispiel 1]. Choreograph und Komponist haben uns ihre jeweiligen Interpretationen des Krummen (Bøyg) vermittelt, der in seiner unsichtbaren, sphinxhaften Präsenz immer wieder unerwartet herumkriechen wird, in voller Bereitschaft, Peer Gynts innerem Ich Diktate zu machen.

Es gibt keine Tempoangabe; Schnittke schrieb selten solche, sondern verließ sich auf den Instinkt des Dirigenten für den angemessenen Puls der Musik und des Tänzers. Das erste Motiv, das wir hören (zwei Trompeten und Marimba), ist jene Keimzelle, die das Feminine suggeriert. Bei seinem ersten Erscheinen macht allerdings das Intervall der kleinen Sekunde einen Oktavensprung und wird zu einer kleinen None. Auf diese Weise hebt Schnittke Peers Reaktionen auf das Feminine hervor [Beispiel 2], im negativen und im positiven Sinne. Diese werden ihrerseits wiederum entweder seine Erlösung oder seinen Untergang herbeiführen. Im Unterholz geschieht immer mehr (andauerndes Schreiten der Pauken); ein verrücktes, drohendes Steigen in Skalen der geteilten hohen Streicher, und ein genau abgemessenes Kritzeln auf dem Flexaton (das kleine Schlagzeuginstrument mit dem vibrierenden, biegsamen Stahlblatt, das einen Klang hervorbringt, der an das Stöhnen des Windes erinnert, spielt eine wichtige Rolle in Schnittkes Klangwelt). All dies zeigt uns, auf welch unsichere Reise Peer Gynt sich jetzt begibt.

Akt I: *Norwegen*

Peer und seine Mutter Åse. Åse beschimpft ihren lügnerischen Taugenichts von einem Sohn: sie macht sich über seine Behauptung lustig, er könne durch die Luft reiten (obwohl sie dieselbe Behauptung anderen Leuten gegenüber verteidigen wird, die ihn tadeln wollen). Åses Thema in der Oboe [Beispiel 8] ist in Halbtonschritten, während andere Holzbläser und die akzentuierten Streicher Peers Reaktionen auf das Feminine bringen [Beispiel 9]. (Die unbändige Kraft dieser Reaktionen wird in der musikalischen Analyse durch ein π -bezeichnet.) Die Trolle, die sich in Peer bewegen, erwarten den Augenblick, um auf ihn zu stürzen und ihn durcheinanderzubringen: die Musik unterstreicht immer mehr, wie doppel-

deutig die Verbindung zwischen Peer und seiner Reaktion auf das Feminine ist.

Peers Erzählung. Die etwas unfokussierte Klangwelt wird jetzt unverkennbar und nach außen hin bestimmt [Beispiel 14a]. Genauso bestimmt sind die Trolle, die im Schatten von Peers Seele lauern [Beispiel 14b]. Das zunächst im Solocello erscheinende Thema [π -markiert, Beispiel 16] ist die erste Andeutung, die wir von Peers Entschluss bekommen, sich von der Matrix zu lösen. Das Thema ist von der Suche – oder gar einem elementaren Verlangen – nach einer Befreiung mit Hilfe des Femininen geprägt; dies wird uns durch eine denkwürdige idiomatische Drehung klar gemacht, die wir sofort mit einer Phrase assoziieren, die unauslöschlich mit dem Liebesduett aus Tristan und Isolde und der Verklärung der Isolde verbunden wird [Beispiel 16b].

Tanz, und mit dem Tanz verbundene physische Tätigkeiten, kommen in Ibsens Text häufig vor. Das neckische Geplänkel zwischen Mutter und Sohn ist die erste solche Gelegenheit. Åse hatte gehofft, ihr Sohn würde seine Frau in einer gewissen Ingrid aus dem benachbarten Hægstad finden; da Ingrid jetzt einen anderen heiraten wird, ist Peer darauf hinaus, die Feier zu stören. Um seine Mutter davon abzuhalten, seinen wilden Plan zu verhindern, setzt er sie neckisch auf das Dach der Mühle.

Peer bei Ingrids Hochzeitsfest (Tanz der Einheimischen). Peer erscheint ohne Einladung am Bauernhofe Hægstad, wo er sich zu den einheimischen Bauern und Bergbauern gesellt, die gerade Ingrids Hochzeit mit dem Blödmann Mads Moen feiern. Der erdnahe Trott des Tanzes [Beispiel 3] wird bald zu einer Breughelhaften Hingabe gesteigert, die von einer fröhlichen Melodie der ersten Violinen angetrieben wird. Diese baut auf einer rhythmischen Variante (zunächst in zwei Hörnern) jener Keimzelle, die mit der Kraft des Femininen verbunden ist [Beispiel 2].

Auftritt Solveigs und ihrer Eltern. Beim ersten Anblick der Solveig (sie ist die ältere Tochter einer fremden Familie) lässt das Begleitmotiv in Glocken und Vibraphon [Beispiel 11a] noch einen Kreis ahnen, sogar eine völlig neue Welt, welche die Salz-der-Erde-Festlichkeiten durchschneidet. Es folgt ein Aufruf in zwei Klarinetten, Horn und Posaune [Beispiel 11b], dann invertiert [Beispiel 11c] – ein Aufruf, der sowohl die Zelle umfasst, welche die Kraft des Femininen heraufbeschwört, als auch die unkon-troll-ierbare (d.h. von den

Trollen befallene) Weise, auf welche sie Peers Charakter beeinflusst. Der „Tanz der Einheimischen“ wird in einer verkürzten Fassung wiederholt.

Pas de deux: Solveig-Peer. Eine sehnsuchtsvolle Phrase des Englischhorns [Beispiel 17a, *Adagio*] kennzeichnet die erste private Begegnung zwischen Solveig und Peer. Nach dieser Phrase folgt rasch in den Streichern eine auf bedeutungsvolle Weise neue Variante des „Isoldemotivs“ [Beispiel 17b, vgl. aber mit 16b], deren unverfrorener Ausdruck der Liebe jetzt von angsterfüllten Intervallsprüngen durchbohrt wird, wie sie in den späten Symphonien von Mahler vorkommen. Als Bindeglied zwischen den beiden dient die wiegende Bewegung eines aus zwei Akkorden bestehenden Motivs [Beispiel 17c], ein mit der femininen Zelle eng verbundenes Symbol. Diese wiegenden Akkorde erscheinen sehr häufig und werden jedes Mal immer finsterner. Die dann folgenden, fallenden Terzen (in der Oboe) sind mit der harmonischen Begleitung zu Åses Thema [Beispiel 8] eng verwandt. Dass Schnittkes einzigartige Vision vom Zusammenhang der verschiedenen Kreise ein Unikum ist, wird aber dort deutlich, wo sie ihre größte ausdrucksmäßige Intensität erreicht, nämlich wo das Thema in der Oboe und dann in drei Hörnern erscheint [Beispiel 17d], vom Erkennen der Liebe gefolgt [Beispiel 17e]. Nach einem steigenden Motiv in Harfe und Bratschen werden die wiegenden Akkorde [Beispiel 17c] wiederholt. Dass innerhalb dieses Kreises keine Einheitlichkeit möglich ist, wird mit dem leidenschaftlichen Motiv der Streicher [Beispiel 17f] erschütternd klar – denn es enthält jene unkontrollierbaren Emotionen, die andeuten, was die Spannung verursacht, die Peer an einen Kreis fesselt, während seine Phantasien ihn woandershin schicken.

Musik der bürgerlichen Welt. Dieses kurze, präventive Eindringen, von tiefem Blech und Holz überladen, enthält knotige Varianten der „π“-Zelle [Beispiel 12].

In den Bergen mit Ingrid. Wenn Schnittke hier *Allegretto* vorschreibt, mit Taktwechseln bei jedem Takt, deutet dies die Entführung der Ingrid an. Peer führt sie aber so raffiniert durch, dass zunächst niemand weiß, was geschieht. (In Neumeiers Choreographie zankt Peer allerdings mit seinen Leuten bevor er sie vor den Augen des Zuschauers trotzig wegschnappt!) Die Musik ist eine Wiederholung des Hochzeitstanzes; eingebaut ist aber, von allen Themen, das mit Solveig verknüpfte [Beispiel 17d]. Obwohl seine Form episo-

disch ist, entfaltet sich der ganze Abschnitt mit einem Gefühl der Repetition, das im Effekt eher kumulativ als zyklisch ist. Inmitten des erstaunlichen kontrapunktischen Gemisches werden die meisten bisher gehörten Themen und Motive zusammengeführt: sie deuten Peers kommenden Schwachsinn an. Solveigs Thema ist fast bis zur Unkenntlichkeit verzerrt, und das Auftreten des Beispiels 4 ist die deutlichste Indikation dafür, wie sich alles Weibliche in Peers Seele herumdreht.

Peer ist aber unfähig, auch nur im Geringsten zu verstehen, wovon er jetzt besessen ist. Was es ist, das ihn irritiert (wir hören an dieser Stelle die „ π “-Zelle) und ein Zweitonfragment der „femininen“ Zelle ist in den Streichern zu hören; Tritonus kommen im Überfluss vor (der Tritonus steht in der Musik in althergebrachter Verbindung mit den Machenschaften des Teufels). Nach schreckerfüllten Fanfaren der Trompeten und Posaunen [Beispiel 10] brechen alle mit Peer verknüpften Themen in einem wilden Fugato los.

Peer hat Ingrid verlassen, und in einem momentanen Versuch, wieder zu sich zu finden, entdeckt er, dass er innerlich auf die **Trollwelt** trifft. Sie beginnt (*moderato*) mit einem Thema [Beispiel 18a], eine „reduktionistische“ Inversion der femininen Keimzelle [Beispiel 2]. Es ist verführerisch, aber auch absichtlich blöd und ohne klaren Sinn; und es enthält das Motiv, das mit einer bizarren Frau in Grün verknüpft wird (bei Ibsen die Tochter des Trollkönigs) [Beispiel 18b]. Der ganze Abschnitt wirkt schlafwandlerisch, spiralenartig, und die verrenkten Akkorde erinnern an Methoden, die von Skrjabin ausgiebig verwendet wurden.

Der Bann wird erst dann gebrochen, wenn Solveig die Glocken läuten lässt. Es ist in diesem Moment, wo jene Musik wiederkehrt, die den Krummen (Bøyg) symbolisiert [Beispiel 1]. Soll sich Peer direkt zu Solveig begeben? Oder soll er den kurvigen, ausweichenden Weg wählen, außen herum? Die eine Seite von Peer (der wegen der Entführung der Ingrid geächtet worden ist) will jetzt „das Gute“ in ihm zur Geltung bringen.

Peers Einsamkeit. Peer, dem jetzt das einsame Leben in den Bergen bevorsteht, baut sich ein Haus. Das mit Peers Beschluss verbundene Thema [Beispiel 16 – π +] wird vom Piccolo voll ausgesungen (während der Stockholmer Aufführungen, nach denen die vorliegende Aufnahme gemacht wurde, willigte Schnittke ein, die Originalinstrumentation für Flöte zu ändern.) Gleichzeitig hören wir in der Orgel die Grundlage in Form eines Orgel-

punkts, der den von Solveig vertretenen Kreis bringt.

Solveig kommt zu Peer. Dies ist der emotionelle Höhepunkt des Aktes. Es handelt sich nicht um eine Transformierung, sondern um einen „Schatten“ des früher gehörten pas de deux. Das Gute, das Peer leisten möchte, die Solidität, die eine seiner Seiten erzielen möchte, wird von der anderen Seite zurückgewiesen. Der trauermusikähnliche Klang der tiefen Streicher unterstreicht die tragische Implikation: dass das, was dieser Mann und diese Frau füreinander bedeuten, nicht in diesem Kreis zur Wirklichkeit werden wird.

Verwandlung: „**Frau in Grün**“. Es ist die Tochter des Trollkönigs (jetzt von dem Kind begleitet, dessen Vater vermutlich Peer ist), die Peer auf vernichtend genaue, spiegelnde Weise nachahmt, und sie verspottet erbarmungslos seine Sehnsucht nach Solveig [Beispiel 15]. Inmitten des Militärmarsches des Blechs und der Holzbläser können wir gerade noch wahrnehmen, dass das Cembalo sämtliche bis jetzt gehörte, wichtige Themen spielt. Diese drohen, auf Peer abschreckend zu wirken. Solveigs Thema wird verspottet, die wiegenden Akkorde sind jetzt verzerrt, und sogar das „Isolde-Mahlerische“ Motiv wird zu einer Zielscheibe des Spotts, indem es von vier Posaunen geschmettert wird. In den Streichern erscheinen dann, gerade als Peer dabei ist, auf seine Seele zu verzichten, die „Bøyg-Akkorde“, und der verblüffte Peer verlässt Solveig, um sich an die Seite seiner sterbenden Mutter zu begeben.

Åses Tod. Ein frostiger Wind weht durch Åses Thema [Beispiel 8], jetzt getragen und in die Länge gezogen (Flexaton und Marimba). Die Harfe spielt ein zartes Fragment des Themas, und das Cembalo spiegelt es auf eine noch sprödere Weise. Das folgende Thema [Beispiel 13] kombiniert Elemente, die Peer mit Åse, Solveig, Ingrid verknüpft; am ergreifendsten ist aber vielleicht die klagende Melodie des Englischhorns (später Oboe) und der Bratschen [Beispiel 5], vom Vibraphon gespiegelt. (Sie fällt noch mehr auf, wenn sie im dritten Akt und im Epilog zurückkehrt.) Peer, der inzwischen die Augen seiner Mutter nach ihrem letzten Atemzug geschlossen hat, macht sich auf den Weg zu einem neuen Leben voller Abenteuer und Bombastischem. Die gespielte Musik ist Beispiel 16; sie vertritt einen positiven Aspekt bei Peer und erinnert an die naive Frechheit des hornspielenden Wagnerschen Knaben Siegfried. Ein gewaltiger, bogenhaft symphonischer Schwung bringt uns

bis zu dreizehn Takte vom Schluss des ersten Aktes. Dann schlägt es Mitternacht, und der Akt endet mit dem verdammenden, schneidenden Sturz eines ausgelösten Guillotinemessers, der keinen Zweifel darüber übriglässt, wohin Peers Wahl ihn bringt.

Akt II: *Draußen – Scheinwelten*

Schnittke hat darauf hingewiesen, wie geeignet dieser Akt ist, um das Bild zu verdeutlichen. Er reduziert geschickt jedes Motiv bis auf seinen Kern, was den Akt drohend und unerbittlich macht.

Schnittke verglich einen gewissen Aspekt seiner Musik mit einer „geschminkten Leiche“: etwas, das einst lebendig war, organisch funktionierend, und ein Vermittler der Schönheit, wird jetzt künstlich dargestellt: es scheint zu funkeln, ist aber in Wirklichkeit leblos. Im Bereich des religiösen Symbolismus kann das Einbalsamieren eines Leichnams vor der Beerdigung auf einen Bereich außerhalb unseres Wissens deuten (dies wird von der orthodoxen Kirche besonders betont, und es spielt im römisch-katholischen Brauchtum auch eine wichtige Rolle). Außerhalb dieser Bereiche ist eine geschminkte Leiche einfach eine Lüge.

Indem wir uns am schlichten, süßlichen *Andantino*-Thema laben, mit dem die **Ouvertüre** zum zweiten Akt von *Peer Gynt* beginnt, bringt Schnittke eine seiner vielen Melodien, die mit peinlicher Perfektion das Idiom eines anderen Komponisten hervorruft. Er imitiert aber nicht, er parodiert nicht, und er stiehlt nicht: hier bringt er eine echte Huldigung an Grieg, während er ihn gleichzeitig – mit seinem eigenen Wort – „fälscht“. (Schnittke verwendet dieselbe Melodie in seiner 1993 für Bergen komponierten *Hommage à Grieg*.) Der Komponist malt ein rosiges Bild und warnt uns somit davor, dass jene Welten, die nur in der Phantasie existieren, trügerisch sind. Die Orchestration des pastoralen Themas wird dichter, plötzlich sehr chromatisch. Man könnte sich sogar einbilden, eine Andeutung von Wagners *Venusberg* zu hören, bevor der chaotische Zentralteil einsetzt (wo wir Motivmaterial hören, das sich auf Peers Relationen zur Trollwelt bezieht). Die pastorale Volksmelodie im Stile Griegs kehrt in selbstgefälliger Adrettheit wieder, aber diesmal ist ein „Bøyg-artiges“ Murmeln unten im Tamtam zu hören.

Probenbühne. Bei Ibsen begibt sich Peer nach Afrika, während er in Neumeiers Ballett entschlossen ist, seine Wahlfreiheit voll zu genießen, indem er seinen Phantasien in der Welt des Films freien Lauf lässt. Er ist entschlossen, nicht nur ein Star zu werden, sondern ein Superstar. Die Anregung dazu entnahm John Neumeier kühn einem Brief Ibsens an Grieg vom 23. Januar 1874 mit dem Vorschlag, der gesamte Afrikaakt könnte durch Musik ersetzt werden. (Dass Schnittke der Komponist von 60 Filmpartituren ist, ist eine andere Geschichte ...)

Wir gesellen uns zu Peer, als dieser gerade seine Vorsprechprobe vorbereitet. Ein Pianino („leicht verstimmt“, wie Schnittke vorschrieb) spielt eine Ragtime-Polka im Stile Scott Joplins [Beispiel 6]. Diese enthält – natürlich! – gleich am Anfang die feminine Keimzelle. Die Wahrscheinlichkeit, dass Schnittke diese Verbindung bewusst bringt, wird noch stärker, wenn wir „Bøyg-Akkorde“ hören, die dem Klavier ruhig folgen, daraufhin die Marimba mit dem femininen Keimmotiv. Schließlich erscheint Peers eigenes Motiv [Beispiel 14] in einer höheren Tonhöhe, wobei das harmonische Gewebe noch seltsamer wird.

Mit der erwartungsvollen Erregung vor einem Zirkusereignis bereitet ein ausgedehnter Wirbel der Trommel den Weg für das, was in der Partitur „Step-Quartett“ genannt wird (und das Neumeier dann als „**Regenbogen-Sextett**“ choreographierte). Es beginnt mit einer klaren Improvisation über die Musik der Trollwelt [Beispiele 18a, 2], und wird dann in kleine, mosaikhafte Gebilde auseinandergebrochen, aus denen eine Anzahl Variationen hervorwachsen. Jede Einheit fügt noch einen Ton zur Achtelzelle hinzu und wird immer schärfer; das Klavier spielt punktierte Akkorde, und es scheint, als ob Schnittke Prokofjew eine Huldigung bringt, dem Ballettkomponisten des 20. Jahrhunderts, den er am meisten bewunderte.

Ein weiterer Wirbel der Trommel kündigt **Peer als „Sklavenhändler“** an. Der rhythmische Antrieb unterliegt einem Sechzehntelthema, das nichts anderes ist als eine Wiederholung des seine Leidenschaft euphorisch aufspielenden Peer, jetzt ganz frenetisch [Beispiel 9]. Das Thema entspricht auch dem „Isoldemotiv“ mit seinem Mahlerischen Nachklang [Beispiele 16b, 17b]. (Ein Tanz des Filmstars Anitra, der bei den Proben für die Hamburger Uraufführung am 22. Januar 1989 eingelegt worden war, wurde bei der vorliegenden Auf-

nahme auf Schnittkes Anweisung abgetrennt. Er ist nur eine kurze Skizze, seelenlos aber ein wenig nach Prokofjews *Romeo und Julia* duftend. Der Tanz, der in der handschriftlichen Partitur die Rubrik *Anitra* trägt, liegt nach dem Epilog auf der zweiten CD als Anhang vor.)

Szene und Premieren-Party. Nach einem einleitenden Klaviersolo erscheint wieder die Musik der Trollwelt, exhibitionistisch in ihren kontrapunktischen Windungen [vgl. Beispiel 18]. Am Höhepunkt des Wirbels treten drei Akkorde grell hervor – die ersten beiden sind hochtrabend, denn Peer will jetzt in der Tat aus seinem Ehrgeiz Wirklichkeit machen, Kaiser der Welt zu werden. Der dritte Akkord exponiert seinen wahren Gemütszustand. Die beschränkte Werbung für den Großen Film, in der Hauptrolle Peer Gynt, komplett mit Klaviervorspielen, wird ausgebreitet.

„Der Kaiser der Welt“. Wenn vielleicht etwas Hollywoodepisches an der großen Melodie haftet, hat das Thema auch eine deutlich edle Haltung [Beispiel 20]. Um dieses Paradox zu erfassen, muss man nur die Verbindung der melodischen Linie mit dem Englischhorn-Thema [Beispiel 20b], das mit der sterbenden Åse verbunden ist [Beispiel 5], ins Auge fassen, um die Schwere dieses Augenblicks, wo Peers Ehrgeiz Wirklichkeit wird, zu erkennen. Es gibt eine Vermischung der mit dem Femininen verbundenen Themen, und einen Konkurrenzkampf zwischen jenen der Frau in Grün [Beispiel 20c] und des *pas de deux* Solveig-Peer. Eine Obligato-Passage der Streicher schlängelt sich überall durch, bleibt aber gleichzeitig völlig vom Geschehen getrennt – ein immanenter Mangel an Navigation will jetzt die Kontrolle übernehmen.

Peers Tanz mit der Peitsche. Das Sechzehntelmotiv der Sklavenhändlererepisode kehrt zurück [Beispiel 9], wobei die rhythmische Besessenheit neue Ebenen erreicht.

Solveigs Tanz. Während Ibsens Schauspiel einen Blick auf die geduldig in Norwegen zuhause wartende Solveig wirft, bringt uns Schnittkes Musik jäh direkt in ihren ganz andersartigen Kreis. Das kraftvolle Orgelsolo (in Cis-Dur, der Zentraltonart des gesamten Werkes) spielt lediglich die Solveig-Teile aus dem *pas de deux* des ersten Aktes [Beispiele 17d, e]. Richard Traub bemerkt: „die völlig fremde Klangwelt der Orgel deutet an, dass Solveig und Peer sich jetzt in ganz verschiedenen Kreisen befinden; Peer ist hermetisch in seinem Kreis eingeschlossen und kann mit ihr nicht in Verbindung treten, selbst wenn er

sie im Geiste ‚sehen‘ kann. Ihr Gesichtsausdruck ist jetzt jener einer steifen religiösen Ikone, eine rein symbolhafte Form, die eine andere, ‚wahrere‘ Welt hervorruft. Der intensive, aber ausdruckslose, flach zweidimensionale Klang der Orgel erfasst dies, und sein dumpfer, völlig kontrollierter Charakter betont auf schockierende Weise sowohl den Kontrast als auch die riesige Kluft, die ihre Kreise auf diesem Stadium trennt.“ Aus den Tiefen von Peers Seele steigt neben den wiegenden Akkorden [Beispiel 17c] ein Thema in den Streichern empor und mit einer erschreckenden Unvermeidlichkeit wirft es Peer in seinen **Wahnsinnstanz**.

Die besessene Welt von Peers wilderen Emotionen erklingt mit verschärfter Verzerrung und einer von Schnittke genauestens berechneten Unordnung. Die Welt hat sich jetzt in einem verrückt ritualistischen Tanz versteinert. Die jähe Unterbrechung durch „Bøyg-Musik“ [Beispiel 1] erweckt in Peers Geist eine Vision der wartenden Solveig.

Peers Krönung. Richard Traub kommentiert: „Peer ist wahrhaftig Kaiser seiner rein privaten Welt geworden; jetzt scheint sogar das Bild des Krummen zu flackern und zu flimmern. Peers Thema in der Soloklarinette erinnert an den letzten, pathetischen Protest in Richard Strauss’ *Till Eulenspiegel*.“

Finale. Im totalen Kontrast zum Schluss des vorigen Aktes kentern Peers positive Hoffnungen in der gewaltigen symphonischen Coda des zweiten Aktes. Neumeier bringt sämtliche „Doppelgänger“ Peers auf die Bühne. Das „Kaisermotiv“ heult, aber bald gehen Peers Schreie unter denen seiner Anstaltskameraden unter. Diese sind ganz einfach seine eigenen „Doppelgänger“, welche die Zwangsjacke, die er selbst angezogen hat, fest zubinden. Seine Seele blickt in den Abgrund eines totalen Schiffbruches.

Akt III: Zurück

In einem Interview 1987 in Hamburg sagte Schnittke von diesem dritten Kreis, er sei „... eine sonderbare Welt, in der heimliche Gefahren lauern. Die Wahrnehmung ist schläfrig geworden. Scheinbar ist alles Musikalische dasselbe geblieben, aber die Musik hat sich doch geändert. Die permanente Wiederkehr von Themen und das ständige Hinzukommen von neuem musikalischem Material war eines der Leitprinzipien für die gesamte Komposition.“

Die charakteristische Klangfarbe des Englischhorns ist auf denkwürdige Weise von den größten Komponisten benutzt worden. Sie durchdringt viele wichtige Passagen im *Peer Gynt*. Der Beginn des dritten Aktes (*Mesto*) ruft in seiner Verzweiflung das vom Hirten im letzten Akt von Wagners *Tristan und Isolde* gespielte Klagelied in Erinnerung, sowie auch das kantable Thema nach einem der erschütternden Höhepunkte des ersten Satzes in Schostakowitschs achter Symphonie. Schnittkes Englischhorn-Thema [Beispiel 21a], dessen trauriger Ton von einer jeden Ton mitspielenden Glocke gestützt wird, enthält sowohl das Motiv der sterbenden Åse [Beispiel 5] als auch jenes des großenwahnsinnigen, durch die Luft reitenden Peer [Beispiel 20b]. Obwohl der alternde Peer, der jetzt graugekleidet nach Norwegen zurückrudert, den Weg der Reue betreten hat (im Hebräischen des Alten Testaments sind die Worte „zurückkehren“ und „bereuen“ synonym), wird er nicht umhinkönnen, im Laufe des Prozesses gegen den Stachel auszuschlagen. Die Motivzelle der Frau in Grün wird jetzt überwältigend traurig, wie auch das unmittelbar folgende, von zwei Oboen gespielte Thema [Beispiel 21b]. Unterhalb des ersten Themas hören wir ein Anschwellen der Streicher, das sich ebenfalls auf die Frau in Grün bezieht [siehe Bassschlüssel, Beispiel 21b].

Zwei Hörner beschwören den Krummen (*Andante*), und drei Flöten spielen ein aus der femininen Zelle hergeleitetes Motiv. Obwohl Schnittkes Motivschema das ganze Ballett hindurch erstaunlich diszipliniert und organisch gewesen ist, bringt er jetzt unerwarteterweise völlig neues Material, das in keiner Weise mit diesem thematischen und strukturellen Schema verwandt ist. Unsere Ohren müssen sich so ein Material auf eine noch stärkere Weise merken als die häufig wiederholten Motive. Ein solches, neues Thema ist in der Trompete zu hören [Beispiel 22], mit einem Echo in zwei weiteren Trompeten. Nicht weniger fesselnd ist das Anschwellen des Themas der Frau in Grün in den tiefen Streichern, das jetzt zu einem fröstelnden Schauer geworden ist [Beispiel 21b], der Peers „π“-Zelle mit dem angstverbundenen Beispiel 10 verschmilzt.

Eine Idee nach der anderen, ein Motiv nach dem anderen beschatten in diesem Akt einander auf eine völlig neue Weise. Wir müssen dieses musikalische „Beschatten“ in unser Innerstes aufnehmen, um den Vorgang des „sich Abspulens“ wahrzunehmen, der jetzt in Peers Seele begonnen hat.

Peers Erinnerung. Peers schimärischer Zustand wird enthüllt. Diese Detonation führt aber keineswegs direkt zu einem Erfassen der „ganzen Wahrheit“. (In der Choreographie kentert Peers Boot in diesem Augenblick.) Die Musik verrät uns, dass eine ganze Serie solcher Schocks kommen wird. Jung behauptete, die Schleusen der Seele Stück für Stück geöffnet werden müssen, wenn das Ergebnis nicht eine totale Zerstörung werden sollte. Genau das tut Schnittke. Die Schläge sind zwar furchterregend, aber sie sind eben nur Schläge, die Peers Abschälen und Aufrollen der Schichten von Illusionen in ihm selbst begleiten. Seine Wahrnehmungen liegen noch brach, und sein Thema [Beispiel 14] klingt jetzt besonders verlassen: in gedämpften Tönen des Cembalos und der Marimba hören wir Echos des *Tanzes der Einheimischen* vom ersten Akt. Das Phantasiebild der Frau in Grün will aber nicht verschwinden.

Ingrids Beerdigung. Ibsen erwähnt Ingrid nicht namentlich, sondern lässt einfach einen Trauergast sagen: „Die Braut, armes Ding, ist Futter für die Würmer.“ Indem Schnittke Beispiel 4 mit einer Zelle aus Peers Thema [Beispiel 14a, dritter Takt] mischt, gestaltet er noch eine melodische Linie äußerster Prägnanz [Beispiel 7]. Es folgt das zweite der ganz neuen Themen, ein Motto, das aus nur drei steigenden Tönen sprießt [Beispiel 23], als Peer den Beerdigungszug sieht. Obwohl wir bereits vom bisherigen Geschehen erschüttert wurden, wirkt dieses im strikten Kanon gebrachte Motiv jetzt noch überwältigender.

Szene mit Solveig (*Largo*). Der ganze *pas de deux* aus dem ersten Akt wird gespielt, wobei seine immanente Melancholie durch die tiefere Tonhöhe verstärkt wird. Die wiegenden Akkorde [Beispiel 17c] sind mit hohen Flageoletten versehen, und die Harmonien der Akkorde selbst scheinen verwischt zu sein. Solveig hat gewartet – ein zeitmäßig unermessliches Warten.

Dass Peer unfähig ist, die Bedeutung solch eines übernatürlichen Wartens in diesem Kreis zu erfassen, wird klar, als die wiegenden Akkorde jetzt beschleunigt werden. Material aus der Trollwelt kehrt als Fanfaren der Blechbläser zurück. Peers bewegte Seele wird erneut mit Furcht und Schrecken gefüllt.

Peer im Kreis der Doppelgänger. Peer wird von seinen Wahnvorstellungen verfolgt: wer ist nun wer unter den anderen Frauen? Es gibt musikalische Anspielungen auf die

Trollwelt [Beispiel 18], auf Solveig mit ihren Eltern [Beispiel 11], jetzt mit zwei Violinen, und auf die bürgerliche Welt [Beispiel 12].

„**Lied vom Wind**“. Die Musik von Peer und seiner Mutter [Beispiel 8], jetzt verkehrt herum und in Ganztonschritten (nicht in Halbtönen).

Die Zwiebel. Die auf elementare Kraft des Femininen bezogene Keimzelle [Beispiel 2] ist jetzt in Dunst gehüllt. Der „Bøyg-Akkord“ wird aufgelöst [Beispiel 1] – indem Peer immer mehr Schichten abschält, findet er am Kern seiner Existenz überhaupt nichts.

Verzweiflung und Flucht. Die mit der Frau in Grün verbundene Musik [Beispiele 18, 19] verzaubert wieder Peers Seele. In Blech und Streichern steigen Peers unkontrollierte Motive wieder empor.

Das Gefühl, das er bei jeder Begegnung mit der „Wirklichkeit“ empfindet, wird ihm zu viel: der Augenblick für seine Befreiung ist gekommen. (Schnittkes freistehendes Konzertstück, *Epilog aus „Peer Gynt“*, beginnt an dieser Stelle.) Thematische Anspielungen auf den *Tanz der Einheimischen* [Beispiel 3] kämpfen jetzt miteinander – aber erst dann, wenn alle Reste des Krummen in der Musik verdampft sind.

„Han var for stærk.
Der stod Kvinder bag ham.“

„Er war zu stark.
Es standen Frauen hinter ihm.“

Epilog: Aus der Welt

Eine unheimliche Gabe Schnittkes war seine Ambition, Erscheinungen zu hören, die in der sichtbaren Welt einfach nicht hörbar sind. Es ist somit im tiefen Ernst, dass der Komponist während eines langen Abschnittes seines Violinkonzerts Nr. 4 dem Solisten vorschreibt, die Saiten nicht mit dem Bogen zu berühren; und in vielen seiner Orchesterwerke schwebt er am Rande zweier Welten. Die Selbstdisziplin, die er sich bei diesem gefährlichen metaphysischen Aufenthalt auferlegt, ist weit von jenen Nebeneinanderstellungen entfernt, denen sich Skrjabin mit Peer-haftem Geschick hingibt. In *Peer Gynt* reist Schnittke auf diesem unerforschten Pfad noch weiter entlang als in irgendeinem früheren Werk. Man könnte sich fragen: wenn ihn Neumeier nicht zur Zusammenarbeit mit *Peer Gynt* einge-

laden hätte, wann hätte Schnittke sich es erlaubt, auf so eine weite Forschungsreise zu gehen?

Als sie zum Epilog kamen, bekam Schnittke von Neumeier das Lösungswort: „Endloses *Adagio*“. Bevor er damit beginnen konnte, erlitt er seinen Schlaganfall. Als er sich zu erholen begann, schlug Neumeier ihm vor, den späteren Teil des ersten Cellokonzerts als Epilog zu verwenden. Schnittke fand aber die Kraft, den Plan auszuführen, den er bereits lange gehegt hatte. (Inzwischen verwendete Neumeier Musik aus dem Cellokonzert Nr. 1 für das Ballett *Medea*.) Bevor Schnittke zu komponieren begann, hatte ihm ein *Adagio* vorgeschwebt, in welches er den Keim eines jeden Themas einpflanzen wollte. Diese Themen würden dann, mit der Handlung als Ausgangspunkt, entwickelt werden. Er entschied aber anders: „Ich erinnerte mich daran, dass die Coda, also das, was den endgültigen Schlusspunkt eines Werks bildet, jedes Mal wie ein himmlisches Geschenk aufgetaucht war, immer am Ende der Arbeit. Ich empfand, dass ich auch diesmal selbst den gesamten Verlauf durchleben musste, bevor ich das *Adagio* schrieb.“

Schnittke und Neumeier verdeutlichen das, was Ibsen nur andeutet. Die inzwischen erblindete Solveig sucht Peer und findet ihn in diesem vierten Kreis. Ein auf Band aufgenommener Chor *a cappella* [Beispiel 24], dessen Thema wie eine endlose Passacaglia behandelt wird, lässt uns erstarren. Hinter den verschiedenen Themen, die wir aus den vergangenen Kreisen wiedererkennen, ist der Chor gerade noch hörbar, wodurch jedes Thema verwandelt wird. Schnittke nennt diese Erweiterung der Klänge „Schattenklänge“, Klänge, „die wir nicht bewusst wahrnehmen, sondern unbewusst mithören“.

In diesem purgatorischen Kreis lauern weiterhin entsetzliche Gefahren. Jetzt aber, wo Solveig stets an Peers Seite steht, wird eine wirkliche Apotheose, wenn nicht unvermeidlich, so doch eine echte Möglichkeit. Auf der Bühne entkleidet zuerst Solveig Peer, dann er sie, und es gesellen sich Peers andere „Doppelgänger“ zu ihnen, seine Mutter, alle. Alle treten nackt vor das Jüngste Gericht. Auf dem Gipfel des glühendsten Höhepunkts des Balletts ist es aber das mit der Trollwelt verbundene Motiv [Beispiel 18] und alles, was es anzudeuten vermag, das zuletzt aufheulen darf. Erst dann verschwinden die früher verborgenen, aber jetzt exponierten Stimmen allmählich aus dem Bereich der Hörbaren.

Anhang: *Anitra*

Im Laufe der Proben für die Premiere bat John Neumeier Schnittke, einen Tanz für *Anitra* in den zweiten Akt zu legen. Der Komponist tat dies, indem er in einem Tag eine zusätzliche Musik schrieb, die allerdings außerhalb der unbändig wuchtigen Bewegung des Aktes steht.

© **Ronald Weitzman 1994**

Ronald Weitzman schrieb regelmäßig Musikkritiken für *The Guardian* und *The Daily Telegraph* in Großbritannien. Er bereitete dann die Übersetzung des Neuen Testaments (ins Englische) des Philosophen H. W. Cassirer (1903–79) für den Druck vor.

Die **Königlich Schwedische Hofkapelle** (Kungliga Hovkapellet) – das Orchester der Königlich Schwedischen Oper – ist das weltweit zweitälteste Orchester seiner Art. Bereits 1526, zu Beginn der Herrschaft von König Gustav Wasa, verzeichnen die Königlichen Haushaltsbücher die Anstellung von zwölf Musikern, darunter Bläser und ein Paukist, aber keine Streicher.

Als Gustav III. im Jahr 1773 die Königlich Schwedische Oper gründete, wurde die Hofkapelle zum ersten Berufsorchester Schwedens; es fungierte vorwiegend als Theaterorchester, nahm aber auch zeremonielle Aufgaben bei Hofe wahr. Seit 1782 residiert das Orchester, das derzeit aus 105 Musikern besteht, im Königlichen Opernhaus in Stockholm, in der Nähe des Königspalastes.

Auftritte führten das Orchester in jüngerer Zeit zum Savonlinna Opernfestival, an die Norwegische Nationaloper in Oslo sowie nach Wiesbaden und Den Haag. Viele bedeutende Dirigenten haben im Laufe der Jahre das Amt des Chefdirigenten innegehabt, u.a. Sixten Ehrling, Michael Gielen, Silvio Varviso, Siegfried Köhler, Leif Segerstam und Lawrence Renes.

Eri Klas (1939–2016) wurde in eine bekannte Musikerfamilie geboren. Er machte seinen Abschluss an der Musikhochschule in Tallinn als Violinist, Chorleiter und Schlagzeuger und arbeitete anschließend sechs Jahre beim estnischen Radiosymphonieorchester. Danach

beschloss er, seine Studien als Orchesterleiter in Leningrad unter Nikolai Rabinowitsch fortzusetzen. David Oistrach war sein „musikalischer Pate“, durch den er zum stellvertretenden Dirigenten der Moskauer Bolschoi-Oper ernannt wurde. Während seiner zehnjährigen Tätigkeit hat er die Oper auch auf vielen Auslandsreisen geleitet.

1964 hatte Klas sein Debüt im Estonia-Theater Tallinn, ab 1975 als erster Dirigent und künstlerischer Leiter. In den Jahren 1986–1990 fungierte er als erster Dirigent der Königlichen Oper in Stockholm. In der Finnischen Nationaloper war er regelmäßig zu Gast; 1990 wurde er zu ihrem Gastdirigenten ernannt. Er war auch regelmäßig in der Hamburger Staatsoper zu Gast (wo er 1989 die Uraufführung von Schnittkes Ballett *Peer Gynt* dirigierte, gefolgt von Aufführungen in Paris und Stockholm). 1986 dirigierte er in München die Erstaufführung von Schnittkes Cellokonzert Nr. 1. In der ehemaligen Sowjetunion dirigierte er die Musik einiger Filmpartituren Schnittkes.

Eri Klas hat in 25 Ländern Symphonieorchester geleitet. 1991 wurde er zum Chefdirigenten des Symphonieorchesters in Aarhus (Dänemark) ernannt. Er machte fünf weitere BIS-Aufnahmen, darunter Schnittkes Dritte Symphonie und die vier Violinkonzerte (mit Mark Lubotsky und Oleh Krysa als Solisten).

Keine Bemühungen wurden unterlassen, um den Intentionen Alfred Schnittkes möglichst zu entsprechen. Während der Probenarbeit zu *Peer Gynt* an der Stockholmer Kgl. Oper im April 1994, vor dieser Aufnahme, stellte Eri Klas, Dirigent und langjähriger Freund des Komponisten, zusammen mit dem Produzenten der Aufnahme und dem Autor dieses Booklets eine Liste von Fragen bezüglich der Partitur zusammen. Im Laufe eines langen Telefonates beantwortete der Komponist diese aus seinem Hamburger Heim mit prägnanter Klarheit.

Peer Gynt

Notes de John Neumeier basées librement sur la pièce de Henrik Ibsen

PROLOGUE: ENTRÉE DANS LE MONDE

Peer a plusieurs “aspects”

ACTE 1: LA NORVÈGE

Le jeune Peer et sa mère, Åse

L'imagination de Peer – envol dans les airs

Danse nuptiale à la ferme de Haegstad – les noces d'Ingrid

Peer voit Solveig

Il ne peut la posséder et il enlève la mariée

Fuite dans les montagnes

Peer a Ingrid mais il désire Solveig

Solveig est à la recherche de Peer, Åse l'appelle en criant

Rêve ou réalité? – le monde des trolls

Peer rencontre une femme en vert

Peer se laisse séduire

Mais il ne se conforme pas

Solveig laisse sonner les cloches

Directement vers elle, ou de façon indirecte?

Peer bloque son propre passage

Très haut dans la montagne – tout seul

Peer bâtit sa maison

Solveig vient vers lui

*Intrusion – le passé rattrape Peer
Il ne peut pas rester
Åse devient indigente
Peer retourne chez elle
Elle meurt, il part.*

ACTE 2: A L'EXTÉRIEUR – UN MONDE D'ILLUSIONS

*Auditions de danse
Le débutant Peer est remarqué
Et il obtient la place dans un spectacle
Théâtre de revue – « Sextuor de l'arc-en-ciel »
Peer attire l'attention
Et il gravit les échelons de l'avancement
Music Hall – « Le marchand d'esclaves »
Peer remporte un grand succès
Fête de première avec l'étoile de cinéma Anitra
Peer se fait valoir
Et charme Anitra
Dans les films
Quand l'étoile d'Anitra descend, celle de Peer monte
Fête de première avec Peer Gynt
Il est la nouvelle grande étoile
Anitra est sur son chemin
Dans les studios cinématographiques
Peer tourne « L'empereur du monde »
Il est mégalomane et devient fou*

*Cauchemar d'asile
Peer a perdu le contrôle de soi*

ACTE 3: LE RETOUR

Peer rentre au foyer

Souvenirs

L'enterrement d'Ingrid

Solveig attend

Peer rencontre « l'autre femme » –

C'est Ingrid, la femme en vert, Anitra

Peer se cherche

Et trouve Peer Toutlemonde

EPILOGUE: EN DEHORS DU MONDE

Solveig reconnaît Peer

Peer reconnaît Solveig

Lorsque Schnittke fut frappé, en 1985, d'une grave attaque qui n'endommagea heureusement pas sa productivité, il venait juste de terminer son Concerto pour alto et le premier concerto pour violoncelle était bien avancé. De plus, il avait aussi écrit la majeure partie d'un grand ballet! Le chorégraphe américain John Neumeier – le directeur du ballet de Hambourg – avait utilisé la première symphonie de Schnittke (ainsi que *Visions fugitives* de Prokofiev dans la version pour cordes de Rudolf Barshaï) pour un ballet basé sur la pièce *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams, et le Concerto Grosso no 1 (ainsi que de la musique d'Arvo Pärt entre autres) pour son ballet *Othello*. Neumeier proposa ensuite à Schnittke l'idée d'un ballet basé sur *Peer Gynt* d'Ibsen, une pièce qui l'avait fasciné depuis ses études. Le compositeur releva le défi avec enthousiasme.

«Peer Gynt est une figure énigmatique dans la littérature ; on n'en connaît pas la clé ; il est plus secret encore que le personnage de Faust.» Ces paroles de Schnittke indiquent quelle importance le sujet prend pour lui. *Peer Gynt* est une réussite capitale ; c'est aussi une des œuvres les plus accessibles de Schnittke. Pourtant, la structure originale profonde de la partition révèle une forme symphonique claire (dans le sens reconnaissable du mot «symphonique»). Dans une lettre à Neumeier, Schnittke exprime le souhait de lui dédier la partition.

Schnittke (qui avait écrit en 1971 le ballet très «mal dansant» *Labyrinthes*), subit une transformation graduelle au cours de la composition de *Peer Gynt* où il rejeta toute musique qui accompagne la danse ou qui lui est subalterne. Ce rejet de toute pensée relative au ballet, chacune à tour de rôle, lui apprit à former sa partition comme un tout organique indépendant. Des côtés spéciaux du talent de son collaborateur rendirent cela possible. «Neumeier», dit Schnittke, «ne fait pas une chorégraphie note par note... La musique et la danse restent deux dimensions, la musique étant l'ombre du mouvement et, simultanément, le mouvement étant l'ombre de la musique... Maintenant que tout n'est pas correspondant, une conscience de la musique est créée ; elle existe de façon indépendante – la perception s'étend elle-même. Maintenant on sent, voit, entend – deux mondes. Cette étrange sensation du non-synchronisme des deux procédés entre eux est très importante pour moi.»

A cause de ce non-synchronisme où la musique et la danse divergent, ce cahier traitera de la musique de Schnittke, n'indiquant qu'occasionnellement ce qui se passe sur la scène. Le compositeur et le chorégraphe partagent une vision – qui est loin d'être identique – des quatre « Kreise » (c'est-à-dire des différentes sphères d'activité) qui habitent et symbolisent les trois actes et l'épilogue de *Peer Gynt*. Peer naît et grandit en Norvège ; il se jette dans des mondes illusoire avant de s'écrouler ; il fait ensuite un voyage chez lui, autant un voyage de l'esprit qu'un retour en Norvège ; ce sont les trois premiers *Kreise*. Le quatrième *Kreis* (l'épilogue) n'existe pas ; mais cette sphère, que Schnittke appelle « monde sonore » (*Klangraum*), est la plus importante pour lui. « L'entière musique du ballet », dit-il, « est comme un stade préliminaire à ce dernier *Kreis*. »

Henrik Ibsen écrivit en 1880 à Ludwig Passarge, le premier traducteur de *Peer Gynt* en allemand : « Tout ce que j'ai écrit est relié dans les moindres détails à ce que j'ai vécu, que j'en aie fait personnellement l'expérience ou pas ; chaque nouvelle œuvre doit, pour moi, servir de procédé de libération spirituelle et de catharsis ; car chaque être humain partage la responsabilité et la culpabilité de la société de laquelle il fait partie. C'est pourquoi j'ai inscrit un jour dans une copie d'un de mes livres les lignes dédicatoires suivantes :

« At leve er krig med trolle
i hjertets og hjernens hvalv;
at digte – det er at holde

« La vie est un combat contre des trolls
Dans les voûtes du cœur et du cerveau.
Celui qui produit un ouvrage littéraire

se soumet

dommedag over sig selv. »

Lui-même au jour du Jugement. » »

Les paroles d'Ibsen sont entièrement pertinentes à notre compréhension du ballet. Je désire exprimer ma reconnaissance, dans ce cahier, envers Richard Traub qui entreprit une analyse musicale de *Peer Gynt* au même moment où je commençais à préparer ces notes ; il y fait la remarque suivante sur la musique reliée au monde des trolls : « Vu de l'extérieur, Schnittke ne semble pas du tout préoccupé de présenter un portrait musical des trolls comme de porter l'attention sur le procédé de retranchement spirituel et de dissolution graduelle que les trolls amorcent dans leur victime. Rien de la musique qui nous rappellera des trolls

– pas même le thème des trolls – ne renferme une cellule germinale exclusivement reliée aux trolls. Tout est plutôt originaire de ces cellules avec lesquelles Schnittke a identifié jusqu’ici Peer et les forces qui le poussent. Avec un caprice croissant, ces cellules germinales s’entortillent, s’emmêlent et s’échelonnent bout à bout pour produire des lignes apparemment interminables de formes musicales qui refusent de trouver un ancrage ou une structure fixe.»

Des catégories émotionnelles élémentaires déterminent l’ordre d’apparition des extraits musicaux (voir pages 68–74 de ce cahier) : ce qui suit devrait éclairer les raisons du choix de ces catégories.

Le déroulement symphonique de la narration musicale de Schnittke

Suivez-moi, lecteur ! Qui vous a dit que l’amour réel, vrai, éternel n’existait pas dans le monde ? Coupez-moi cette langue menteuse !

Le Maître et Marguerite (Mikhail Bulgakov)

Prologue : *Entrée dans le monde*

Avant d’entendre une note de musique – c’est-à-dire pendant plus de cinq minutes – le public voit, comme sur une radiographie, la formation d’un fœtus dans les entrailles d’Åse. Il y a déjà sept « aspects » de ce fœtus : Neumeier les appelle Enfance, Fuite, l’Erotique, Arriviste, Aggression, Doute, Anima. Ils sont représentés sur la scène par sept danseurs, le dernier (Anima) par la danseuse interprétant le rôle de Solveig. Neumeier a donné à chacun de ces « aspects » des mouvements de leitmotive. Ainsi que mentionné auparavant, ils ne correspondent pas au voyage musical sans couture dans lequel Schnittke se lance juste au moment où Peer Gynt est expulsé des entrailles de sa mère pour faire son entrée dans le monde.

Ainsi, le silence fait place au monde sonore (*Klangwelt*) de Schnittke, monde qui commence par être ceint d’une succession d’accords (ex. 1). Le chorégraphe et le compositeur

nous ont donné leur interprétation respective du «Bøyg» (du bossu) dont la présence invisible, de sphinx, se glissera à des moments inattendus, en temps pour imposer sa volonté au for intérieur de Peer.

Aucune indication de tempo n'est spécifiée. Schnittke les indique rarement, il fait plutôt confiance à l'instinct du chef d'orchestre de ressentir la pulsation convenant à la musique et au danseur. Le premier motif entendu (2 trompettes et marimba) est la cellule germinale impliquant le féminin. A sa première apparition pourtant, l'intervalle de seconde mineure saute une octave, devenant une neuvième mineure. Schnittke souligne ainsi les réactions de Peer devant le féminin (ex. 2), réactions négatives et positives. A leur tour, ces réactions amèneront sa délivrance ou sa destruction. Il y a un accroissement d'activité de sous-bois : une battue persistante aux timbales, des ascensions gammées, menaçantes et dingues, aux cordes aiguës divisées et un griffonnage calculé sur le flexatone (ce petit instrument de percussion dont la lame d'acier flexible vibre, émettant un son semblable au gémissement du vent, occupe une place centrale dans le *Klangwelt* de Schnittke). Tout ceci est indicatif de la précarité du voyage que Peer Gynt est en train de commencer.

Acte 1 : *La Norvège*

Peer et sa mère, Åse. Åse gronde son fils menteur, bon à rien : elle ridiculise sa prétention de pouvoir voler dans les airs (quoiqu'elle défendra aussi sa prétention devant d'autres qui le critiqueront). Le thème d'Åse au hautbois (ex. 8) est en demi-tons alors que d'autres bois et les cordes accentuées introduisent les réactions de Peer devant le féminin (ex. 9). (La force irréprouvable de ces réactions est marquée $\pi-$ dans l'analyse musicale.) Ainsi, les trolls qui s'agitent au-dedans de Peer attendent le moment de l'attaquer et de lui brouiller les idées : la musique souligne de plus en plus l'ambivalence du lien entre Peer et sa réaction face au féminin.

L'imagination de Peer. Le *Klangwelt* un peu diffus devient maintenant précis et assuré d'apparence (ex. 14a). Les trolls tapis dans l'ombre de l'âme de Peer ne sont pas moins assurés (ex. 14b). Le thème entendu d'abord au violoncelle solo (marqué $\pi+$, ex. 16) nous donne un premier aperçu de la résolution de Peer à se libérer de la matrice. Le thème est

imbu de la recherche – il en est assurément une soif élémentaire – de la libération au moyen du féminin, rendue claire par le tournant idiomatique mémorable que nous relions immédiatement à une phrase associée de façon indélébile au duo d’amour de *Tristan et Isolde* et à la transfiguration d’Isolde (ex. 16b).

La danse et l’activité physique reliée à la danse apparaissent fréquemment dans le texte d’Ibsen. Le badinage taquin entre mère et fils est le premier de tels événements. Åse espérait que son fils épouse une certaine Ingrid de Haegstad dans le voisinage ; comme Ingrid est promise à un autre, Peer se promet de s’interposer au cours des célébrations de la noce. Pour empêcher maman de faire obstacle à son mauvais coup, il la plante taquinement sur le toit du moulin.

Peer aux noces d’Ingrid (Danse des habitants locaux). Peer arrive sans y être invité à la cour de la ferme de Haegstad, prenant place parmi les paysans locaux et les fermiers de montagne qui célèbrent le mariage d’Ingrid et de l’idiot Mads Moen. Le martellement terrien de la danse (ex. 3) s’active vite en un abandon brueghélien, fouetté par un joyeux air aux premiers violons. Ceci s’élève sur une variante rythmique (entendue d’abord sur 2 cors) de la cellule germinale reliée au pouvoir du féminin (ex. 2).

Entrée de Solveig et de ses parents. Dès le premier regard sur Solveig (la fille aînée d’étrangers à la communauté locale), le motif accompagnateur sur les cloches et le vibraphone (ex. 11a) annonce un autre *Kreis*, oui, un tout autre monde qui tranche sur les réjouissance de sel de la terre. Suit une sommation sur deux clarinettes, cor et trombone (ex. 11b), puis elle est renversée (ex. 11c) – une sommation renfermant la cellule évoquant le pouvoir du féminin et la façon incon-troll-able (c’est-à-dire poussée par les trolls) dont il affecte le personnage de Peer. La « danse des habitants locaux » est répétée en version écourtée.

Pas de deux : Solveig-Peer. Une phrase languissante au cor anglais (ex. 17a, *Adagio*) marque la première rencontre privée de Solveig et de Peer. La phrase est rapidement suivie, aux cordes, d’une variante nouvelle, lourde de sens, du motif « d’Isolde » (ex. 17b, mais comparez à 16b), sa franche expression d’amour maintenant transpercée par ces sauts intervalles angoissés émis dans les dernières symphonies de Mahler. Le mouvement oscillant

d'une devise de deux accords (ex. 17c) les relie, un symbole très rattaché à la cellule du féminin. Ces accords oscillants s'obscurcissent à chacune de leurs nombreuses apparitions. Les tierces descendantes suivantes (au hautbois) sont intimement reliées à l'accompagnement harmonique du thème de Åse (ex. 8). C'est pourtant avec le thème au hautbois, puis joué par 3 cors (ex. 17d) suivi de la reconnaissance de l'amour (ex. 17e), que le caractère unique de la vision surprenante de Schnittke du lien entre les différents *Kreise* atteint sa forme d'expression la plus intense. Après un motif ascendant à la harpe et aux altos, les accords oscillants (ex. 17c) sont répétés. L'impossibilité d'une union à l'intérieur de ce *Kreis* devient claire – c'est navrant – avec l'énonciation passionnée aux cordes (ex. 17f) – car ce motif renferme ces émotions incontrôlables qui annoncent ce qui cause la tension qui attache Peer à un *Kreis* alors que son imagination l'envoie voler ailleurs.

Le monde des petits bourgeois. L'intrusion brève et préemptive, surchargée de bois et cuivres graves, concrétise des variantes nouvelles de la cellule de π – (ex. 12).

Dans les montagnes avec Ingrid. L'indication *Allegretto* de Schnittke à ce point où le chiffrage change de mesure en mesure, signale l'enlèvement d'Ingrid. Peer le fait si sournoisement que personne ne sait d'abord ce qui se passe. (Dans la chorégraphie de Neumeier cependant, Peer se querelle avec ses compagnons avant d'enlever brusquement Ingrid avec un air de défi, sous les yeux des assistants !) La musique est une reprise de la danse nuptiale ; mais, de tous les thèmes, celui associé à Solveig y est amalgamé (ex. 17d). Quoique de forme épisodique, l'entière section se déploie avec un sens de répétition dont l'effet est cumulatif plutôt que cyclique. Au milieu de l'étonnant enchevêtrement contrapuntique, la plupart des thèmes et des motifs entendus jusqu'ici sont rapprochés : ils annoncent la démente à venir de Peer. Le thème de Solveig est entortillé jusqu'à en être presque méconnaissable, alors que l'apparition de l'exemple 4 indique le plus clairement comment les apparitions de tout ce qui touche au féminin alternent dans l'esprit de Peer.

Peer est pourtant incapable de comprendre le moindrement ce qui le possède maintenant. Ce qui vexe Peer (nous entendons ici la cellule π –) et un fragment de deux notes de la cellule « femelle » sont entendus aux cordes ; les tritons abondent (le triton a un lien consacré par l'usage avec les machinations du diable). Après des fanfares terrifiantes aux trom-

pettes et trombones (ex. 10), tous les motifs reliés à Peer éclatent en un *fugato* sauvage.

Peer a abandonné Ingrid; et, dans un effort momentané de reprendre ses sens, Peer trouve qu'il affronte le **monde des trolls** dans son for intérieur. Ceci s'ouvre (*moderato*) avec un thème (ex. 18a), une inversion «réductionniste» de la cellule germinale du féminin (ex. 2). Elle est séduisante, bien qu'aussi intentionnellement niaise et insignifiante; et elle inclut le motif associé à une femme bizarre vêtue de vert (chez Ibsen, la fille du roi des trolls) (ex. 18b). Toute la section respire une qualité somnambulique, spiroïdale, les accords disloqués rappelant peut-être des méthodes soigneusement employées par Scriabine.

La trance n'est rompue que quand Solveig fait sonner les cloches. C'est alors que revient la musique symbolisant «**Le bossu**» (ex. 1). Peer se rendra-t-il directement à Solveig ? Ou empruntera-t-il une route indirecte, évasive, avec des courbes et des détours ? Un côté de Peer (qui a été banni par la communauté pour avoir enlevé Ingrid) veut maintenant affirmer «le bon» qui est en lui.

La solitude de Peer. Face à la vie seul dans les montagnes, Peer bâtit sa maison. Le thème associé à la résolution de Peer (ex. 16 – π +) se fait entendre entièrement au piccolo (au cours de représentations du ballet à Stockholm précédant cet enregistrement, Schnittke fut consulté et il accepta de changer l'orchestration originale pour flûte). Nous entendons en même temps le point d'orgue d'ancrage qui plante le *Kreis* que Solveig représente.

Solveig vient vers Peer. Voici le sommet émotionnel de l'acte. Ce n'est pas une transformation, il «ombrage» le pas de deux entendu précédemment. Ce bien que Peer voudrait faire, la constance qu'un de ses côtés voudrait acquérir, sont rejetés par un autre de ses côtés. La marche funèbre aux cordes basses souligne l'insinuation essentiellement tragique que ce que cet homme et cette femme sont l'un pour l'autre ne sera pas réalisé dans le *Kreis* actuel.

Transition : «La femme en vert». C'est la fille du roi des trolls (accompagnée maintenant de l'enfant qu'elle a supposément eu de Peer) qui entoure Peer d'une imitation de miroir, d'une précision écrasante et elle ridiculise impitoyablement son désir de Solveig (ex. 15). Au milieu de la marche militaire aux cuivres et aux bois, sans mentionner la pulsation des timbales, nous entendrions peut-être que le clavecin joue, dans leur totalité, tous

les motifs importants présentés jusqu'ici. Ils menacent d'inspirer du dégoût à Peer. Non seulement le thème de Solveig a-t-il été tourné en ridicule, les accords oscillants apparaissent maintenant distordus ; même le motif « Isolde-mahlérien » est sujet à une dérision fanfaronne quand il est trompété par quatre trombones. Puis, juste comme Peer pourrait être prêt à vendre son âme, les accords du « bossu » sont entendus aux cordes et Peer, stupéfait, abandonne Solveig et se transporte au chevet de sa mère mourante.

La mort d'Åse. Un vent froid souffle à travers le thème d'Åse (ex. 8), maintenant reculé et soutenu (flexatone et marimba). La harpe joue un tendre fragment de son thème et le clavecin y fait écho d'une manière encore plus délicate. Le thème suivant allie des éléments que Peer associe à Åse, à Solveig, à Ingrid; mais ce qui poigne le plus peut-être est l'air plaintif au cor anglais (puis au hautbois) et aux altos (ex. 5) repris par le vibraphone. (Il nous frappera avec encore plus de force à son retour dans le 3^e acte et l'épilogue.) Entre-temps, après avoir accouru au chevet de sa mère et lui avoir fermé les yeux après son dernier soupir, Peer se met en route vers une nouvelle vie remplie d'aventure et de grandeur.

La musique entendue est l'exemple 16, c'est-à-dire une représentation de l'aspect positif des aspirations de Peer et un rappel de la naïve insolence du fils de Wagner, Siegfried, quand il jouait de son cor. Dans un immense mouvement symphonique arqué, nous voici, en 13 mesures, à la fin du premier acte. Minuit sonne; l'acte se termine avec la chute tranchante, condamnable, d'un couperet de guillotine, ne laissant pas de doute quant au chemin sur lequel le choix de Peer le conduira.

Acte 2 : À L'extérieur – Un monde d'illusions

Schnittke a fait observer combien cet acte se prêtait bien à souligner le cliché. Astucieusement, il réduit chaque motif musical au strict essentiel, ce qui, à son tour, confère à l'acte une unité menaçante, inexorable.

Schnittke a comparé un aspect spécifique de sa musique à un « corps embaumé » : quelque chose qui a vécu, a fonctionné organiquement et a transmis de la beauté, est maintenant produit artificiellement : il semble éveillé mais, en réalité, il est mort. Dans le domaine du symbolisme religieux, la préparation d'un corps avant les funérailles peut indiquer un do-

maine hors de notre connaissance (ce rite est particulièrement souligné dans l'Eglise orthodoxe et il tient un rôle important dans la tradition catholique romaine aussi). Hors de ces domaines, un corps embaumé équivaut à un mensonge.

Pendant que nous baignons dans le simple et doux thème *Andantino* qui commence l'**ouverture** du second acte de *Peer Gynt*, Schnittke nous donne une de ses nombreuses mélodies qui, avec une perfection embarrassante, rappelle l'idiome d'un autre compositeur. Dans le cas de Schnittke, il ne s'agit ni d'imitation, ni de parodie, ni de vol : pendant qu'il « imite » délibérément Grieg, Schnittke lui rend un hommage sincère – *fälschen* est le verbe choisi par Schnittke. (Il utilise le même air dans son *Hommage à Grieg* composé pour Bergen en 1993.) Le compositeur peint ici en rose, nous prévenant ainsi que la déception se trouve au cœur des mondes qui n'existent que dans notre propre imagination. L'orchestration du thème pastoral s'épaissit, devenant soudainement très chromatique. On peut même s'imaginer percevoir une allusion au *Venusberg* de Wagner en route avant la chaotique section centrale (où nous entendons du matériel motivique indicateur de la relation de Peer avec le monde des trolls). L'air populaire pastoral dans le style de Grieg revient avec une netteté suffisante quoique les murmures du « bossu » planent sur un fond de tam-tam.

Auditions. Chez Ibsen, Peer part pour l'Afrique alors que dans le ballet de Neumeier, Peer est décidé à réaliser entièrement sa liberté de choix en attisant les caprices de son imagination ; il entre dans le monde du film. Il avait l'intention de devenir non seulement une étoile, mais encore l'étoile des étoiles. John Neumeier a profité hardiment d'une suggestion faite par Ibsen à Grieg dans une lettre datée du 23 janvier 1874, à l'effet que la musique pourrait remplacer l'acte « africain » en entier. (Le fait que Schnittke est le compositeur de 60 partitions de film est le sujet d'une tout autre histoire...)

Nous rejoignons Peer au moment où il prépare une audition. Une piano droit (« légèrement désaccordé » spécifia Schnittke quand il fut consulté avant l'enregistrement) joue une polka de ragtime dans le style de Scott Joplin (ex. 6). Le début de cette polka renferme certainement la cellule germinale du féminin ! La probabilité que Schnittke a consciemment voulu ce lien est renforcé quand on entend les accords du « bossu » ombrageant calmement le piano ; ensuite, le marimba présente le motif germinal du féminin. Le propre motif de

Peer (ex. 14) finit par s'affirmer sur des notes plus élevées, les structures harmoniques devenant de plus en plus étranges.

Avec l'excitation anticipée précédant un numéro de cirque, un roulement de tambour prépare ce qui est intitulé *Quatuor à claquettes* dans la partition (sur lequel Neumeier fit une chorégraphie appelée «**Sextuor de l'arc-en-ciel**»). Il commence par une nette improvisation sur la musique du monde des trolls (ex. 18a, 2) avant d'être brisé comme de petits morceaux de mosaïque desquels une série de variations libres se succèdent. Chaque unité ajoute à son tour une note supplémentaire à la cellule de croches, puis elle devient plus âpre, avec des accords ponctués au piano, comme si Schnittke reconnaissait Prokofiev comme le compositeur de ballet du 20^e siècle qu'il admire le plus.

Un second roulement de tambour annonce **Peer comme «marchand d'esclaves»**. La pulsation rythmique souligne un thème de doubles croches qui n'est qu'une «reprise condensée» frénétique de Peer qui mime avec euphorie sa passion (ex. 9). Le thème correspond aussi au motif «d'Isolde» avec ses conséquences mahlériennes (ex. 16b, 17b). (Une danse pour Anitra, l'étoile de cinéma, cousue au moment des répétitions pour la première à Hambourg le 22 janvier 1989 est séparée du présent enregistrement sur l'ordre de Schnittke. Ce n'est qu'un sketch en pot, abrutissant, évocateur pourtant de *Roméo et Juliette* de Prokofiev. La danse – intitulée *Anitra* dans la partition manuscrite – peut être entendue après l'épilogue comme appendice, sur le second disque.)

Scène et fête de première. Après le solo de piano du début, la musique du monde des trolls réapparaît, exhibitionniste avec ses méandres contrapuntiques (comparez ex. 18). Au sommet de ce remous, trois accords éblouissent – les deux premiers hautains, car Peer est vraiment en voie de réaliser son ambition de devenir empereur du monde. Le troisième accord expose le véritable état d'esprit de Peer. La montée obtuse au grand cinéma, mettant en vedette Peer Gynt, complète avec les introductions au piano, est déployée.

«**L'empereur du monde**». Si le grand air a une touche d'épique hollywoodien, le thème aussi a un maintien nettement noble (ex. 20). Pour comprendre ce paradoxe, il ne faut qu'examiner le lien entre la ligne mélodique et le thème du cor anglais (ex. 20b) associé à Åse mourante (ex. 5) pour commencer à comprendre la gravité de ce moment où l'ambi-

tion de Peer se réalise. Les motifs associés au féminin s'entremêlent et ceux de la femme en vert (ex. 20c) et du *pas de deux* de Solveig et Peer rivalisent. Un passage *obbligato* aux cordes se faufile à travers tout ceci, mais il en est en même temps complètement séparé – un manque intrinsèque de navigation est maintenant prêt à prendre le contrôle.

Peer danse avec le fouet. Le motif de doubles croches de l'épisode du marchand d'esclaves revient (ex. 9), l'obsession rythmique atteint un nouveau niveau.

Danse de Solveig. Alors que la pièce d'Ibsen jette un coup d'œil sur Solveig qui attend patiemment en Norvège, la musique de Schnittke nous projette directement dans l'orbite différente habitée par Solveig. Le puissant solo d'orgue (en do dièse, la tonalité pivot de l'œuvre en entier) ne joue que les traits de Solveig dans le *pas de deux* du premier acte (ex. 17d, e). Richard Traub passe la remarque suivante : « Le *Klangwelt* totalement différent de l'orgue suggère que Solveig et Peer habitent maintenant des *Kreise* entièrement différents ; Peer est hermétiquement scellé dans le sien et il ne peut pas communiquer avec elle même s'il peut la « voir » dans son esprit. Son expression est maintenant celle d'une icône religieuse raide, une forme purement symbolique évoquant un autre monde plus « vrai ». La qualité intense mais sans expression, bidimensionnelle, plate de l'orgue capte ceci ; et son caractère assourdi et totalement contrôlé relève de façon choquante le contraste et l'immense abîme entre leurs *Kreise* respectifs à ce point. » (Neumeier fait maintenant glisser Solveig et la mère décédée de Peer d'un bout à l'autre de la scène.) Du tréfonds de l'âme de Peer un thème monte dans les cordes, à côté des accords oscillants (ex. 17c) et, avec une fatalité horrifiante, il lance Peer dans sa **danse folle**.

Le monde possédé des émotions plus sauvages de Peer sonne avec une distortion et une confusion accrues calculées avec le plus grand soin par Schnittke. Ce monde s'est maintenant fossilisé en une danse rituelle folle. L'interruption soudaine de la musique du « bossu » (ex. 1) macule dans l'esprit de Peer la vision de Solveig qui l'attend.

Le « couronnement » de Peer. Richard Traub commente : « Peer est vraiment devenu l'empereur de son monde exclusivement privé ; maintenant, même l'image du « bossu » semble trembloter et vaciller. La déclaration de Peer sur la clarinette solo rappelle le dernier gloussement pathétique de *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss.

Finale. Par contraste total avec la fin de l'acte précédent, toutes les aspirations positives de Peer se renversent dans l'immense coda symphonique du second acte. Neumeier amène sur la scène avec Peer chacun de ses « aspects ». Le motif de l'empereur est hurlé mais les cris de Peer se perdront bientôt parmi ceux de ses compagnons à l'asile. Ce sont ses propres « aspects » qui attachent les courroies de la camisole de force qu'il a lui-même enfilée. Son âme bâille dans l'abîme d'un naufrage total.

Acte 3 : *Le retour*

Dans une interview donnée à Hambourg en 1987, Schnittke dit de ce troisième *Kreis* qu'il est « un monde particulier où rôde le danger. La perception s'endort. De toute apparence, tous les éléments musicaux sont les mêmes qu'avant, la musique a pourtant subi des transformations. La réintégration permanente des thèmes antérieurs et l'adjonction continue de nouveau matériel furent deux des principaux principes de l'entière composition. »

La couleur distinctive du cor anglais a été exploitée par des compositeurs géniaux de façons mémorables. Elle imprègne plusieurs passages importants tout au long de *Peer Gynt*. Avec sa grande désolation, le début du 3^e acte (*Mesto*) fait nettement penser à la lamentation jouée par le berger dans le dernier acte de *Tristan et Isolde* de Wagner, et au thème chanté après un des sommets bouleversants du premier mouvement de la 8^e symphonie de Chostakovitch. Le thème du cor anglais (ex. 21a) de Schnittke, son ton endeuillé soutenu par une cloche qui double chaque note, héberge le motif évocant Åse mourante (ex. 5) et le mégalomane Peer galopant dans les airs (ex. 20b). Quoique Peer qui, vieillissant et vêtu de gris, rentre en canot en Norvège, a entrepris d'être un pénitent (en hébreu et dans l'Ancien Testament, les mots « revenir » et « se repentir » sont synonymes), ce procédé ne se fera pas sans que Peer doive s'aiguillonner. La cellule associée à la femme en vert revêt une tristesse accablante, ainsi que le fait le thème suivant immédiatement sur deux hautbois (ex. 21b). Sous le premier thème, on remarque une enflure aux cordes qui est aussi associée à la femme en vert (voir clé de fa ex. 21b).

Deux cors évoquent le « bossu » (*Andante*) et on entend un motif sur trois flûtes dérivé de la cellule du féminin. Quoique Schnittke ait tissé dans sa trame de motifs un éventail

étonnant de discipline imaginaire et de jeux combinés tout au long du ballet, il introduit maintenant à l'improvisiste du matériel tout nouveau qui n'est d'aucune façon explicite relié à son plan thématique et structurel. Après l'avoir entendu, nos oreilles devraient retenir un tel matériel plus puissant encore que les motifs répétés souvent. Nous percevons tout de suite maintenant un tel thème à la trompette (ex. 22) à laquelle deux autres trompettes font écho. Le renflement du thème de la femme en vert aux cordes basses n'est pas moins poignant; c'est maintenant un frisson glacial (ex. 21b) qui se fonde à la cellule π — de Peer avec l'exemple 10 associé à la terreur.

Idee après idee, motif après motif se suivent dans cet acte dans un domaine différent de tout ce qui a été entendu jusqu'ici. Nous avons besoin d'absorber cette observation musicale «d'ombrage» dans tout notre être, de façon à pouvoir apprécier le procédé de déroulement qui est maintenant commencé dans l'esprit de Peer.

Les souvenirs de Peer. Le couvercle sur la condition chimérique de Peer est soulevé. Cette explosion ne mène absolument pas à la compréhension de la «vérité totale». (Dans la chorégraphie, le bateau de Peer chavire à ce moment.) La musique nous apprend qu'il y aura une série de tels chocs. Jung insista sur le fait que les écluses de l'esprit ne doivent être ouvertes que peu à peu si on veut éviter la destruction totale. C'est précisément ce que fait Schnittke. Les coups, terrifiants en soi, ne sont que des coups qui accompagnent l'enlèvement couche par couche des fantasmes en lui. La faculté de perception de Peer est encore en jachère et son motif indicateur (ex. 14) sonne maintenant particulièrement abandonné : en sonorités étouffées au clavecin et au marimba, nous entendons des échos de la danse des habitants locaux du premier acte. Pendant ce temps, l'invention de la femme en vert ne veut absolument pas disparaître.

L'enterrement d'Ingrid. Ibsen ne mentionne pas Ingrid par son nom mais il fait dire à quelqu'un du cortège : «La mariée, pauvre elle, nourrira les vers.» En mêlant l'exemple 4 avec une cellule du thème indicateur de Peer (ex. 14a, 3^e mesure), Schnittke obtient une autre ligne mélodique d'une très grande intensité (ex. 7). Elle est suivie par le second de ses tout nouveaux thèmes, une devise issue de juste trois notes ascendantes (ex. 23) quand Peer voit passer le cortège funèbre. Quoique nous ayons déjà été secoués par ce qui a été

révélé jusqu'ici, l'introduction de ce motif (traité en canon strict) à ce moment ajoute à ce qui est accablant par son impact.

Scène avec Solveig (*Largo*). Le *pas de deux* du premier acte est entendu en entier, sa mélancolie intrinsèque étant intensifiée par ses notes plus graves. Les accords oscillants (ex. 17c) sont coiffés d'harmoniques et l'harmonie des accords eux-mêmes sonne brouillée. Solveig a attendu – une attente qui ne se mesure pas en termes de temps.

Il devient apparent dans ce *Kreis* que Peer est incapable de faire face à la signification d'une attente si surnaturelle quand les accords oscillants s'accélèrent. Du matériel du monde des trolls revient sous forme de fanfares aux cuivres. L'âme excitée de Peer est remplie à nouveau d'anxiété et d'épouvante.

Peer entouré de ses «aspects». Peer est poursuivi par l'identification continuellement fausse dans sa pensée de qui est qui parmi les autres femmes. On entend des références musicales au monde des trolls (ex. 18), à Solveig avec ses parents (ex. 11) entendus ici sur deux violons, et au monde de la communauté des petits bourgeois locaux (ex. 12).

La chanson du vent. La musique de Peer et de sa mère (ex. 8), tournée de haut en bas et par tons entiers, non plus par demi-tons.

L'oignon. Le germe évoquant le pouvoir élémentaire du féminin (ex. 2) est maintenant enveloppé de brouillard. Il y a un dénouement de l'accord du «bossu» (ex. 1) – c'est-à-dire que, suite à ce que Peer se laisse éplucher, il ne trouve plus rien au cœur de son être.

Désespoir et fuite. La musique reliée à la femme en vert (ex. 18, 19) ensorcelle encore une fois l'esprit de Peer. Les motifs de Peer incontrôlable sont encore ascendants aux cuivres et aux cordes.

La tension qu'il ressent dans une orbite de «réalité» est beaucoup trop forte: le moment de sa **délivrance** est venu. (La pièce de concert indépendante de Schnittke, *Épilogue de «Peer Gynt»*, commence ici.) Des références thématiques à la «danse des habitants locaux» (ex. 3) sont maintenant combattues – mais pas avant que des restants du «bossu» ne se soient évaporés de la musique.

”Han var for stærk.
Der stod Kvinder bag ham.”

«Il était trop fort.
Il y avait des femmes derrière lui.»

Epilogue : *En dehors du monde*

Un don mystérieux hantant Schnittke est son effort d'entendre des choses qui ne sont pas audibles dans le monde visible. Le compositeur est ainsi très sérieux quand il ordonne à son soliste de ne pas toucher les cordes avec son archet au cours d'une longue section de son concerto pour violon no 4; maintes et maintes fois il oscille à la frontière de deux mondes. L'autodiscipline que Schnittke s'impose à propos de ce séjour métaphysique dangereux est diamétralement opposée aux juxtapositions permises avec la dextérité de Peer par Scriabine. Schnittke va plus loin sur ce chemin inexploré avec *Peer Gynt* qu'avec toute autre de ses œuvres jusque-là. On peut bien se demander quand Schnittke se serait permis d'explorer aussi loin si Neumeier ne lui avait pas demandé une collaboration au sujet de *Peer*.

Quand il fut question de l'Epilogue, Neumeier signala ce code à Schnittke : « *Adagio* infini ». Le compositeur avait eu son attaque avant de se mettre à cette composition. Quand Schnittke fut en convalescence, Neumeier suggéra que la dernière partie de son *premier* concerto pour violoncelle serve d'épilogue. Or Schnittke trouva la force de terminer le plan qu'il avait longtemps laissé dormir dans son esprit. Entretemps, Neumeier utilisa de la musique du Concerto pour violoncelle no 1 dans son ballet *Médée*.) Avant de commencer à composer, Schnittke avait pensé créer un *Adagio* où il mettrait la semence de chaque thème. Il développerait ensuite ces thèmes, utilisant l'intrigue comme point de départ. Mais il décida d'autre chose : « Je me suis rappelé que la coda, celle qui termine définitivement une composition, a toujours semblé être un don du ciel, et toujours au moment où je m'approchais de la fin de mon œuvre. Cette fois aussi, j'ai senti que je dois vivre tout le procédé avant d'écrire l'*Adagio*. »

Schnittke et Neumeier épellent ce qu'Ibsen ne fit qu'insinuer. Maintenant aveugle, Solveig cherche et trouve Peer dans ce 4^e *Kreis*. Un chœur *a cappella* préenregistré (ex. 24) dont le thème est traité comme une passacaille infinie, nous paralyse. Le chœur est toujours juste audible derrière les tonalités changeantes des thèmes reconnaissables du *Kreis* précédent, chaque thème y étant de ce fait transformé. Schnittke appelle cette extension de sons « les sons des ombres » (*Schattenklänge*), sons « qu'on ne perçoit pas consciemment mais qu'on écoute sans s'en rendre compte. »

Dans ce *Kreis* de purgatoire, des dangers terribles continuent de rôder. Mais, avec Solveig maintenant au côté de Peer de façon permanente, une véritable apothéose, sinon inévitable, devient une possibilité réelle. Sur la scène, Solveig déshabille Peer, puis Peer déshabille Solveig avant qu'ils ne soient rejoints par les autres « aspects » de Peer, par sa mère – par tout le monde. Tous avancent, nus devant le tribunal. Pourtant, au faite du sommet le plus cautérisant du ballet, c'est le motif associé précédemment au monde des trolls (ex. 18) et tout ce que cela peut impliquer, qui est hurlé en dernier. Ce n'est qu'après cela que les voix cachées, maintenant exposées, s'évanouissent peu à peu du domaine de l'audible.

Appendice : *Anitra*

Au cours des répétitions précédant la première, John Neumeier demanda à Schnittke d'ajouter, dans le second acte, une danse pour *Anitra*. Le compositeur acquiesça à la demande et, en une journée, il produisit de la musique additionnelle qui, cependant, est détachée de la poussée implacable de l'acte.

© *Ronald Weitzman 1994*

Ronald Weitzman a régulièrement écrit des critiques musicales pour *The Guardian* et *The Daily Telegraph* en Angleterre. Il a ensuite édité et préparé la publication de la traduction du Nouveau Testament (en anglais) par le philosophe H. W. Cassirer (1903–1979).

L'orchestre de l'Opéra royal de Suède, l'**Orchestre royal suédois** (Kungliga Hovkapellet) est le second plus ancien orchestre de ce genre au monde. Son existence est attestée dès 1526, au début du règne du roi Gustav Vasa, par une mention dans les comptes rendus royaux de l'emploi de douze musiciens incluant des vents et un timbalier mais pas de cordes.

En 1774, lorsque Gustav III fonda l'Opéra royal de Suède, l'orchestre devint le premier orchestre professionnel de Suède et bien que sa fonction principale fût dans la fosse, il avait

également des obligations lors des cérémonies à la cour. Depuis 1782, l'orchestre est domicilié à l'Opéra royal situé près du Palais royal à Stockholm.

Au cours des dernières années, l'orchestre s'est produit en tant qu'invité au Festival d'opéra de Savonlinna, à l'Opéra national de Norvège à Oslo, à Wiesbaden et à La Haye. Plusieurs chefs importants ont occupé le poste de chef principal au cours de son histoire incluant Sixten Ehrling, Michael Gielen, Silvio Varviso, Siegfried Köhler, Leif Segerstam et Lawrence Renes.

Eri Klas (1939–2016) est né à Tallinn dans une famille musicale. Il a obtenu ses diplômes de violoniste, chef de chœur et percussionniste au conservatoire de Tallinn puis il a travaillé pendant six ans à l'Orchestre Symphonique de la Radio Estonienne, après quoi il a décidé de se dédier à la direction et il a étudié au conservatoire de Leningrad avec Nikolai Rabinovich. Alors qu'il était encore un jeune musicien, Eri Klas fut fortement influencé par son ami David Oistrakh. Eri Klas fut chef d'orchestre adjoint à l'Opéra Bolshoi de Moscou pendant dix ans et il dirigea la compagnie lors de plusieurs de ses tournées à l'étranger.

En 1964, il fit ses débuts à l'Estonia à Tallinn et il y a dirigé depuis, en devenant le chef attitré et directeur artistique en 1975. Il fut le chef attitré de l'Opéra Royal de Stockholm de 1986 à 90. Après avoir été régulièrement invité à l'Opéra National Finlandais, il est devenu principal chef invité en 1990. On l'a souvent entendu à l'Opéra National de Hambourg, où il donna la première mondiale du ballet *Peer Gynt* de Schnittke en 1989 suivie de représentations à Paris, puis à Stockholm. Il a dirigé la création du Concerto pour violoncelle no 1 de Schnittke à Munich en 1986. Il a enregistré les bandes sonores de certaines des partitions de film de Schnittke dans l'ex-Union Soviétique.

Eri Klas a dirigé des orchestres symphoniques dans 25 pays. En 1991, il est devenu chef attitré de l'Orchestre Symphonique d'Aarhus au Danemark. Il a enregistré 4 autres disques BIS dont la Symphonie no 3 et les 4 concertos pour violon de Schnittke (avec Mark Lubotsky et Oleh Krysa comme solistes).

Nous avons fait tout notre possible pour rester en accord avec les intentions d'Alfred Schnittke. Au cours des répétitions de *Peer Gynt* à l'Opéra Royal de Stockholm en avril 1994, soit avant cet enregistrement, le chef d'orchestre Eri Klas, un ami de longue date du compositeur, le réalisateur du disque et l'auteur de ce livret ont dressé ensemble une liste de questions relatives à la partition. Lors d'une longue conversation téléphonique, le compositeur, de sa résidence à Hambourg, y répondit avec une clarté incisive.

Music Examples

A: The Bøyg

1

Unfolded here in 3 successive steps,
here shown schematically

8v13
(+Cello)

3Vc
(+Arpa)

5US
(+PKE)

B: Themes deriving from the ♀ germ-cell

♀ germ cell:

♀ The sway of the feminine over Peer's being

Act I [1]

2

2 Trbe P
Marimba

mp

Act I [48]

3

2 Corni mf

♀

Act I 98

4

f Tuba + Trbn.

Act I 179

5

p Cor. Ingl. *cp. Ex 13*

Act II 12

6

p Flte solo *cp. Ex 4*

Act III 22

7

pp Vln. *cp. these with Ex 4*

C: Variants of the 'π' and 'P' cells

π- cell Reverse π- cell π-: Expression of irrepressible emotions in Peer	P cell Reverse P cell P: Peer's signature motif
---	--

- 8 Act I [17] (Ase theme)
 Oboe, *mf* *sf* *mf* *sf* π- *sim.*
- 9 Act I [19] bis
 Fl. π- P
- 10 Act I [107] (Allegretto)
 4 Trbni
- 11 Act I [59] a) Camp. 60) 2 Cl. *mp* 62) 20ft. *mp* π-α π-β (rev.)

Act I [80]

12 Musical notation for Act I [80] in 3/4 time. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *Gag. p* and *p*. A bracket labeled π -(rev) spans the first four measures, and another bracket labeled π - α (rev) spans the last two measures. A final *p* marking is at the end.

Act I [136] *Fl. + Vln I*

13 Musical notation for Act I [136] in 3/4 time. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *p* and *pp*. A bracket labeled π - α (rev) spans the last two measures.

Act I [35]

14 Musical notation for Act I [35] in 3/4 time. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *Vlni p* and *p*. A bracket labeled π -(rev) spans the first four measures, and another bracket labeled π - α (rev) spans the last two measures. A final *p* marking is at the end.

Act I [63]

15 Musical notation for Act I [63] in 3/4 time. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *mp* and *p*. A bracket labeled π -(rev) spans the first four measures, and another bracket labeled π - α (rev) spans the last two measures. A final *p* marking is at the end.

D: The ' π +' motif

Act I [39]

16 Musical notation for Act I [39] in 3/4 time. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *Vc. solo*, *mp*, and *p*. A bracket labeled π - α spans the last two measures. The notation ends with *etc.*

π +: Expression of Peer's resolve to break free and strike out

E: Peer – Solveig

17

Act I [65] Pas-de-deux
Adagio a)

cor. ingt. *p*

Vln *p*, espress. *mp* *mf*

(from Ex 14a)

See Ex 11a

c)

f *p* corde *pp* *p*

d) [70] (Solveig" theme)

Ob. *mp*

e)

Vln *mp* *f*

f) [78] 8 v.

Vln I *ff* *f* *mf*

F: Composite themes and motifs

18

Act I [123] ("Troll" motif)
Moderato a)

Vln *p*

b) (Woman in green" cell)

mp

19

Act I [164]

f (Woman in green" cell)

(cp. with Ex 18b)

G: 'New' Themes

22 Act III 5

Trb 3p

23 Act III 24

Vln mf

24 Epilogue

Coro pp

Categories and musical extracts devised by Richard Traub
Schnittke's score © Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg

DDD

Recording Data

Recording: June 1994 at Nacka Aula, Stockholm, Sweden
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Ingo Petry
Equipment: Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex PD 2 DAT recorder
Post-production: Editing: Siegbert Ernst

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Ronald Weitzman 1994
Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover picture: © Peter Bently 1994
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-677 © & © 1994, BIS Records AB, Sweden.



Alfred Schnittke

Photo: © Maria Eggert