

FACULTEIT LETTEREN
DEPARTEMENT OOSTERSE EN SLAVISCHE STUDIES



KATHOLIEKE
UNIVERSITEIT
LEUVEN

Nieuwe syntheses ?

Het opera-œuvre van Krzysztof Penderecki

Promotor: Dr. Idesbald Goddeeris
Co-Promotor: Prof. Dr. Mark Delaere

Verhandeling aangeboden tot het
verkrijgen van de graad Licentiaat in
de Oost-Europese Talen en Culturen
door:

Machteld Venken

- academiejaar -
2001 - 2002



FACULTEIT LETTEREN
DEPARTEMENT OOSTERSE EN SLAVISCHE STUDIES



KATHOLIEKE
UNIVERSITEIT
LEUVEN

Nieuwe syntheses ?

Het opera-œuvre van Krzysztof Penderecki

Promotor: Dr. Idesbald Goddeeris
Co-Promotor: Prof. Dr. Mark Delaere

Verhandeling aangeboden tot het
verkrijgen van de graad Licentiaat in
de Oost-Europese Talen en Culturen
door:

Machteld Venken

- academiejaar -
2001 - 2002

Dankwoord

Mijn oprechte dank gaat uit naar An, Barbara, Bart, Damian, Idesbald Goddeeris, Elżbieta Penderecka, Eva, Eva, Izabela Zymer, Joeri, Krzysztof Penderecki, Liesbeth, Michiel, Moeke, Nathalie, Papa, Professor Mark Delaere, Professor Ray Robinson, Professor Regina Chłopicka, Professor Zofia Klimaj, Roxana, Staf, Stijn en Kris.

“Moja sztuka, wyrastając z korzeni głęboko chrześcijańskich, dąży do odbudowania metafizycznej przestrzeni człowieka strzaskanej przez kataklizmy XX wieku. Przywrócenie wymiaru sakralnego rzeczywistości jest jedynym sposobem uratowania człowieka. Sztuka powinna być źródłem trudnej nadziei.”

“Mijn kunst heeft diepe christelijke wortels en strijdt voor de heropbouw van het menselijke metafysische perspectief dat verbrijzeld werd door het cataclysmen van de twintigste eeuw. De teruggave van de sacrale dimensie van de werkelijkheid is de enige manier om de mens te redden. Kunst zou een bron van moeilijke hoop moeten zijn” (Penderecki, 1997, 68).

“Historia kultury jest przede wszystkim historią rozprawiania się ducha ludzkiego ze śmiercią.”

“De geschiedenis van de cultuur is voor alles de geschiedenis van de strijd van de menselijke geest met de dood” (Izydora Dąmska)¹.

¹ In: Leśniak (ed.), 1998, 3.

Inhoudstafel

Dankwoord	2
Inhoudstafel	4
Inleiding	6
Hoofdstuk I: Mijn Labyrint: leven en oeuvre van Krzysztof Penderecki	12
1. Mijn Ilias en Odyssee	13
2. Mijn regenboog	25
3. Mijn ark	35
4. Besluit	43
Hoofdstuk II: De duivels van Loudun	44
1. Een literaire benadering	44
2. Een dramaturgische benadering	52
3. Een ethisch-religieuze benadering	62
4. Besluit	66
Hoofdstuk III: Het Verloren Paradijs	68
1. Een literaire benadering	69
2. Een dramaturgische benadering	80
3. Een ethisch-religieuze benadering	87
4. Besluit	91
Hoofdstuk IV: Het Zwarte Masker	93
1. Een literaire benadering	93
2. Een dramaturgische benadering	105
3. Een ethisch(-religieuze) benadering	113
4. Besluit	120
Hoofdstuk V: Koning Ubu	123
1. Een literaire benadering	123

	5
2. Een dramaturgische benadering	133
3. Een ethische benadering	141
4. Besluit	146
Besluit	149
Bijlagen	159
Hoofdstuk I	160
Hoofdstuk II	163
Hoofdstuk III	166
Hoofdstuk IV	170
Hoofdstuk V	172
Literatuurlijst	176

Inleiding

*"Penderecki is such a fascinating subject that I have dedicated my life to it"*².

Toen ik twee jaar geleden in de boekenwinkel van de Warschause Zachętagalerij de tentoonstellingscatalogus *Itinerarium* met kleurrijke foto's van de muziekschetsen van Krzysztof Penderecki ontdekte (Baran, 1998), was ik meteen gefascineerd. Diezelfde augustusmaand werd ik ontroerd door een uitvoering van Penderecki's *Lacrimosa* te Gdańsk. In een vage herinnering uit de lessen muziekcultuur en -geschiedenis aan de Muziekacademie van Turnhout wist ik dat Penderecki in zijn avantgardistische 8' 37'' de atoombom op Hiroshima wil laten weerklinken. Ik besloot mijn verhandeling aan deze veelzijdige componist te wijden en vond in september 2000 in Drs. (ondertussen Dr.) Idesbald Goddeeris en Prof. Dr. Marc Delaere een bereidwillige promotor en co-promotor. Met de gegevens van de RILM-catalogus (een musicologische databank) op zak vertrok ik eind september 2000 voor een semester op Erasmus naar Kraków, de stad waar Penderecki zijn muzikale vorming genoot en tot 1987 verbonden bleef aan het Muziekconservatorium. Ik ploos er de thematische catalogus van de Jagiellonenbibliotheek onder het item "Muzyka" uit en liet mijn onderzoek op die manier systematisch verder ontwikkelen. Twee handige syntheseswerkjes (Pięta, 1991 en Prokowicz, Mrygoń & Musioł, 1982) hielpen eveneens mijn speurwerk in goede banen te leiden.

Gewapend met al deze titels en referenties bezocht ik in het najaar negen gespecialiseerde Poolse muziekbibliotheken. In Kraków werkte ik in de Biblioteka Jagiellońska (en specifiek haar Muziekafdeling (Oddział Muzyczny)), de faculteitsbibliotheek Musicologie, de bibliotheek van de

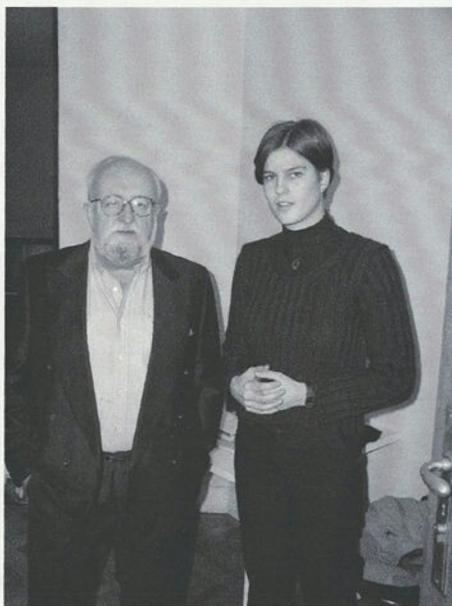
² Uit mijn persoonlijke correspondentie met Pendereckispecialist Ray Robinson.

Krakowska Akademia Muzyczna zelf en de bibliotheek van de Polskie Wydawnictwo Muzyczne (De Poolse Muziekuitgeverij). In Warschau deed ik onderzoek in de Nationale Bibliotheek, de Universiteitsbibliotheek, de bibliotheek van het departement Musicologie, de bibliotheek van het Muziekconservatorium Fryderyk Chopin en de bibliotheek van de Poolse Componistenvereniging (Związek Kompozytorów Polskich). In gespecialiseerde boekenwinkels kocht ik de recentste publicaties over Penderecki en speurde ik naar actuele tijdschriftartikels.

Bovendien ontmoette ik tijdens mijn verblijf in Polen twee Penderecki-specialisten. Ray Robinson, hoogleraar Musicologie aan de Palm Beach Atlantic University, gaf een inleidende lezing over Penderecki voor Poolse musicologiestudenten van de Jagiellonenuiversiteit op 5 oktober 2000 (fragmenten uit deze lezing zijn opgenomen in het eerste hoofdstuk). Later heeft hij steeds mijn specifieke vragen per mail beantwoord en in feite zelfs meegeholpen aan de afbakening van mijn onderwerp. Regina Chłopicka, de decaan van de compositieafdeling aan de Krakowska Akademia Muzyczna, wees me onder andere op het bestaan van de tentoonstellingscatalogus *"The Black Mask - Contemporary Dance of Death"* (Leśniak (ed.), 1998).

De aardbei op de taart vormde mijn ontmoeting met Krzysztof Penderecki zelf. Toen ik vernam dat hij op 5 januari 2002 het slotconcert van het Europalia Polska-festival te Brussel zou dirigeren, aarzelde ik niet om een ontmoeting (en een eventueel interview) te vragen. Elżbieta Penderecka, zijn echtgenote, bevestigde die op 2 november. Voor het concert kreeg ik de gelegenheid een kwartiertje met de componist te praten. Hij is een aangenaam en luisterbereid man die heel wat belangstelling aan de dag legde voor mijn onderzoek en zich nog levendig zijn eredoctoraatsuitreiking aan onze Alma Mater in 1979 kon herinneren. Hij vond het erg goed dat ik

contact had met Ray Robinson en Regina Chłopicka, omdat die - zo zei hij - zijn werk misschien wel beter kenden dan hijzelf. Tijd om een echt interview te geven had Penderecki niet, maar hij beloofde me mijn voorbereide vragen schriftelijk te beantwoorden en door te sturen. Spijtig genoeg heeft hij dat nog steeds niet gedaan.. Het is echter begrijpelijk dat een componist die in zijn leven al meer dan duizend interviews gaf en aan wie al meer dan dertig doctoraatsproefschriften (sic) gewijd zijn (Robinson, 1998b, 5) niet wakker ligt van een licentiaatsverhandeling.



Figuur 1: Samen met Krzysztof Penderecki op 5 januari 2002.

Na mijn terugreis grasduinde ik regelmatig in mijn overvloedige materiaal, dat naast enkele bronnen en muziekopnames vooral uitgegeven boeken en tijdschriftartikels bevat. In september 2001, een jaar nadat mijn oog op Krzysztof Penderecki gevallen was, hakte ik de knoop door om zijn opera-oeuvre onder de loep te nemen. De vier opera's *Die Teufel von Loudun* (*De duivels van Loudun*) (1969), *Paradise Lost* (*Het Verloren Paradijs*) (1978),

Die schwarze Maske (Het Zwarte Masker) (1986) en *Ubu Rex (Koning Ubu)* (1991) vormen immers een aparte cyclus in het omvangrijke oeuvre van de componist. Mede dankzij de constructieve bemerkingen van mijn promotor Idesbald Goddeeris groeide mijn verhandeling tot wat ze nu is. Mijn onderzoek wil kijken of Penderecki's voorkeur tot synthese (waarmee hij wereldfaam verworven heeft) ook terug te vinden is in en doorheen zijn vier opera's en dit zowel op muzikaal als ideëel vlak.

Om dit (eventueel) vast te kunnen stellen analyseer ik elke opera telkens vanuit literair, dramaturgisch en ethisch (-religieus) standpunt. In de eerste paragraaf van ieder hoofdstuk onderzoek ik hoe Penderecki een literaire grondtekst heeft herwerkt tot een libretto, welke elementen hij gewijzigd en/of bewaard heeft en waarom hij dat deed. In de tweede paragraaf wordt het muzikale en scènische luik van de opera onder de loep genomen. Ik probeer constanten en veranderingen van elkaar te scheiden en te zoeken naar een eventuele evolutie doorheen zijn opera-oeuvre. De derde ethisch (-religieuze) benadering zoomt in op de in elke opera terugkerende thema's ethiek, religie en dood en tracht ook hier Penderecki's geëvolueerde visie doorheen de vier opera's te duiden (in dit opzicht biedt de in (bijna) elke opera-analyse lichtjes gewijzigde benaming van de derde paragraaf al een eerste aanwijzing). Alleen van de eerste opera bestaat een uitgegeven muziekopname (Penderecki & Fried, 1969); voor mijn analyse van de andere drie opera's was ik volledig aangewezen op het libretto.

Om dit alles te kunnen nagaan leek het me noodzakelijk een inleidend hoofdstuk toe te voegen over Penderecki zelf, waarbij ik trachtte de symmetrie van Hoofdstuk II tot V door te trekken. Na een korte biografie bespreek ik in een tweede paragraaf Penderecki's muzikale evolutie en komen in een derde paragraaf de in Penderecki's oeuvre steeds

terugkerende thema's religie en dood aan bod. Dit eerste hoofdstuk heeft de bedoeling de analyse van Penderecki's opera's te kunnen kaderen in een groter geheel.

Deze verhandeling bevat ook een aantal bijlagen, waarin naast Penderecki's compositielijst ook een opvoerings-, personage- en instrumentatielijst van elke opera terug te vinden is. Van *Die Teufel von Loudun*, *Paradise Lost* en *Ubu Rex* is eveneens het verloop opgenomen.

Naar aanleiding van Penderecki's zestigste en vijfenzestigste verjaardag (in 1993 en 1998) verscheen er heel wat synthesemateriaal en werden er internationale Pendereckisymposia gehouden. In mijn verhandeling heb ik er bewust voor gekozen dit nieuwe onderzoeksmateriaal een centrale plaats toe te kennen. De recentste biografieën van Krzysztof Penderecki zijn geschreven door Przemysław Źwikliński (Źwikliński, 1993) en Wolfram Schwinger (Schwinger, 1994). Waar Schwinger naast een haast van dag tot dag bijgehouden dagboek in een tweede deel musicologische analyses geeft van alle composities van Penderecki, benadert Źwikliński Penderecki's leven conceptueller aan de hand van uiteenlopende thema's (zoals zijn landgoed, zijn echtgenote, zijn houding tegenover het communisme...). Schwinger is in het Duits geschreven en ook verkrijgbaar in het Engels, de Poolse biografie van Źwikliński bleef tot nu toe onvertaald. In zijn vier essays geeft Mieczysław Tomaszewski (Tomaszewski, 1994) een interessante interpretatie van Penderecki's oeuvre en dit aan de hand van zowel musicologische analyse als filosofische denkpistes. Zijn Poolse essays zijn ook in het Engels vertaald. In de gepubliceerde bundel van het Penderecki-symposium "*Krzysztof Penderecki. The music and its reception*" op 10, 11 en 12 december te Kraków (Tomaszewski (ed.), 1995) wordt de receptie van Penderecki's werk in Duitsland, Frankrijk, Italië,

Amerika, Litouwen en zelfs Roemenië beschreven en afzonderlijke artikels over de extra-muzikale kenmerken van enkele recente composities opgenomen. Het boek is in het Pools en het Engels uitgegeven, waarbij de artikels van Duitse, Franse en Italiaanse sprekers in hun oorspronkelijke taal zijn opgenomen. Het Engelse doctoraatschrift van de Finse musicologe Danuta Mirka (Mirka, 1997) analyseert het vroeg werk van Krzysztof Penderecki. Tijdens het Poolse Penderecki-jaar (1998) vond een symposium plaats onder de titel: "*Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre*", waarvan de toespraken mijn belangrijkste bron vormen (Malecka (ed.), 1999). Tijdens het symposium liepen er ook twee tentoonstellingen te Kraków waarvan de catalogi interessant materiaal bieden: Baran, 1998; Leśniak (ed.), 1998. Vanuit Amerika droeg Professor Ray Robinson zijn steentje bij aan dit jubileum: hij verzamelde artikels van vooraanstaande Penderecki-specialisten in Robinson (ed.), 1998. Ook Penderecki's eigen essays verrijken het onderzoek (Penderecki, 1997). Weldra zal onder het editorschap van Ray Robinson *Studies in Penderecki 2* verschijnen, met daarin vooral aandacht voor Penderecki's instrumentale muziek³.

Ik wens de lezer een aangename ontdekkingsstocht toe.

Leuven, 26 mei 2002

³ Krzysztof Penderecki vertelde me in januari dat hij een inleidend woord aan het samenstellen was.

Hoofdstuk I

Mijn Labyrint: leven en oeuvre van Krzysztof Penderecki

“Ik draai rond en verdwaal - ik kom binnen in mijn symbolisch labyrint. Enkel de omweg leidt tot vervulling”⁴.

Krzysztof Penderecki belicht het menselijk bestaan graag aan de hand van een metaforisch labyrint⁵. Hij schrijft zelf: *“Een labyrint - het metafoor van ons bestaan - is altijd een verbinding van irrationele, onberekenbare en berekenbare elementen”*⁶. In dit eerste hoofdstuk gaan we op zoek naar de bewuste keuzes, onvoorziene omstandigheden en toevallige mogelijkheden die de loopbaan van Penderecki mee vorm gegeven hebben. In een eerste paragraaf wordt Penderecki's leven geschetst en gekaderd in het Polen van de tweede helft van de twintigste eeuw. Zowel de opbouw van zijn nationale en internationale carrière als de ontwikkelingen in zijn privé-leven komen aan bod. Een tweede paragraaf zoomt in op het omvangrijke oeuvre van de componist. Penderecki-specialisten geven er hun visie op Penderecki's werk. In de laatste paragraaf worden twee thema's die bij Penderecki vaak terugkeren, religie en dood, besproken.

⁴ *“Kraężę, błędzę - wchodzę w mój symboliczny labirynt. Tylko droga okrężna prowadzi do spełnienia”* Penderecki in: Baran, 1998, 9.

⁵ Zijn bundel essays draagt de titel *Labirynt czasu: pięć wykładów na koniec wieku* (Penderecki, 1997). In de tentoonstelling *Itinerarium* van 1998 werd Penderecki's labyrint architectonisch weergegeven (Baran, 1998).

⁶ *“Labirynt - metafora naszego bytowania - jest zawsze połączeniem elementów irracjonalnych, nieobliczalnych i obliczalnych”* (Penderecki, 1997, 21).

1. *Mijn Ilias en Odyssee*⁷

Penderecki vergelijkt zijn leven niet alleen met een labyrint, maar ook met Homeros' oeuvre: de Ilias en Odyssee. Deze twee werken staan zowel in zijn stijl als in zijn leven respectievelijk symbool voor zijn avant-gardistische periode en daarop volgende zwerftocht. Het Ithaka van de componist - het zogenaamde vaderland van Odysseus - ligt echter in Małopolska, in Luślawice, waar hij een groot domein bezit (Penderecki, 1998, 10). Penderecki heeft dit bouwvallige landgoed (*dworek*) in 1975 gekocht. Fausto Socyn (de Italiaan Fausto Sozzini - één van de voortrekkers van het arianisme in Polen) had er op het einde van de zestiende eeuw (1578 en 1582) twee synodes van de Poolse Broeders (arianen) gesticht en na diens dood in 1604 was er een herdenkingskapel opgericht, die Penderecki gedurende vijf jaar liet renoveren (Ćwikliński, 1993, 97-108). Het landgoed wordt omgeven door een hoge muur, waarmee Penderecki zijn *hortus conclusus* wil afschermen van de buitenwereld en een eigen, veilige kosmos wil scheppen. In de tuin is er plaats voor het grootste privé-arboretum van Polen met meer dan 900 boomsoorten, die hij alle zelf heeft geplant en die een eigen labyrint vormen. "*Wanneer ik plannen maak voor de rijen van de bomen, grasperken en bloembedden aanleg, ben ik me ervan bewust een eigen Arcadia te bouwen, en bezit ik tegelijkertijd de zekerheid dat ik me engageer voor een deugdzame en aangename kunst*"⁸. Het is hier dat grote werken als *Polskie Requiem* (1980-1993) en *Siedem bram Jerozolimy (de Zeven poorten van Jeruzalem)* (1996) ontstonden, terwijl de componist in

⁷ Zie Penderecki in: Robinson (ed.), 1998, 9-11.

⁸ "*Wytyczając szpalery drzew, zakładając gazony i kwiatowe partery mam świadomość budowania własnej Arkadii, a zarazem pewność że oddaję się sztuce cnotliwej i przyjemnej*" (Penderecki, 1997, 21).

zijn eigen labyrint verdwaalde en zich liet inspireren door de harmonie van de natuur, die hij zelf mee schiep.

De componist bezit ook een woonst in Kraków (in de buitenwijk Wola Justowska) en in het Zwitserse Lucerne, en verbleef vele jaren in het buitenland, vooral in Duitsland, Oostenrijk en Amerika. Hij vertelde me ook nu nog maar weinig tijd in Polen door te brengen. Toch liggen de echte roots van Penderecki in Małopolska, waar hij slechts één keer - noodgedwongen - de kerstdagen niet doorbracht⁹. Zelf zegt hij: "*Ik kan overal wonen. Leven enkel in Łusławice*"¹⁰.

Afkomstig uit het multiculturele Dębica¹¹ in Małopolska, trok Penderecki (geboren op 23 november 1933) in 1951 op zeventienjarige leeftijd naar het 130 kilometer verder gelegen Kraków om verder te studeren. Hij beëindigde het muzikale humaniora bij Stanisław Tawroszewicz (viool) en Franciszek Skotyszewski (muziektheorie) en werd toegelaten tot het Muziekconservatorium (Akademia Muzyczna) in 1954, waar hij zijn studie verderzette bij violist Artur Malawski en koorcomponist Stanisław Wiechowicz. Na twee jaar besloot Krzysztof zich volledig toe te leggen op compositie. Toch bleef hij een breed blikveld behouden door aan de Jagiellonenuniversiteit lessen bij te wonen van de Poolse filosoof Roman Ingarden en classicus Tadeusz Sinek (Erhardt, 1975b, 10; Tomaszewski, 1994, 94). Penderecki behaalde in 1958 zijn diploma *summa cum laude* met

⁹ Na de staatsgreep van Jaruzelski in december 1981 zou Penderecki bij zijn terugreis vanuit Duitsland naar Polen meteen vervolgd worden. Pas in januari 1982 kreeg hij het bericht dat hij veilig naar zijn thuisland kon terugkeren.

¹⁰ "*Mieszkać mogę wszędzie. Życ - tylko w Łusławicach*" (Penderecki in: Ćwikliński, 1993, 106).

¹¹ In dit stadje wo(o)n(d)en Polen, Joden en Oekraïëners vredig naast elkaar. Penderecki zelf heeft verre Joodse voorouders.

de opvoering van *Epitaphium Artur Malawski in memoriam*, waarna hij meteen als assistent in de Krakause Muziekhogeschool aan de slag kon. De naam Penderecki raakte in cultureel Polen bekend toen hij in 1959 op de wedstrijd van de Poolse Componistenvereniging (*Związek Kompozytorów Polskich*¹²) de drie hoofdprijzen wegkaapte met zijn anoniem ingezonden *Strofy* (1959: eerste prijs), *Psalm Dawida* (1958: tweede prijs) en *Emanacje* (1958: derde prijs) en hierdoor een beurs won voor een studiereis naar Italië (Schwinger, 1979, 22).

De Poolse oktober van 1956, toen voor een “socialisme met menselijk gelaat” geijverd werd en eerste secretaris Władysław Gomułka (1956-1970) aan het hoofd van Polen kwam te staan, luidde de acceptatie van diversiteit en vrijheid in de kunst in, al bleef de Staat een oogje in het zeil houden. De grotere informatiedoorstroming van het Westen maakte mogelijk dat Penderecki vanaf zijn debuut het oor te luisteren kon leggen bij de vernieuwende stromingen in het Westen¹³ - hij heeft nooit moeten zwichten voor de harde principes van het Socialistisch Realisme. Samen met zijn neef Tadeusz Kantor (1915-1990 - schilder en dramaturg) en Piotr Skrzynecki lag Penderecki aan de grondslag van hét symbool van 1956 in Kraków : het kabarettheater *Piwnica pod Baranami* (gelegen op de Grote Markt). Hij haakte echter snel af toen bleek dat zijn inbreng zich beperkte tot het schrijven van liedjes en er enkel opgevoerd kon worden wat voor de PZPR aanvaardbaar was (Ćwikliński, 1993, 143). Van in het begin interesseerden de politieke ontwikkelingen in Polen Penderecki niet echt. Over het

¹² Voor meer informatie over deze vereniging zie hun jubileumboek: Erhardt (ed.), 1995.

¹³ Penderecki vertelt dat op het Krakause muziekconservatorium foldertjes lagen over muziekstages in Darmstadt (waar de muzikale avant-garde bloeide), waarvoor iedere student zich kon inschrijven (Ćwikliński, 1993, 144).

communisme na 1956 zegt Penderecki: "*Het communisme schaadde de componist niet. Ba, het hielp hem gewoonweg. Er waren aanmerkelijke studiebeurzen... We hadden één van de belangrijkste festivals van hedendaagse muziek in de wereld: De Warschauerfst*"¹⁴. De enige hindernis in Penderecki's ogen was dat er zowel voor als na 1956 voor elke reis naar het buitenland een paspoort aangevraagd moest worden (Ćwikliński, 1993, 143).

Penderecki voelde zich net als andere Poolse jonge componisten (Kazimierz Serocki (1922-1981), Włodzimierz Kotoński (1925-) en Henryk Górecki (1933-)) aangetrokken tot de avant-gardistische stroming van Darmstadt en de Westerse vertegenwoordigers van het avant-gardisme Karlheinz Stockhausen (1928-), John Cage (1912-1992) en Pierre Boulez (1925-). Zelf schrijft hij hierover: "*De avant-garde was voor mij Troje, het tijdperk van de jeugdige bunt en het geloof in de mogelijkheid de orde van de wereld te veranderen door de kunst*"¹⁵. In zijn eerste werken, zoals *Trenos* (1960) (eerste titel: 8' 37''), een herdenking aan de gebeurtenissen in Hiroshima waarin hij strijkinstrumenten als percussie laat klinken, experimenteert hij met instrumentatie, klankvorming en notatie¹⁶ (Schwinger, 1979, 30).

¹⁴ "*Komunizm nie szkodził kompozytorom. Ba, wręcz im pomagał. Były spore stypendia... Mieliśmy jeden z ważniejszych na świecie festiwalu muzyki współczesnej, Warszawską Jesień*" Penderecki in: Ćwikliński, 1993, 143. De Warschauerfst werd in 1956 voor het eerst georganiseerd door Tadeusz Baird (1928-1981) en Kazimierz Serocki (1922-1981). Poolse componisten kwamen er in contact met de hedendaagse Westerse muziek van o.a. Anton von Webern (1883-1945), Bela Bartok (1881-1945), Olivier Messiaen (1908-1992) en met de nieuwste creaties van eigen bodem. Dit festival bleef voor vele jaren de enige ontmoetingsplaats voor Westerse en Poolse componisten (Kaczyński & Zborski, 1983).

¹⁵ "*Troją była dla mnie awangarda, epoka młodzieńczego buntu i wiary w możliwość zmiany porządku świata przez sztukę*" (Penderecki, 1997, 11).

¹⁶ Penderecki's persoonlijke componeerwijze is ook zichtbaar in zijn latere werken. In deze verhandeling is een pagina uit de partituur van zijn eerste opera *Die Teufel von Loudun* opgenomen (Figuur 1, Hoofdstuk II).

Danuta Mirka, die een doctoraat schreef over zijn sonoristisch structuralisme, stelt dat "*Penderecki's naam van in het prille begin het symbool was van een nieuwe stroming: het sonorisme*"¹⁷. Deze term is uitgevonden door de Poolse musicoloog Chomiński, die het als volgt omschrijft: "*De sonoristische regulatie bestaat uit een ontdekking van de pure geluidswaarden van het geluidsmateriaal*"¹⁸.

Penderecki bedenkt wel: "*Nooit had ik belangstelling voor de klank alleen als klank, voor de vorm alleen als vorm - wat me beschermde voor de ziekte van het avant-gardisme: een onvruchtbare leegte en de verveling van abstracte, formele oplossingen*"¹⁹. Met zijn *Lucaspasie* (1966) bevrijdde Penderecki zich van de te maniëristische en geïnstitutionaliseerde Poolse avant-gardebeweging²⁰ en knoopte hij de dialoog aan met de muzikale traditie (Rogala, 2000, 70). In Poolse en Westerse avant-gardekringen werd hij hierdoor een *persona non grata*, maar toch bleef hij zichzelf trouw: "*Hij heeft weliswaar inderdaad oude elementen van de Gregoriaanse en klassieke koorpolyfonie en jongere kunstgrepen van de reeds tot de traditie behorende twaalftoonscomponisten erbij betrokken, maar dit toch op zijn eigen manier, die alles in zijn eigen stijl integreert*"²¹ - zo benadrukt

¹⁷ "*Penderecki's name was from the very beginning the symbol of a new current*" (Mirka, 1997, 7).

¹⁸ "*Sonoristic regulation consists in an exploration of the pure sound values of the sound material*" Idem. Zie ook: Chomiński, 1996, 126-127. Hans Vogt is van mening dat het de Warschause Musicologe Zofia Lissa was die deze term uitvond (Vogt & Bard, 1972, 348).

¹⁹ "*Nigdy nie interesowałem się tylko dźwiękiem dla dźwięku, formą dla formy - co uchroniło mnie od choroby awangardyzmu, jałowej pustki i nudy abstrakcyjnych rozwiązań formalnych*" (Penderecki in: Tomaszewski, 1994, 96).

²⁰ "*Właśnie instytucjonalizacja skompromitowała ruch awangardowy w naszym wieku*" (Penderecki, 1997, 23).

²¹ "*Er hat jetzt zwar tatsächlich alte elemente der Gregorianik und klassischen Chorpolyphonie und jüngere Praktiken des schon zur Tradition gehörenden*

Wolfram Schwinger. Van een grote breuk is - zo blijkt meer dan dertig jaar later - niet echt sprake, wel van een belangrijke overgangsfase: de overgang van *Ilias* naar *Odyssee*; de overgang van avant-garde naar een zwerftocht op zoek naar synthese, waarin ook deze avant-garde-elementen hun plaats zullen krijgen (Penderecki, 1997, 11-15; Robinson (ed.), 1998, 9-11).

Penderecki denkt met sentiment terug aan zijn Lucaspassie (Penderecki, 1997, 61), niet alleen omdat ze het keerpunt in zijn artistieke loopbaan betekende, maar ook omdat ze een nieuw hoofdstuk in zijn persoonlijk leven inluidde. Het kersverse koppel Krzysztof en Elżbieta Penderecki (getrouwd in 1965) noemde hun in 1966 geboren zoon Łukasz. In 1971 zou hun dochtertje Dominika geboren worden. Penderecki's eerste huwelijk (gesloten in 1954) met pianiste Barbara Świątek verliep vanaf 1962, toen Krzysztof haar leerlinge Elżbieta Solecka - toen zestien - leerde kennen, moeilijker. Toch herinnert Penderecki's oudste dochter Beata (geboren in 1955) zich dat er thuis nooit geruzied werd; Krzysztof en Barbara gingen in vriendschap uit elkaar (Ćwikliński, 1993, 58). Krzysztof en Elżbieta verhuisden in 1966 naar Essen, waar Penderecki na het succes van zijn *Lucaspassie* een leerstoel compositie werd aangeboden aan de *Folkwang Hochschule* (Schwinger, 1979, 49-50). De componist trok gedurende de twee daarop volgende jaren door een groot deel van Europa (waarbij Polen zijn favoriete vakantiebestemming bleef) en in 1967 voor het eerst naar de Verenigde Staten.

Het succes van Penderecki's *Passie* wordt in Polen overschaduwd door het politieke getrouwtrek tussen Kerk en Staat rond de viering van duizend jaar

Zwölftonkomponierens mit einbezogen - aber eben doch auf eine Weise, die alles in den eigenen Stil integriert" (Schwinger, 1979, 36-37).

katholicisme (1966-1966), waarvoor de Paus bijvoorbeeld niet eens uitgenodigd werd. Vanaf 1963 was er immers steeds meer sleet gekomen op de “Oktoberperiode” omwille van de aanhoudende spanningen binnen de PZPR en volgde Gomułka een zuivere ideologische lijn waarin de Kerk aan zeggingskracht moest inboeten, een politiek waartegen de Poolse aartsbisschop Stefan Wyszyński (1901-1981) sterk ageerde. Met zijn *Lucaspasie* herdenkt ook Penderecki deze verjaardag, maar hij bekeek de politieke commotie enkel vanop afstand. Hij heeft nooit openlijk partij getrokken voor één van de vier strekkingen binnen de katholieke Kerk (Pax, Frondisten, Katholiek Neopositivisme en Nationaal Catholicisme) die discussieerden over een eventuele samenwerking met het communistische regime.

Penderecki's odyssee kent een volgende tussenstop in West-Berlijn (1968-1970), waar hij ondermeer zijn eerste opera *Die Teufel von Loudun* (1969) componeerde. Hij voelde zich hier ook veiliger voor de antisemitische hetze in zijn thuisland in de nasleep van de Zesdaagse oorlog (1967) (Ćwikliński, 1993, 142; Vos, 2000, 232). Wenen, Penderecki's volgende verblijfplaats (1970), bleek een goede uitvalsbasis voor de steeds beroemdere componist: op 24 oktober 1970 ging zijn *Kosmogonia* (gecomponeerd op aanvraag van de Verenigde Naties) in New York in première en in 1971 kreeg hij zijn eerste eredoctoraat aan de universiteit van Rochester, omdat zijn muziekstijl “in de toekomst wijst, terwijl ze tegelijkertijd het verleden reflecteert”²². In april 1972 was zijn muziek voor het eerst te horen in Moskou en de DDR, die voordien vijandig stonden tegenover zijn modernistische muziekstijl en religieuze thematiek. Daarna werd Penderecki's werk ook uitvoerbaar in

²² “...in einem Stil geschrieben, der in die Zukunft weise, während er gleichzeitig die Gegenwart reflektiert” (Schwinger, 1979, 85).

andere socialistische landen; Polen speelde op het gebied van de muzikale avant-garde de voortrekkersrol (Erhardt, 1975b, 193-195). Nog in datzelfde jaar aanvaardde Penderecki de rectorsetel van de *Krakowska Akademia Muzyczna*, zodat hij tot 1987 vaker terugreisde naar Polen. Hij combineerde deze directeursfunctie gedurende zes jaar met een leerstoel Compositie (1973-1979) aan de universiteit van Yale in de Verenigde Staten en een internationale dirigentencarrière die hem nu ook tot in Latijns-Amerika, het Midden-Oosten, Noord-Afrika en Japan bracht.

Niemand minder dan Edward Gierek feliciteerde Krzysztof Penderecki in november 1973 met zijn veertigste verjaardag en loofde de componist - ook al was hij geen lid van de Communistische Partij - omdat "*hij de Poolse muziek in de hele wereld tot een begrip gemaakt heeft*" en daarmee Polens meest succesvolle culturele "exportproduct" vormde (Schwinger, 1979, 92-93). De partijleider koos in de eerste jaren van zijn bewind voor een gematigde relatie met Kerk en cultuur; de herziene "Oostpolitiek" van het Vaticaan - Paus Paulus VI erkende in 1972 de westelijke grens van Polen en beschouwde de bisdommen die voor de Tweede Wereldoorlog tot Duitsland hadden behoord eindelijk als Pools - maakte een open dialoog mogelijk en Poolse artiesten - zelfs diegenen die zich openlijk anticommunistisch uitten - ontvingen regelmatig prijzen van de Poolse staat (Ćwikliński, 1993, 140). Vanaf 1974, toen de PZPR decreeteerde dat artiesten in hun werk nauwer moesten aansluiten bij de communistische ideologie en de band met de Sovjetunie moesten benadrukken, liepen de meningen weer verder uit elkaar. De Poolse kardinaal Stefan Wyszyński verkondigde openlijk zijn protest, bijvoorbeeld in zijn toespraak na de opvoering van Penderecki's *Magnificat* (1974) tijdens de Warschauherfst van 1975. Diep onder de indruk van het werk - dat duidelijk niet aan het decreet van 1974 voldeed - hield de kardinaal de hand van de componist in de lucht terwijl hij voor het

hele publiek gedachten opwierp over de vrijheid van de Kerk en van Polen, gemotiveerd vanuit het oorspronkelijke *Magnificat* (Lucas I, 46-55) (Schwinger, 1979, 99). Penderecki's reactie hierop was dubbelzinnig. Hij was wel bevriend met Wyszyński en kon zich ook niet vinden in de opgedragen norm, maar vond een dergelijke uiting toch wat te expliciet (Ćwikliński, 1993, 140); politiek interesseerde de componist niet en de toelating naar het buitenland te reizen mocht zeker niet in het gedrag komen.

In Amerika sleutelde Penderecki lang aan zijn tweede opera *Paradise Lost* (1975-1978): een scènische voorstelling van het scheppingsverhaal vanuit katholieke en protestantse invalshoek. Het werk ging in première te Chicago in november 1978, een maand na de benoeming van Karol Wojtyła tot Paus Johannes Paulus II. Penderecki voelt veel sympathie voor de diplomatische houding van de voormalige aartsbisschop van Kraków, die hij bovendien ook vroeger al meerdere malen had ontmoet in het Krakause theaterwereldje.

Op 2 februari 1979 kreeg Krzysztof Penderecki een eredoctoraat uitgereikt aan de K. U. Leuven. In tegenstelling tot Rafael Caldera Rodriguez, Roy Jenkins en Joseph-Albert Kardinaal Malula werd de Poolse componist pas 's avonds tijdens het concert in de Leuvense Stadsschouwburg gehuldigd. Na een inleiding van Karel Aerts, toenmalig directeur van BRT-3, waarin hij Penderecki's bijdrage tot "*het behoud van kostbare tradities en van zowel culturele als religieuze waarden van onze Europese cultuur*"²³ onderstreepte, vertolkte het radiokoor van Wrocław en het Warschause Varsoviakwartet werk van Penderecki (dat rechtstreeks te beluisteren was

op BRT-3 en Polskie Radio²⁴). Promotor Professor Jozef Robijns karakteriseerde Penderecki in zijn laudatio als “*één der meest markante figuren in de hedendaagse muziek*” en voegde eraan toe dat “*zijn werken tot de belangrijkste religieuze muziek van deze eeuw behoren*”²⁵. Omdat Penderecki nog diezelfde avond moest vertrekken naar La Scala om er de volgende dag een concert te dirigeren, was hij de grote afwezige op de door de Poolse Ambassade speciaal georganiseerde receptie²⁶.

Anno 1980 ruilde Penderecki zijn riante villa in New Heaven voor het gerenoveerde Luśławice en kocht hij een buitenverblijf in Lucerne. Voor het eerst engageerde de componist zich ook politiek: hij ging in op Lech Wałęsa's voorstel om een stuk te componeren voor de inauguratie van het monument te Gdańsk ter ere van de dokwerkers die tijdens de staking van 1970 waren gesneuveld. Op 16 december dirigeerde hij voor een menigte van tienduizenden Polen zijn *Lacrimosa*. Hij bewerkstelligde hiermee de symbolische verzoening tussen partijleider Stanisław Kania (1980-1981) en Wałęsa, als het ware de verpersoonlijking van het op 17 september opgerichte *Solidarność* (Schwinger, 1994, 98). Aan de op 28 mei 1981 gestorven kardinaal Stefan Wyszyński - “*de belangrijkste symboolfiguur voor de overlevingswil van de Poolse natie*”²⁷ - wijdde Penderecki zijn *Agnus Dei*.

²³ Anoniem, *Academische Tijdingen*, 1979 (13e jaargang), nr. 9, p. 7.

²⁴ Het concert werd later ook uitgezonden op WDR, de Hessische Rundfunk, Radio Vaticana, RTBF, e.a. (Dit wordt vermeld in het programmaboekje van het concert dat zich in het Universiteitsarchief bevindt; veel meer dan dit heeft het Archief niet te bieden).

²⁵ Eveneens in *Academische Tijdingen*, 7.

²⁶ Informatie van Professor Zofia Klimaj, die zelf aanwezig was op de receptie.

²⁷ “...*die wichtigste Symbolfigur für den Überlebenswillen der polnischen Nation*” (Schwinger, 1994, 99).

Deze plotse politieke belangstelling leek hem zuur op te breken toen Wojciech Jaruzelski op 13 december 1981 de staat van beleg uitriep en Penderecki in Duitsland verbleef. Penderecki wachtte bang af toen hij in een door een Italiaanse krant gepubliceerde lijst van voor het nieuwe regime verdachte personen zijn eigen naam bemerkte... (Ćwikliński, 1993, 132). Pas op 25 januari 1982 keerde Penderecki terug, na een bemoedigend bericht van de Poolse Ambassade in Parijs. Penderecki's daaropvolgende gedeelde houding viel bij Jaruzelski in de smaak; hij vroeg de componist zelfs lid te worden van de - spijtig genoeg enkel voor de façade bestaande - *Narodowa Rada Kultury (Nationale Cultuurraad)*, maar Penderecki kon Jaruzelski's vertegenwoordigers telkens met een kluitje in het riet huiswaarts sturen (idem, 138).

Naar aanleiding van zijn vijftigste verjaardag in 1983 ontving hij van de Poolse partijleider een hoge onderscheiding omdat hij voor de verspreiding van de Poolse muziek over de hele wereld had gezorgd (Schwinger, 1994, 110). Op de in *Die welt* opgeworpen bedenking dat Penderecki door het aanvaarden van deze onderscheiding het bewind van Jaruzelski mee onderschreef, reageerde hij heftig: *"Ik uit mij door middel van mijn geestelijke muziek, die ik sinds vijftig jaar in een communistisch land schrijf. Hierdoor zal mijn houding duidelijk zijn. Toch heeft de regering mij voor mijn vijftigste verjaardag onderscheiden, en ik kan hen enkel feliciteren met het feit dat ze een kunstenaar ondanks ideologische meningsverschillen eert"*²⁸. In Amerika vierde Penderecki's goede vriend

²⁸ *"Ich äußere mich durch meine geistliche Musik, die ich seit 25 Jahren in einem kommunistischen Land schreibe. Hierdurch sollte meine Haltung klar sein. Dennoch hat mich die Regierung zu meinem 50. Geburtstag ausgezeichnet, und ich kann ihr nur gratulieren, daß sie einen Künstler trotz ideologischer Meinungsverschiedenheiten ehrt"* (Schwinger, 1994, 110-111).

Mstislav Rostropovitsj hem met een driedaags muziekfestival te Washington waarbij zelfs Ronald Reagan tot de genodigden hoorde. Eerder dat jaar ontmoette Penderecki Paus Johannes Paulus II, voor wie hij zijn *Te Deum* (1980) dirigeerde in zijn zomerresidentie Castelgandolfo.

Diezelfde Rostropovitsj dirigeerde op 28 februari 1984 te Stuttgart de première van het onvoltooide *Polskie Requiem*. Het is Penderecki's weergave van het Poolse lijden met allusies op de holocaust en de onderdrukking van zowel arbeiders als Kerk ten tijde van het communisme. Ondanks het feit dat Penderecki de interpretatie van het werk overliet aan anderen en zich in deze jaren nooit openlijk tegen het communisme uitte, werd een Poolse première pas mogelijk na 1989. In de jaren daarvoor kreeg de wereld maar éénmaal Penderecki's mening over de interne Poolse ontwikkelingen te horen: tijdens zijn toespraak naar aanleiding van zijn eredoctoraat aan de universiteit van Georgetown in 1987 keurde hij de moord op de priester Jerzy Popieluszko (1947-1984) af.

De gedeeltelijk vrije verkiezingen in juni 1989, die Mazowiecki als de eerste niet-communistische president aan de macht brachten, deden het communistische regime in Polen pijlsnel in elkaar storten. Vanaf 1990 kon het culturele en economische leven er zijn vrije gang gaan. In deze jaren componeerde Penderecki zijn reactionaire vierde opera *Ubu Rex* (1991) en beëindigde hij zijn *Polskie Requiem* (1993). Na deze twee composities, die misschien wel Penderecki's biecht over de afgelopen decennia vormen, ging de componist weer op zijn gewone elan verder en componeerde hij bijvoorbeeld het majestueuze *Siedem bram Jerozolimy* (1996). Een tweede Belgische erkenning viel Penderecki in 1990 te beurt; te Brussel werd hij tot "*Chevalier de Saint Georges de Bourgogne*" geslagen (Schwinger, 1994, 132).

Steeds vaker is de componist in Luślawice (zijn Ithaka) terug te vinden; op zijn achtenzestigste laat hij het haastige leven van de jaren zeventig en tachtig, waarin reizen meer regel dan uitzondering vormde (zijn Odyssee), steeds meer achter zich. Toch treedt hij nog regelmatig op als dirigent van het Sinfonia Varsovia, waarvan hij sinds 1997 muzikaal directeur is. Zo verzorgde hij op 5 januari 2002 bijvoorbeeld het slotconcert van het Belgische Europalia Polska-festival te Brussel.

2. *Mijn regenboog*

*“Wanneer je de muziek van Krzysztof Penderecki beluistert, ..., is het moeilijk onverschillig te blijven”*²⁹, schrijft Mieczysław Tomaszewski. Zijn muziek en zijn kleurrijke partituren op zich hebben iets fascinerends. Naar aanleiding van Penderecki’s vijftenzestigste verjaardag in 1998 trachtten een aantal Penderecki-specialisten (naast Mieczysław Tomaszewski ook Regina Chłopicka, Ray Robinson en Wolfram Schwinger) constanten en vernieuwingen in het werk van de veel besproken componist van elkaar te scheiden en zo Penderecki’s muzikale evolutie te duiden. In deze paragraaf komt vooral Robinsons visie op Penderecki’s oeuvre aan bod³⁰. Hij liet me in Kraków voor het eerst op doorzichtige wijze kennis maken met Penderecki’s omvangrijke oeuvre, en zijn visie werd tijdens mijn onderzoek nooit ondergraven. Deze paragraaf wil een kader schetsen waartegen de musicologisch-dramaturgische analyse van Penderecki’s vier opera’s beter begrijpbaar wordt.

²⁹ *“Słuchając muzyki Krzysztofa Penderecki, ..., trudno pozostać obojętnym”* (Tomaszewski, 1994, 9).

³⁰ Ik baseer mij hoofdzakelijk op het artikel *“Penderecki’s Musical Pilgrimage”* (Robinson, 1998a, 33-49) en Robinsons lezing aan de Jagiellonenuiversiteit op 5 oktober 2000, in de literatuurlijst opgenomen onder: Robinson, 2000.

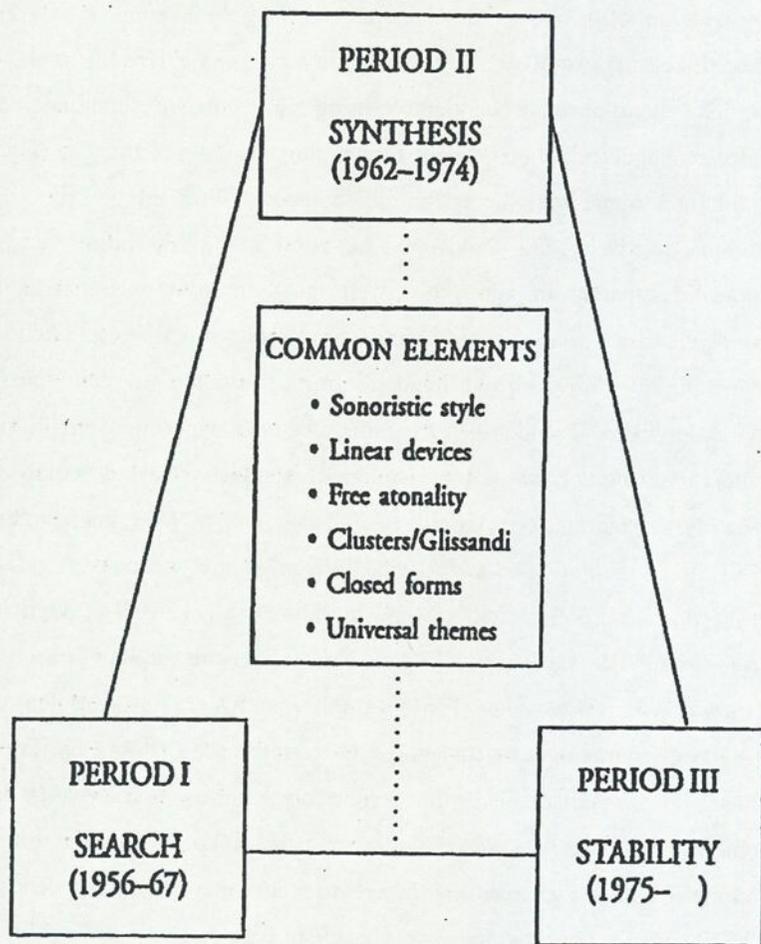
Een eerste belangrijke opmerking is dat Penderecki's muzieknotatie nogal afwijkt van het klassieke notenbeeld. Uit Penderecki's muzikale schetsen spreekt kleur en weerklinkt een atmosfeer. Speciaal aan deze schetsen werd in 1998 een tentoonstelling gewijd. De producer ervan, Piotr Rypson, schrijft in de catalogus *Itinerarium*: "Wanneer je naar de schetsen van Krzysztof Penderecki's partituren kijkt, bemerk je onmiddellijk hun grafische waarde. Trillend door kleur overmeesteren ze ons vanaf het eerste zicht met de chaos van notentekens en rondgestrooide woorden en met hun complexe tektoniek"³¹. Een voorbeeld vindt men in figuur 1 van Hoofdstuk II, die een kleurrijke bladzijde bevat uit de partituur van Penderecki's operadebuut *Die Teufel von Loudun*.

Ray Robinson constateerde aan de hand van nauwgezette musicologische analyse zes constanten in Penderecki's composities: sonorisme, ritme als middel om spanning op te wekken of te lossen, atonaliteit, clusters en glissandi, een gesloten vorm en een universele thematiek. Samen maken ze het specifieke van Penderecki's muziektaal uit. De mate van aanwezigheid van deze factoren in ieder werk afzonderlijk verschilt echter; op basis hiervan onderscheidde Robinson drie perioden en zes stilistische fasen doorheen Penderecki's carrière. Figuur 1 toont het macroniveau van Robinsons bevindingen.

Het *sonorisme* drukt dé stempel op Penderecki's werk. Zijn vernieuwende omgang met de component geluid bezorgde hem eind jaren vijftig zijn

³¹ "Patrzący na szkice partytur Ka Piego natychmiast dostrzega ich walory graficzne. Wibrujące kolorami, oszalałamią na pierwszy rzut oka chaosem znaków nutowych, rozrzuconych słów, swoją skomplikowaną tektoniką" (Piotr Rypson in Baran, 1998, 31-32).

doorbraak en blijft tot op de dag van vandaag hét kenmerk van zijn persoonlijke muziktaal. Waar in het begin van zijn carrière kleurrijke en specifieke, avant-gardistische klankvorming zijn composities domineerden, nuanceert Penderecki het gebruik hiervan in zijn later werk. Op *lineair niveau* (met name melodie en ritme, in tegenstelling tot het *verticale*, harmonische niveau) laat Penderecki het ritme mee de spanning van een compositie bepalen. In zijn vroeg werk geeft de componist het aantal seconden aan dat een bepaalde ritmische figuur moet weerklinken (in *Threnos* (1960) bijvoorbeeld houden violen, altviolen en contrabassen gedurende vijftien seconden een *tremolo* aan), later experimenteert hij met *aleatorische* (*aleatorisme* is toevalsmuziek) passages. Naast systematische *atonaliteit* zoals het op Arnold Schönberg (1874-1951) geïnspireerde serialisme in *Psalm Dawida* (1958) blijven kleine secondes en kleine tertsen doorheen Penderecki's werk merkbaar aanwezig. Het verticale, harmonische vlak van Penderecki's muziek wordt beheerst door *clusters en glissandi*. Waar *Polymorphia* (1961) uitpuilt van clusters gevormd door een dichte opeenstapeling van chromatische toonafstanden (Robinson, 2000), hanteert de componist ze later functioneler om spanning te creëren. In deze evolutie speelt het *Penderecki-akkoord* (dit akkoord bestaat uit de combinatie van een grote en kleine tertsdrieklank met een verlaagde kwint in de bas: in Do groot is dat bijvoorbeeld sol b in de bas - do - mi b - mi (Chłopicka, 1988b, 199)), voor het eerst gebruikt in *Magnificat* (1974), een belangrijke rol.



Figuur 1: Het macroniveau van Penderecki's oeuvre volgens Ray Robinson.

Over de *vorm* van Penderecki's composities zegt Robinson: "*Penderecki had nooit de neiging het formele element van zijn stijl aan het toeval over te*

*laten*³². Penderecki laat aleatoriek nooit een invloed uitoefenen op de structuur van een compositie. Bij de bespreking van Penderecki's operaoeuvre zullen we zien hoe de opbouw steeds logisch en duidelijk is en aan het einde mooi afgerond wordt. Het laatste kenmerkende element van Penderecki's muziktaal is de steeds terugkerende *universele thematiek*. Ray Robinson bemerkt echter een verschuiving: in vroeg werk ageert Penderecki tegen de gruweldaden van de tweede oorlog, met name Hiroshima en Auschwitz, en neemt hij (soms) een politiek standpunt in (denken we maar aan *Te Deum* (1980), opgedragen aan Paus Johannes II). Later zijn zijn composities drager van minder expliciete boodschappen en behandelen zij een meer abstracte morele en filosofische problematiek (Robinson, 1999a, 37-38). In de volgende paragraaf zal dieper ingegaan worden op de sleutelbegrippen religie en dood in het oeuvre van de componist.

Op macroniveau onderscheidt Robinson drie periodes in Penderecki's carrière die elkaar soms overlappen: *Zoektocht* (1956-1967), *Synthese* (1962-1974) en *Stabiliteit* (1975-...). De zes stilistische fases (het microniveau) vallen afzonderlijk soms mooi binnen één macroperiode, maar zijn in andere gevallen rekbaar over twee periodes.

Penderecki's *Zoektocht* kan gezien worden als een ontdekkings- en experimenteringsperiode (Robinson, 1998a, 44) en bevat uitsluitend sonoristische (beschouwd vanuit de enge definitie) composities. De eerste stilistische fase "*Op zoek naar een nieuwe muzikale taal*" (1956-1959) omvat zijn werk als conservatoriumstudent: van zijn eerst uitgegeven *Trzy*

³² "Penderecki has never had an inclination to leave the formal element of his style to chance" (Robinson, 1998a, 46).

miniatury (*Drie miniaturen*) voor klarinet en piano (1956), over *Epitaphium Artur Malawski* (1958) en zijn genomineerde *Psalmy Dawida* (1958), *Emationes* (1958) en *Strofy* (1959) tot de *Trzy miniatury* (1959) voor viool en piano. De tweede fase “*Experimenteren met instrumentaal sonorisme*” (1959-1967) vangt aan met *Anaklasis* (1959) (voor strijkorkest en percussie) en bevat naast het overbekende *Tren “Ofiarom Hiroszimy”* (1960) ook *Polymorphia* (1961) (voor achtenveertig strijkers), *Fluorescencje* (1962) (voor symfonieorkest), *De natura sonoris no. 1 en no. 2* (1966 en 1970³³) en zijn *Eerste Symfonie* (1973). Deze eerste macroperiode wordt vooral getypeerd door gecontroleerd aleatorisme, dichte en gevarieerde clustertechnieken, een uitgebreide bezetting met ongewone instrumenten, kleine drieklanken en tijdsnotatie.

Synthese (1962-1974) vormt de periode waarin langzaam aan traditionele elementen versmelten met Penderecki's *moderne* muziektaal. Een eerste aanzet daartoe dateert van 1962: *Stabat Mater* (later opgenomen in *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* (1966)), het eerste werk uit Penderecki's derde stilistische fase “*De synthese van zijn sonoristische taal met traditionele muzikale elementen*” (1962-1972). Ook Penderecki's operadebuut *Die Teufel von Loudun* (1969), het oratorium *Dies Irae* (1967), het passiestuk *Utrenya* (1970-1971) en *Kosmogonia* (1970) (voor drie solisten, gemengd koor en symfonieorkest) horen hier thuis. Deze werken bieden een “eclectische mix” (Robinson, 2000) van verschillende stijlen en invloeden uit het verleden (zoals bijvoorbeeld de barokfuga, het BACH-motief en elementen uit het expressionistisch theater)

³³ *De natura sonoris no. 2* en Penderecki's *Eerste Symfonie* dateren van na 1967 (Schwinger, 1979, 146 & 155), waardoor we deze tweede stilistische fase en dit eerste macroniveau niet volledig kunnen afsluiten in 1967. Wel verlegt Penderecki na 1967 het hoofdaccent in zijn werk.

gecombineerd met Penderecki's eigen componeerstijl. Hun inhoud is hoofdzakelijk religieus³⁴. Zeer belangrijk hierbij is dat Penderecki avantgardistische tendensen niet afwijst, maar opneemt in een groter geheel: "Op zoek naar inspiratie in de traditie was ik niet van plan een traditionalist te worden"³⁵. De componist is enkel tot het besef gekomen dat hij niet langer heil kan zien in *tabula rasa*³⁶ alleen.

In zijn vierde stilistische fase "*stilistische complexiteit*" (1972-1974) experimenteert Penderecki opnieuw, ditmaal vooral met de mogelijkheden van de vocale sonoriteit en het ritme, maar gezien vanuit het licht van de traditie. Het typische Penderecki-akkoord ontstaat in deze periode. Penderecki zegt zelf: "Ik geloof dat het bijna onmogelijk is deze werken (*Ecloga VIII* (1972), *Canticum Canticorum Salomonis* (1973) en *Magnificat* (1974)) correct uit te voeren ... De techniek verpletterde me"³⁷. Penderecki's *Eerste Symfonie* (1973) hoort chronologisch in deze tweede experimentele fase thuis, maar muziek-technisch in de eerste.

Penderecki's werken bereiken een zekere stabiliteit vanaf 1975. In de derde macroperiode die vanaf dan aanvangt en nog steeds loopt is Penderecki's oorspronkelijke vernieuwende muziektaal uitgegroeid tot een persoonlijke stijl die zijn vroegere *modernisme* in een perfecte symbiose verbindt met elementen uit ons muzikale erfgoed; hij stijgt uit boven het (hem vaak

³⁴ Religieuze thema's zijn echter niet nieuw in Penderecki's werk; ook in *Psalmy Dawida* (1958) putte de componist reeds uit de Bijbel.

³⁵ "Szukając inspiracji w tradycji, nie miałem zamiaru stać się tradycjonalistą" (Penderecki, 1997, 12).

³⁶ "Muziek kan niet starten van het begin". Oorspr: "Muzyki nie można zaczynać od początku," zegt Penderecki aan Marek Stachowski in: Baran, 1998, 20-21.

³⁷ "I believe it is almost impossible to perform these pieces properly... The technique was overwhelming me", vertelde Penderecki aan Ray Robinson (Robinson, 1998a, 39).

verweten) eclectisme van voordien. In zijn vijfde stilistische fase "Synchronisme" (1975-1986) schreef Penderecki werken als *Paradise Lost* (1978), *Eerste Violconcerto* (1975-1976), *Tweede Symfonie* (1980) en de eerste versie van zijn *Polskie Requiem* (1980-1984). Penderecki's symfonisch gedicht *Przebudzenie Jakuba (Het ontwaken van Jakob)* uit 1974 vormde eigenlijk al de voorbode, maar Robinson plaatst die om muziek-technische redenen nog in de vierde fase, waardoor de beide niveau's elkaar overlappen. Penderecki componeert in deze jaren opmerkelijk expressieve en vaak neo-romantische werken. Zowel in melodie, ritme, harmonie, tonaliteit en instrumentatie gaan oud (met vooral nadruk op de negentiende eeuw) en nieuw hand in hand. De componist opteert vaak voor muziekwerken met maar één beweging (zoals bijvoorbeeld zijn *Eerste Violconcerto* en *Tweede Symfonie*).

Penderecki's éénakter *Die schwarze Maske* (1986) beweegt zich in het niemandsland tussen zijn vijfde en zesde stilistische fase. Voor het eerst spreekt ook Robinson (na een deskundige musicologische analyse) zich niet uit over de plaats van Penderecki's derde opera in zijn ontworpen model (Robinson, 1998a, 41 & Robinson, 2000). Van de zesde fase "Stabilisering van een expressieve muziektaal die getuigt van maturiteit" (1986-...), waarin meer kamermuziek het licht ziet en percussie een minder vooraanstaande rol toebedeeld krijgt, vinden we in *Die schwarze Maske* duidelijke sporen terug in het ensemblekarakter van de opera. Composities die zichtbaarder het brandmerk van Penderecki's maturiteit dragen zijn de *Vierde* (1989), *Vijfde* (1992) en *Derde* (1988-1995) *Symfonie*, *Ubu Rex* (1991), *Siedem bram Jerozolimy (De zeven poorten van Jeruzalem)* (1996) en *Credo* (1998).

Net als Robinson zien de Penderecki-specialisten Regina Chłopicka, Wolfram Schwinger en Mieczysław Tomaszewski 1962/6 en 1974 als belangrijke richtingwijzers in Penderecki's oeuvre (Chłopicka, 1998c, 51-63; Schwinger, 1998, 65-81; Tomaszewski, 1998, 13-32). Interessant is Chłopicka's subcategorie van 1980-1984: "*Op zoek naar een nationale identiteit*" met de composities *Te Deum* (1980) en *Polskie Requiem* (1980-1984 & 1993), waarin de componist inderdaad een grotere maatschappelijke betrokkenheid aan de dag legt. Tomaszewski verschilt met Robinson van mening bij de plaatsing van Penderecki's werken uit de vroege jaren zeventig. Waar Robinson de nadruk legt op een tweede experimentele fase, ziet Tomaszewski Penderecki's complexe composities als een neutrale overgangsfase (Tomaszewski, 1998, 22-23). Schwinger noemt zijn laatste categorie *Synthese* (1980-...), waarvan hij de betekenis meer laat aansluiten bij Robinsons derde macroniveau *Stabiliteit* (Schwinger, 1998, 79-81). Hij doet dit, zo stelt hij, omdat "*het belangrijk is zijn stilistische onafhankelijkheid en de buitengewone waarde van zijn bereiken van een synthese op het einde van een eeuw van artistieke beroering te erkennen*"³⁸.

Twee andere auteurs bieden interessante randbemerkingen. Professor Krzysztof Sz wajgier van de Krakowska Akademia Muzyczna drukt op het belangrijke onderscheid tussen *avantgarde* en *avantgardisme*. Het ene, *awangarda*, is een gesloten ideologische en mettertijd ook geïnstitutionaliseerde stijlstroming. Het andere, *awangardowość*, slaat op een persoonlijke karaktertrek die een individu zijn leven lang meedraagt (Szwajgier, 1999, 27-33). Zo vallen Penderecki's woorden op zijn plaats: "*Ik geloof in de toekomstige avant-garde* (dat hier begrepen moet worden

als avantgardisme), *geenszins te verstaan als institutie, maar als kern van echte kunst*"³⁹. Ook de Warschause musicoloog Andrzej Chłopecki nuanceert het Penderecki-onderzoek in een veel geciteerd (ook door de hierboven vernoemde Penderecki-specialisten) artikel: *"Een oppervlakkige blik op de muziek van Penderecki leidt tot een ordinaire misvatting. De misvatting dat er ooit een Penderecki Vernieuwer was, die verdrongen werd door de Penderecki van de Neoromantische synthese... Wanneer je deze opmerkelijke variëteit van werken van dichterbij bekijkt, beginnen ze zichzelf meer in detail te groeperen, terwijl ze voortdurende verandering, diversiteit en ambiguïteit tentoonspreiden: zij springen in het oog, altijd afhankelijk van de vragen die wij stellen"*⁴⁰. Chłopecki ziet Penderecki dan ook als een kameleon. Ikzelf opteer voor het beeld van een regenboog die afhankelijk van het zonlicht andere kleuren toont, of een Odyssee die Troje-elementen mee opneemt. In de volgende paragraaf bekijken we hoe Penderecki's regenboog kleurt wanneer we de spots richten op de religieuze en eschatologische thematiek in zijn oeuvre.

³⁸ "It is important to recognize his stylistic independence and to recognize the extraordinary value of his achievement of synthesis at the end of a century of artistic upheaval" (Schwinger, 1998, 80-81).

³⁹ "Wierzę w przyszłą awangardę, bynajmniej nie rozumianą jako instytucja, lecz jako sedno prawdziwej twórczości" (Penderecki, 1997, 23).

⁴⁰ "A superficial view of Penderecki's music leads to a common fallacy. The fallacy is that there once has been Penderecki the innovator, who has been ousted by the Penderecki of Neoromantic synthesis. When you take a closer look at this remarkable variety of works, they themselves begin to group in a more detailed way, exhibiting a constant change, diversity and ambiguity: they stand out, always depending on the questions we ask" (Chłopecki, 1995, 21).

3. *Mijn ark*

*"Het mooiste symbool van eendracht en verbond in de hele Bijbel is de ark"*⁴¹, zo vindt Penderecki. Daarom ook beschouwt hij het als zijn taak een geestelijke ark samen te stellen waaruit toekomstige generaties zullen kunnen putten: *"...het bouwen van een ark, die aan de komende generaties zal overdragen wat het beste is van onze twintigste-eeuwse traditie"*⁴². In zijn ark neemt de componist de in zijn werk steeds terugkerende thema's religie en dood op. Deze paragraaf onderzoekt vanuit welke invalshoeken Penderecki religie en dood in zijn oeuvre benadert en hoe hij zijn keuze voor het transcendente motiveert. Ze schetst een achtergrond waartegen de ethisch (-religieuze) analyses van Penderecki's afzonderlijke opera's begrepen moeten worden.

De perceptie van de dood is de laatste eeuwen fundamenteel gewijzigd. Al in de negentiende eeuw verloor de dood zijn metafysische dimensie onder invloed van het naturalisme. In de twintigste eeuw plaatsten horrorfilms en computerspelletjes de dood in een fictionele wereld, waar het dan ook nog eens zijn realiteit verloor (Chłopicka, 1998b, 40-43). Onze consumptiemaatschappij draagt de cultus van het vluchtige genot hoog in het vaandel en duwt reflectie op de achtergrond. Omdat de dood de mens dwingt na te denken over de zin van het bestaan, wordt zij doodgezwegen. Het liefst nog willen mensen een snelle dood, zodat de transcendente vragen langs de filter van het menselijk bewustzijn kunnen vloeien. Penderecki wil tegen deze evolutie reageren en de samenleving opnieuw in contact brengen

⁴¹ *"Najpiękniejszym symbolem zgody i przymierza w całej Biblii jest tęcza"* (Penderecki, 1997, 69).

⁴² *"...zbudowanie arki, która przeniesie następnym pokoleniom to, co najlepsze w naszej dwudziestowiecznej tradycji"* (idem, 59).

met de metafysische dimensie van de dood (Ćwikliński, 1993, 102). Daarom kent hij het probleem van de dood een belangrijke plaats toe in zijn werk.

Reeds in Penderecki's vroeg oeuvre krijgt de thematiek van de dood aandacht. In het (half)profane *Strofy* (1959) brengt de componist teksten van Jesaja, Jeremias, Homeros en Omar el-Khayam samen en vertolkt hij hun visie over de noodzakelijkheid van het lijden en het geheim van de menselijke eindigheid ("Ik kon de knoop van de dood niet ontwarren!"⁴³). *Tren* (1960) is opgedragen aan de slachtoffers van Hiroshima, en kreeg in 1961 ook daadwerkelijk de ondertitel "*Ofiarom Hiroszimy*" ("*Voor de slachtoffers van Hiroshima*"). Ook *Brygada śmierci* (*Doodsbrigade*) (1964), een radiodrama voor gesproken stem en recorder, dat werd opgenomen in de Experimentele Studio van de Poolse Radio, laat weinig aan de verbeelding over. Penderecki wekt de sfeer op van de Opstand in het ghetto van Warschau (1943) waar de achttienjarige Leon Weliczker samen met andere lotgenoten door de Duitse overheersers gedwongen wordt de lichamen van vermoorde opstandelingen te verbranden en hij beseft dat zijzelf de laatste slachtoffers zullen worden (Maciejewski, 1976, 188).

Met zijn *Lucaspasie* (1966) wil Penderecki niet alleen het lijden en de dood van Jezus Christus vanuit Rooms-katholiek standpunt, maar ook de wreedheid van onze eeuw, zoals bijvoorbeeld het lijden in Auschwitz centraal stellen⁴⁴. Hij opent het heden met behulp van de traditie (het

⁴³ "Rozsupłać węzła śmierci nie zdołałem!..." Omar el-Khayam in Tomaszewski, 1994, 20-21.

⁴⁴ "... by wypowiedzieć nie tylko mękę i śmierć Chrystusa, ale i okrucieństwo naszego wieku, męczeństwo Oświęcimia" vertelt Penderecki aan Marek Stachowski, designer van de tentoonstelling *Itinerarium*. Zie: Baran (ed.), 1998, 20-21.

archetype van de Passie) (Tomaszewski, 1994, 41). Het Orthodoxe standpunt van het lijdensverhaal komt aan bod in *Utrenya* (1970-1971) (deel I: *de Graflegging van Christus* en deel II: *de Verrijzenis van Christus*). Ook het oratorium *Dies Irae* (1967) brengt in drie delen (*Lamentatio, Apocalyps en Apotheosis*) hulde aan de slachtoffers van Auschwitz. Aan de hand van zowel Bijbelse (Apocalyps, Psalmen en Brieven van de apostelen) als profane teksten (van Broniewski, Różewicz en Aragon) doet Penderecki een poging om de individuele menselijke reactie op de onmenselijke gebeurtenissen te vatten⁴⁵. De componist zegt zelf: “*Dies Irae is het beeld van de overwinning van het leven op de dood in apocalyptisch perspectief*”⁴⁶. Het apocalypsmotief van dit werk zal in een aantal latere werken heropgenomen worden zoals in de opera’s *Die Teufel von Loudun* (1969), *Paradise Lost* (1978), maar ook in *Polskie Requiem* (1980-1993). In dit laatste werk herdenkt Krzysztof Penderecki zowel de Poolse priester Maximilian Kolbe, die in Auschwitz zijn leven voor andere gevangenen opofferde als de 15.000 Poolse officieren die in 1941 door de Sovjetautoriteiten geëxecuteerd werden in Katyń nabij Smolensk (Vos, 2000, 208). Ook in profane werken kan dit apocalypsmotief het bedreigende klimaat mee gestalte geven, zoals bijvoorbeeld in *Die schwarze Maske*⁴⁷ (1986).

Ook in zijn operaoeuvre behandelt Penderecki het probleem van de dood. In de analyse van zijn vier opera’s, *Die Teufel von Loudun* (1969), *Paradise Lost* (1978), *Die schwarze Maske* (1986) en *Ubu Rex* (1991), zal de manier

⁴⁵ Het oratorium eindigt hoopvol: “*Wstaje wiatr. Spróbujmy żyć!*” (“*De wind komt op. Laten we proberen te leven!*”) (Penderecki, 1967, 6).

⁴⁶ “*Dies Irae jest obraz zwycięstwa życia nad śmiercią w perspektywie apokaliptycznej*” (Penderecki, 1997, 68).

waarop de componist dit thema behandelt onderzocht worden en gekeken worden of er doorheen de jaren een evolutie valt waar te nemen.

De verhouding van het profane tegenover het sacrale speelt in Penderecki's oeuvre een nog belangrijkere rol. Mieczysław Tomaszewski schrijft hierover: "*De muziek van Krzysztof Penderecki speelt zich af op de grens van het sacrale en het profane. De wereld van het sacrale fascineert Penderecki van in zijn jeugd. Dat is vooral de wereld van de Bijbel*"⁴⁸. Zowel *Psalmy Dawida* (1958), *Stabat Mater* (1962 - later opgenomen in de *Lucaspasie* (1966)), *Utrenya* (1970-1971), *Canticum Canticorum Salomonis* (1973), *Magnificat* (1974), *Paradise Lost* (1978), *Te Deum* (1980), *Polskie Requiem* (1980-1993) als *Siedem bram Jerozolimy* (*De zeven poorten van Jeruzalem*) (1996) en *Credo* (1998) zijn geïnspireerd op teksten van het Oude of Nieuwe Testament of stammen uit de liturgie. Daarnaast componeerde Penderecki werken met een religieus filosofisch-morele invalshoek zoals *Strofy* (1959), *Dies Irae* (1967), *Die Teufel von Loudun* (1969), *Kosmogonia* (1970) en *Czarna Maska* (1986). In het sacrale intrigeert Penderecki het raadsel van de menselijke existentie vanuit metafysisch en ethisch perspectief⁴⁹.

Voor *Psalmy Dawida* (1958) (voor gemengd koor en percussie) koos Penderecki vier fragmenten uit het *Psalterz* van Jan Kochanowski die hij liet omzetten in het Latijn (Psalm 28 vers 1, Psalm 30 vers 2, Psalm 43 vers

⁴⁷ De vraag naar het eventuele religieuze gehalte van Penderecki's derde opera *Die schwarze Maske* zal in Hoofdstuk IV behandeld worden.

⁴⁸ "*Muzyka Krzysztofa Pendereckiego rozgrywa się na krawędzi sacrum i profanum. Świat sacrum fascynuje Pendereckiego od młodości. Jest to przede wszystkim świat Biblii*" (Tomaszewski, 1994, 21).

⁴⁹ "*co kompozytora fascynuje w sferze sacrum jest zagadką ludzkiej egzystencji, w obu perspektywach: metafizycznej i etycznej*" (Tomaszewski, 1994, 11).

2 en Psalm 143 vers 1) en waarin de mens God vraagt zijn gebed te aanhoren. Zijn *Stabat Mater* (1962) (voor drie gemengde koren a cappella) biedt een selectie uit de liturgietekst waarmee Maria op vijftien september herdacht wordt (zoals het bekende *Stabat Mater dolorosa*) (Schwinger, 1979, 198-199). De *Lucaspassie* (1966), eveneens in het Latijn (en niet het Duits zoals de *Mattheus* - (1727) en *Johannespassie* (1704) van Johann Sebastian Bach (1685-1750)), is Penderecki's bijdrage aan de viering van duizend jaar katholicisme in Polen. *Utrenya* (1970-1971) is Penderecki's poging een Oud-Kerk-Slavische *Missa russa* te schrijven, de "voedingsbodem van de orthodoxe, slavische ritus"⁵⁰, en de Westerse wereld zo ondermeer kennis te laten maken met de Byzantijnse hymnologie en grotere Mariacultus (Schwinger, 1979, 224; Baculewski, 1987, 155). *Canticum Cantorum Salomonis* (1973) (voor zestienstemmig gemengd koor en orkest) neemt fragmenten op uit het oud-testamentische Hooglied van Salomo en brengt een boodschap van menselijke en transcendentale liefde (Tomaszewski, 1994, 101). Het *Magnificat*, de lofzang van Maria op de Heer zoals beschreven in Lucas en ook opgenomen in de protestantse liturgie (Schwinger, 1979, 237), vormde de inspiratiebron voor Penderecki's gelijknamige cantate-oratorium uit 1974. Penderecki's tweede opera *Paradise Lost* (1978) is een herdichting van het scheppingsverhaal met authentieke Genesisfragmenten.

Met *Te Deum* (1980) en *Polskie Requiem* (1980-1993) neemt Penderecki voor het eerst (en voor het laatst tijdens het communisme) expliciet een politieke stelling in. *Te Deum* (1980) (voor vier solisten, koor en orkest) is opgedragen aan paus Johannes Paulus II (Karol Wojtyła, tot paus gekozen in 1978) en bevat de Poolse religieuze en patriottische hymne "*Boże coś*

Polskę ("God die Polen") (Rogala, 2000, 73). Penderecki's *Polskie Requiem* (1980-1993) bestaat uit zes afzonderlijke delen: *Requiem Aeternam*, *Kyrie*, *Dies Irae* (met overgenomen fragmenten uit 1967), *Agnus Dei*, *Lux Aeterna* en *Libera Me*. Het *Lacrimosa* (1980) (onderdeel van het *Requiem Aeternam*) componeerde Penderecki voor de inauguratie in 1980 van het herdenkingsstandbeeld voor de gesneuvelde arbeiders van 1970, het *Recordare Jesu pie* (onderdeel van het *Dies Irae*) gedenkt de zelfopoffering van de Poolse priester Maximilian Kolbe te Auschwitz, het *Agnus Dei* (1981) werd geschreven voor de begrafenis van de Poolse kardinaal Stefan Wyszyński (1901-1981) en het *Libera me* brengt hulde aan de slachtoffers van Katyń (Baculewski, 1987, 151 & 284-285). De componist zegt zelf: "De wereld van buiten drong brutaal mijn innerlijk leven binnen. Het dwong me tot het schrijven van werken als *Polskie Requiem*"⁵¹.

Ook in zijn recentste werken nam de componist teksten uit de Bijbel en de Rooms-katholieke liturgie op. In *De Zeven Poorten van Jeruzalem* (1996) - gecomponeerd om de stichting van de stad drieduizend jaar geleden te herdenken - citeert Penderecki uit Jesaja, Ezechiël, Jeremias, Daniël en - opnieuw - uit het Psalmenboek. Hij keert daarmee terug naar de roots zowel van zijn eigen componistencarrière als van de Joods-Christelijke traditie (Robinson, 1999a, 37-48). De tekst van zijn *Credo* (1998) (voor vijf solisten, gemengd koor, knapenkoor en symfonie-orkest) is uniek omdat het naast de alledaagse liturgische teksten en Bijbelcitaten ook twee Poolse liturgische hymnes opneemt: *Któryś za nas cierpiał rany* (*Iemand, die voor*

⁵⁰ "der Nährboden des orthodoxen, slawischen Ritus" (Schwinger, 1979, 224).

⁵¹ "Świat zewnętrzny wracał z całą brutalnością w moje życie wewnętrzne. Zmusza do pisania utworów jak *Polskie Requiem*" (Penderecki in: Baran, 1998, 8-9).

ons van zijn wonden leed) en *Ludu, mój ludu (Volk, mijn volk)* (Robinson, 1999c, 63-64).

Naast composities die letterlijk putten uit de Bijbel en de liturgie, schiep Penderecki ook werken waarin een filosofisch-morele problematiek religieus benaderd wordt of benaderd kan worden. *Strofy* (1959) stelt vragen over het onvermijdelijke lijden van de mens en de onvolmaaktheid van de menselijke liefde (Tomaszewski, 1994, 21-22), *Dies Irae* (1967) schetst een apocalyptische visie op de wereld en in *Die Teufel von Loudun* (1969) maken machthebbers op immorele wijze gebruik van de bezetenheid van een nonnenklooster. In het oratorium *Kosmogonia* (1970) - waarmee Penderecki het vijftienvijftigjarige bestaan van de Verenigde Naties viert - brengt de componist teksten bij elkaar over de beweging van de aarde en de oneindigheid van het heelal (van Sofokles en Genesis tot zelfs interviewfragmenten van de eerste ruimtevaarders Glenn en Gagarin) (Schwinger, 1979, 233). Penderecki plaatst in zijn derde opera *Het Zwarte Masker* (1986) tenslotte een feestdis centraal waarrond vertegenwoordigers zitten van verschillende godsdiensten.

Net door in zijn werk morele en metafysische thema's op de spits te drijven, wil Penderecki de toeschouwer aansporen de dieper liggende waarde van onze menselijke existentie te herontdekken en zo enige zin en hoop te vinden in deze ééndimensionele werkelijkheid. "*Mijn kunst heeft diepe christelijke wortels en strijdt voor de heropbouw van het menselijke metafysische perspectief dat verbrijzeld werd door het cataclysmen van de twintigste eeuw. De teruggave van de sacrale dimensie van de werkelijkheid is de enige manier om de mens te redden. Kunst zou een bron van moeilijke*

hoop moeten zijn"⁵². "Vandaag, na bijna veertig jaar, zie ik nog duidelijker dat enkel een "homo religiosus" erop kan rekenen gered te worden"⁵³.

Hoe motiveert Penderecki zijn zo ruim mogelijke benadering van de christelijke godsdienst? De componist voelt zichzelf aangetrokken tot het oecumisme, dat hij verstaat als "de zoektocht naar een gemeenschappelijke geestelijke ruimte"⁵⁴. Hij hield nooit van een éénduidig opgevatte orthodoxe benadering van katholicisme, protestantisme of orthodoxie, waarin dogmatiek los komt te staan (weggroeit) van de eigenlijke religieuze menselijke beleving (Ćwikliński, 1993, 258).

"Penderecki draait rondom zwarte thema's: de dood, uitroeiing (de holocaust), de apocalyps en de hel"⁵⁵, stelt Tomaszewski. Door de pijnpunten van de hedendaagse samenleving onder de loep te nemen, wil de componist de aandacht van de luisteraar vangen en hem leiden naar de roots van zijn eigen traditie: het christendom. Hij biedt de mens een kleurrijke geestelijke ark: "De ark bestaat uit zeven kleuren, die samen een heldere regenboog vormen. Harmonie is enkel mogelijk door verscheidenheid"⁵⁶.

⁵² "Moja sztuka, wyrastając z korzeni głęboko chrześcijańskich, dąży do odbudowania metafizycznej przestrzeni człowieka strzaskanej przez kataklizmy XX wieku. Przywrócenie wymiaru sakralnego rzeczywistości jest jedynym sposobem uratowania człowieka. Sztuka powinna być źródłem trudnej nadziei" (Penderecki, 1997, 68).

⁵³ "Dziś, po niemal 40 latach, widzę jeszcze wyraźniej, że tylko homo religiosus może liczyć na ocalenie" Penderecki in Baran, 1998, 46-47.

⁵⁴ "szukanie wspólnej przestrzeni duchowej" (Penderecki, 1997, 68).

⁵⁵ "Penderecki krąży wokół tematów czarnych: śmierć, zagłada (holocaust), apokalipsa, inferno" (Tomaszewski, 1994, 16).

⁵⁶ "Tęcza składa się z siedmiu kolorów, które razem tworzą jasną biel świata. Harmonia jest zatem możliwa tylko przez różnorodność" (Penderecki, 1997, 69).

4. Besluit

Krzysztof Głuchowski, de directeur van de *Bunkier Sztuki Galeria*, bedacht de titel *Itinerarium* voor de tentoonstelling van Penderecki's partituren in 1998. Hij motiveert zijn keuze als volgt: *"Itinerarium geeft een reisplan of een dagboek van omzwervingen aan. Het kan ook een verzameling van tekens betekenen die ons naar het doel van onze expeditie leiden. Wanneer we echter het doel bereiken, blijkt dat zij niet het belangrijkste is. Het belangrijkste is juist de weg en haar belevenis."*⁵⁷ De in dit hoofdstuk gebruikte symboliek wil net wijzen op het belang van de reis, van de zoektocht. In mijn verhandeling wil ik door een analyse van Penderecki's opera-oeuvre enkele eilanden tijdens Penderecki's *Odyssee* aandoen en aan de hand hiervan Penderecki's poging om synthese (zowel op muzikaal als ideëel vlak) te bieden, schetsen in het grote labyrint van ons bestaan.

⁵⁷ *"Itinerarium oznacza plan podróży lub dziennik wędrówek. To może oznaczać również zbiór znaków doprowadzić nas do celu wyprawy. Kiedy dochodzimy jednak do celu, okazuje się, że nie on jest najważniejszy. Najważniejsza jest właśnie droga i jej przeycie"* (Krzysztof Głuchowski in Baran, 1998, 14-15).

Hoofdstuk II

De duivels van Loudun

“Daimoni, etiam vera dicenti, non est credendum”
(Huxley, 1991,164).

Penderecki's eerste opera *Die Teufel von Loudun* belicht een fenomeen van collectieve bezetenheid uit de Franse zeventiende-eeuwse geschiedenis. De held van het verhaal, priester Urban Grandier, komt om op de brandstapel. Officieel wordt hij ervan beschuldigd dat hij de priores van het Ursulinenklooster heeft aangezet tot duivels gedrag, maar in feite is zijn dissidente politieke stellingname de ware drijfveer voor zijn veroordeling. Met de keuze van dit thema plaatst de componist zich in een hele lijn van literatoren. Reeds vele schrijvers gaven hun visie op dit hallucinant verhaal.

De eerste paragraaf biedt een literaire benadering die Penderecki te midden van zijn literaire deelgenoten plaatst. In een tweede paragraaf wordt er dieper op de opera *De duivels van Loudun* ingegaan. Zowel Penderecki's situering als dramaturgisch eclecticus als een grondigere uitdieping van zijn opera komen aan bod. Een derde paragraaf behandelt het centrale ethische thema van *De duivels van Loudun*: de dood. Het is een dood die het pad opent naar het Geloof en de Waarheid.

1. Een literaire benadering

De naam Aldous Huxley (1894-1963) blijft vooral verbonden met *Brave New World* (1931). Deze Britse schrijver is echter ook auteur van de

volumineuze roman *De duivels van Loudun* (1952)⁵⁸. Net zoals in zijn beroemde science-fiction roman laat hij hierin zijn steeds groeiende desillusie en cynisme in de moderne wereld weerklinken. *De duivels van Loudun* voert ons mee naar het kleine Franse provinciestadje Loudun, dat in het begin van de zeventiende eeuw geplaagd werd door hysterie en hekserij. Hoofdpersoon is Urban Grandier, een begoede jongeman die uitblinkt aan het Jezuïetencollege van Bordeaux. Grandier klimt snel de ladder van de kerkelijke hiërarchie op en wordt al op dertigjarige leeftijd benoemd tot priester van de Saint-Pierre-du-Marché-kathedraal in Loudun. Met zijn schranderheid, jeugdig enthousiasme en innemend karakter charmeert hij jong en oud. Langzaam bemerkt Grandier echter naijver bij een groepje invloedrijke edellieden, die hun misprijzen voor zijn overdreven ambitie niet onder stoelen of banken steken. Bovendien geeft zijn libertijnse levenswandel veel stof tot geroddel. Zo bedrijft hij de liefde met een jonge weduwe en maakt hij Philippe, een jonge koopmansdochter, zwanger. De spraakvaardige priester neemt ook een controversiële politieke stelling in; hij is tegen het neerhalen van de stadsvesting waarmee Richelieu de macht van de Franse provincie breken wil.

Omwille van zijn charisma keert Grandier regelmatig terug in de erotisch-neurotische hallucinaties van Johanna, de kreupele priorin van het Ursulinenklooster. Haar gedachten ontsporen helemaal als Grandier niet ingaat op haar verzoek biechtvader te worden van het klooster. Johanna's waanbeelden beïnvloeden nu ook de andere zusters, en als een lopend vuurtje verspreidt het nieuws zich door de stad dat het klooster bezeten is. Biechtvader Mignon vraagt de bekendste Franse exorcisten vader Barré en vader Rangier om hulp. Ondanks talloze bezweringen en zelfs het gebruik

van een klisteerspuit komen die er niet uit en blijft Grandier zijn onschuld volhouden. Aangezien de openbare exorcismen vele kijklustigen wekken, is Loudun ondertussen uitgegroeid tot een toeristische attractie. De kleine zelfstandige dankt God om zoveel voorspoed.

Wanneer de hele affaire in een impasse dreigt te verglijden, weet prins Henri de Condé, gezant van koning Lodewijk XIII, met harde hand opnieuw orde te brengen. Grandier wordt beschuldigd van hekserij omdat hij de zusters in contact zou gebracht hebben met de duivels. Het gerechtelijk onderzoek duidt zijn schuld aan, al ontbreken harde bewijzen en kunnen zelfs de zwaarste foltering en Grandier niet tot bekentenissen dwingen. Grandier wordt tot de brandstapel veroordeeld. Vader Ambrosius, een oude priester, bezoekt hem in zijn cel en helpt hem tot inzicht te komen in de laatste uren van zijn leven. Daardoor is Grandier vlak voor zijn dood in staat vader Barré's zogenaamde vriendschapskus te vergeven en het hem aangedane kwaad te overstijgen. Zijn dood wordt een symbool voor de verdediging van absolute waarden, los van wat men in een bepaalde maatschappij als *waar* aanneemt. Het motto van dit boek is dan ook: "*Daimoni, etiam vera dicenti, non est credendum*"⁵⁹.

Opmerkelijk is echter hoe de duivels ook na de dood van Grandier Johanna blijven bezoeken. Een nieuwe exorcist, Jean-Joseph Surin, weet Johanna dichter dan ooit te benaderen. Zijn steeds grotere neiging tot *melancholie*, zoals men in de zeventiende eeuw neurose benoemde, doorbreekt zijn immuniteit en zo geraakt ook hij onder invloed van de duivels. Het boek

⁵⁸ Vertaald in het Nederlands door Pe Hawinkels (Huxley, 1991, 344).

⁵⁹ "*De duivel moet men niet geloven, zelfs als hij de waarheid spreekt*" (idem, 164).

eindigt in wanhoop: zowel Johanna als Surin blijven bezeten tot het einde van hun dagen.

Aldous Huxley baseerde zijn verhaal op waargebeurde feiten en historische bronnen. Reeds in 1635 verscheen er een soort van autobiografie van de hand van Johanna met daarin haar versie van de feiten⁶⁰. In de negentiende eeuw schreef Alfred de Vigny *Les crimes célèbres* en *Cinq-Mars* (eerste uitgave: Parijs, 1880), waarin hij een duistere atmosfeer schetst en de nadruk legt op de medische kennis van de zeventiende eeuw (Lisicki, 1973, 127-128). Huxley heeft meer oog voor het geestesleven van die tijd en weet het heksendom te illustreren met de psychologische theorie van vóór Descartes en de toen heersende spirituele dogma's.

Huxley's roman vormde een startpunt voor een hele reeks bewerkingen van het Loudun-verhaal. In 1961, negen jaar na het verschijnen van *De duivels van Loudun*, herwerkte John Whiting de roman tot het toneelstuk *The Devils*⁶¹. Nog een jaar later, in 1962, werden Huxley's roman en Whiting's toneelstuk verfilmd door Ken Russell. Het centrale motief bij Whiting is het conflict van het individu met de macht. Zo schetst Whiting Johanna als een individu dat niet aan de waarden en beslissingen van zijn maatschappij kan ontkomen. Onbewust voert Johanna een innerlijke tweestrijd tussen geloof en blasfemie en raakt zij geobsedeerd door zelfdestructie. Binnen dit pessimistisch existentialisme plaatst Whiting de mens machteloos tegenover het kwaad. Dat zien we ook bij Urban Grandier, die door Whiting als een levende dode geschetst wordt. Grandier geniet van zijn leven, maar is zich

⁶⁰ Het niet geraadpleegde *Autobiographie d'une hystérique posédé* (S. Jeanne des Anges, Paris, 1886 (voor het eerst verschenen in 1644).

⁶¹ John Whiting schrijft als ondertitel zelf: "A play based on a book by Aldous Huxley" (Whiting, 1966, 119-205).

constant van zijn sterfelijkheid bewust. Hij is op zoek naar God, omdat die hem misschien uit dit absurde bestaan kan bevrijden. Grandiers geloof in zo'n bevrijdende God doorstaat de gevangenistest echter niet. Het is vader Ambrosius die erin slaagt Grandier het inzicht te bieden over de ware aard van vergeving: "*Het is niet niets dat tot niets gaat. Het is zonde die tot vergevingsgezindheid gaat*"⁶². Het fictieve personage *Sewerman*, dat Whiting in zijn werk gebruikt om Grandiers alter-ego voor te stellen, leert hem ook: "*Ieder mens is zijn eigen riool. Hij draagt zijn rioolbuis met zich mee.*"⁶³. Op deze manier probeert Grandier doorheen zijn foltering en executie God te vinden als degene die hem verlossing zal schenken. Gekomen tot inzicht sterft hij als een martelaar. Whiting verlaat hiermee de grenzen van het strikt existentialistisch denken van Jean-Paul Sartre (Malecka, 1975, 24-25; Schwinger, 1979, 248; Chłopicka, 1993, 114-117; Boniecki, 1999, 71-79).

In Polen was het thema van Loudun bekend, ook vóór Penderecki's eerste opera, en zelfs al vóór Huxley's roman. Leszek Kołakowski schreef zijn traktaat *Demon i płęć* (Kołakowski, 1987, 235-255, voor het eerst gepubliceerd in 1965) met vader Barré in gedachten en R. Twardowski liet zich inspireren tot een radio-opera (Chłopicka, 1994, 114). Voor ons is Jerzy Iwaszkiewicz's roman *Matka Joanna od Aniołów* van 1943 echter het interessantst (Iwaszkiewicz, 1993, 315-424). Nog vóór Huxley worden daarin de gebeurtenissen uit 1634 in een totaal ander perspectief geplaatst. Jerzy Kawalerowicz verfilmde deze visie in 1960. De roman belicht Joanna's bezetenheid na de dood van Garniec, de verpoosling van Grandier. Garniec is dan ook geen actief personage; hij moet doodgezwegen worden

⁶² "*It is not nothing going to nothing. It is sin going to forgiveness*" (Whiting, 1966, 189).

omdat men wel beseft dat zijn verbranding volkomen zinloos was. Deuteragonist in deze roman is de nieuwe exorcist vader Józef Suryń. In een helder moment vertelt Joanna hem hoe zij zélf de duivels toeliet in haar ziel, omdat ze zo kon schitteren in haar milieu. Ze slaagde er niet in heilig te worden en op die manier respect te verdienen, maar nu de duivels haar bezitten kijkt iedereen naar haar op. Joanna vraagt vader Józef haar te helpen het tij te keren, maar deze weet dat dit niet binnen zijn mogelijkheden ligt. Vol medelijden neemt hij haar handen in de zijne, en kust ze. Door deze aanraking komt vader Józef zelf onder invloed van de duivels. Hij kiest er nu bewust voor bezeten te blijven zodat de van bezetenheid bevrijdde Joanna kan groeien tot heiligheid. Zijn keuze voor de duivels getuigt van echte zelfopoffering. Is dit dan goed of kwaad? Later pleegt Vader Józef echter zelfmoord; blijkt zelfopoffering op termijn onhoudbaar? Iwaszkiewicz laat deze vragen open.

Krzysztof Penderecki brengt zijn eigen visie op het Loudun-verhaal in zijn eerste opera *Die Teufel von Loudun* van 1969⁶⁴. Hij sluit opnieuw aan bij de Huxley-traditie. Het operalibretto is namelijk een bewerking van Whitings toneelstuk. Omdat de directeur van de Hamburgse Staatsopera Rolf Liebermann de opera bestelde, liet Penderecki Erich Fried een Duitstalig libretto schrijven. De première van *Die Teufel von Loudun* had plaats op 20 juni 1969 in Hamburg. Karol Świnarski nam er de regie voor zijn rekening en Henryk Czyż hield het dirigeerstokje in de hand. Twee dagen later was de opera te zien in Stuttgart onder regie van G. Rennert en met J. Kulki als dirigent. Reeds dertig verschillende producties van deze opera sierden

⁶³ "Every man is his own drain. He carries his main sewer with him" (Idem, 125).

⁶⁴ Zie het tekstboek bij de CD van de opera, die de opname van de wereldpremière in 1969 bevat. De bibliografische gegevens van de libretti worden onder een aparte hoofding opgenomen in de literatuurlijst.

theaterpodia over heel de wereld. In 1975 tekende Ludwik Erhardt voor de Poolse vertaling: *Diabły z Loudun*. Hij schreef ze onder het toezien oog van Penderecki, maar de componist betreurt dat het gebrek aan melodie in de Poolse taal hem dwong enkele veranderingen aan te brengen. De Poolse première te Warschau in 1975 vindt hij dan ook maar *Ersatz* (Malecka, 1975, 25).

Omwille van Penderecki's voorkeur voor de oorspronkelijke Duitse versie, wordt er bij een inhoudelijke vergelijking met de inspiratiebronnen beter vertrokken vanuit *Die Teufel von Loudun*. John Whiting's toneelstuk, waarop Penderecki zich in eerste instantie baseert, mist het brede panorama van Huxley's roman en ademt de geest van het existentialisme, waardoor Penderecki toch ook het oor te luisteren legt bij Huxley. Penderecki (bij monde van Fried) heeft flink moeten knippen in Whiting's woordenrijke toneelstuk. Naast het logisch schrappen van een heleboel woorden om een zingbaar operalibretto te bekomen, koos hij er bewust voor het aantal scènes en personages te reduceren. Zo telt de eerste akte van Whiting negentien scènes, die van Penderecki slechts dertien. In de tweede akte doet Penderecki het met tien in plaats van dertien scènes en ook in de derde akte weet hij de elf van Whiting te reduceren tot zeven. Bovendien bieden de opeenvolgende scènes bij Penderecki vaak een totaal ander kader of beeldt hij tot drie afzonderlijke handelingen simultaan uit (Akte III, scène I) (Penderecki, Fried, 1969, 71-77). Penderecki's operatekst heeft meer van een filmscript dan van een traditioneel operalibretto. Ook het aantal personages vermindert. Whiting verzoon zelf het personage Sewerman om Grandier en Johanna meer van elkaar te distantiëren. Penderecki schrapt dit personage opnieuw, en sluit zo opnieuw nauwer aan bij de historische werkelijkheid (Schwinger, 1979, 248). Langs de andere kant laat hij vader Ambrosius bij Grandier blijven tot aan de brandstapel, en dit is zelfs niet het

geval bij Huxley. Bisschop de la Rochepozay en enkele inferieure duivels vind je bij Penderecki ook niet terug.

Op een dieper, ideëler niveau is Penderecki's eigen visie nog duidelijker. Net als Whiting licht hij één detail uit het lijvige werk van Huxley. De handeling concentreert zich bij beiden meer rond Grandier en Johanna en stopt ook op 18 augustus 1634, de dag waarop Grandier op de brandstapel omkomt. Penderecki koos voor een realistische portrettering van Grandiers dood, bij Whiting is het de rioolpoetser die bij Johanna verslag uitbrengt. Waar Whiting echter de gebeurtenissen door een existentialistische bril bekijkt, staat bij Penderecki een meer maatschappelijk idee centraal. Hij wil ons laten zien hoe Johanna en Grandier onder druk van de Staat en de Kerk (de Macht) evolueren, hoe een individu het waardenpatroon van een bepaalde maatschappij kan doorbreken. Hij knoopt aan bij Huxley's motto *Daimoni, etiam vera dicenti, non est credendum*. Zo toont Penderecki aan dat, ondanks de fascinatie van het kwaad in de mens, de mens het kwaad dat de wereld domineert kan overwinnen. Logischerwijs is het politiek getouwtrek tussen stad en koning, provinciestad en kloostermilieu voor Penderecki vanuit dit licht minder interessant dan voor Whiting. Dergelijke episodes zijn bij Penderecki dan ook veel beknopter. Penderecki legt liever de nadruk op het mysterieuze en religieuze karakter van zijn opera. In vele scènes maakt hij gebruik van liturgische gebruiken en gebeden. De exorcismen gebeuren bijvoorbeeld volledig in het Latijn. Het koor - dat trouwens bij Whiting volledig ontbreekt - heeft een becommentariërende rol, net zoals dat in oratoria en oude Griekse tragedies de gewoonte is.

Deze literaire wandeling doorheen de verschillende visies van het Loudun-verhaal heeft dus interessante bevindingen opgeleverd. De hallucinante geschiedenis van de massale bezetenheid te Loudun is een ideaal

raamverhaal gebleken. Ieder kunstenaar interpreteert deze verbijsterende gebeurtenissen immers op zijn manier. De historisch narratieve roman van Huxley hecht belang aan diepe psychologische portretten en de omgang met spirituele dogma's. Huxley toont cynisch aan hoe hardvochtig het Franse absolutistische bewind kon optreden. Whittings existentialistische benadering plaatst de mens machteloos tegenover het kwaad, maar door Grandiers vergiffenis stijgt hij uit boven de enge grenzen van Sartre's existentialisme. Iwaszkiewicz confronteert ons met de diepere betekenis van begrippen als *goed* en *kwaad*. Hij laat het antwoord open op de vraag of vader Józef er nu goed aan doet bewust te kiezen voor het Kwade, een keuze die hij op termijn niet kan volhouden. Penderecki tenslotte toont hoe het in de mogelijkheden van een individu ligt te breken met een totalitaire samenleving in naam van de Waarheid, waarvoor God garant staat (Boniecki, 1999, 78-79).

2. Een dramaturgische benadering

Na de plaatsing van Penderecki's *Die Teufel von Loudun* in de wereldliteratuur, is het tijd de opera zelf van wat naderbij te bekijken. Enerzijds wordt getoond op welke manier Penderecki de gebeurtenissen uit 1634 concreet op de scène plaatst, anderzijds wordt nagegaan met welke benamingen het stuk het best kan worden omschreven. In bijlage zijn de belangrijkste opvoeringen, personages, instrumentatie en de structuur van Penderecki's eerste opera *Die Teufel von Loudun* te vinden.

Vooreerst maken we kennis met een bladzijde uit de partituur van de opera (Figuur 1). In de tentoonstellingscatalogus van *Itinerarium* (Baran, 1998) zegt Janina Kraupe-Świdorska over de onconventionele schrijfwijze van Penderecki: "*Die Teufel von Loudun vormt een levendig en kleurrijk beeld dat glinstert van het marineblauw, rood, roos en groen. De tekens vormen*

Het handschrift lukt er bijna niet in het tempo van het innerlijke aangroeien van het muzikale beeld te volgen"⁶⁵.

De eerste expositie toont ons direct en accuraat de hoofdpersonages en verschillende verhaalplots. Het zijn geïsoleerde, contrasterende episodes die ons haast op filmische wijze gepresenteerd worden. Penderecki laat in de openingsscène Johanna al meteen heen en weer slingeren tussen werkelijkheid en fictie. In een grijze schemerzone daartussen voorspelt een visioen haar de terechtstelling van Grandier. Scène zes tot tien plaatst Grandier in zijn milieu. Grandiers belagers, apotheker Adam en chirurg Mannoury, zoeken een aanleiding om diens libertijnse levenswandel en politieke stellingname via een officieel kanaal te kunnen dwarsbomen. Vader Mignon kan hen die gemakkelijk bieden. Johanna biechtte immers dat zij 's nachts erotisch waanzinnige dingen droomt over priester Grandier. De beschuldigingscampagne kan beginnen (Helman, 1999, 81-94).

In tegenstelling tot een traditioneel dramaverloop vertraagt in de tweede akte de dynamiek en actie van het stuk, en is het de eerste akte die bruist van energie. De exorcismen geven deze tweede akte wel voldoende stuwingskracht. Het is in deze scènes dat het orkest voor het eerst in de opera kan uitgroeien tot actieve deelnemer (Erhardt, 1975a, 2-3 en 8-9). Penderecki laat vooral via de muziek de dramatische spanning tussen de liturgische en de wereldse sfeer groeien, met als hoogtepunt het arrest van Grandier

⁶⁵ *““Diabły z Loudun” stanowią żywy i kolorowy obraz mieniący się granatem, czerwienią, różem i zielenią. Znaki tworzą rytm opadający jak ulewa w upalny dzień, odczuwamy szybkość czasu wewnętrznego, gwałtowność wizji. Pismo odręczne prawie nie nadąża za tempem wewnętrznego narastania muzycznego obrazu”* (Kraupe-Świdarska, 1998, 27).

(Helman, 1999, 81-94). Tien grondiger uitgewerkte scènes brengen meer verdieping, maar ook minder dynamiek dan in de eerste akte.

In de eerste scène lossen Johanna's pijnkreten bij het gebruik van de klisterspuit op in gelach en laten ze zo duidelijk zien dat de foltering faalt. Rechter de Cérissay gelooft in Grandiers onschuld en laat verdere exorcismen verbieden. Grandier is daarmee nog niet in veiligheid: hij is een politiek tegenstander van Richelieu, en die maakt bekend dat hij de stadsmuren van Loudun zal laten neerhalen. In het bijzijn van de koninklijke afgevaardigde prins Henri worden de exorcismen hervat, om zo een feitelijk bewijs tegen Grandier te kunnen inbrengen als excuus voor zijn eigenlijke politieke dissidentie. Prins Henri dwingt de zusters onder bedreiging van eeuwige verdoemenis te verklaren dat er zich helse krachten in hun lichamen nestelden door toedoen van Grandier. Op basis van hun getuigenissen wordt Grandier gearresteerd bij het binnengaan van de kerk. Penderecki laat zo het wereldse en religieuze niveau versmelten.

In de derde akte plaatst Penderecki tweemaal verschillende taferelen binnen dezelfde scène naast elkaar. In de eerste scène toont hij tegelijkertijd het gesprek van Grandier met vader Ambrosius, de twijfels van Johanna en de euforie van Grandiers belagers. In de vijfde scène beeldt Penderecki op het balkon Grandiers marteling en Johanna's gebed uit. Adam, Mannoury en vader Mignon vernemen onderaan teneergeslagen het bericht dat Grandier weigert te bekennen. Deze scènes bieden het voordeel een mooie synthese te brengen en de dynamiek van het gebeuren een duw in de rug te geven.

Penderecki construeert zijn derde akte rond twee contrasterende principes. De innerlijke omwenteling van Grandier die als zwakke mens in deze grenssituatie zijn grootheid vindt vormt een sterke tegenstelling met de wreedheid van de officiële instanties en hun vertegenwoordigers. De

spanning stijgt trapsgewijs en culmineert in Grandiers dood op de brandstapel. Fysieke en geestelijke wreedheid ondervindt Grandier achtereenvolgens op verschillende vlakken: eenzame wanhoop foltert hem in zijn cel, zijn persoonlijke integriteit wordt geschonden door het uittrekken van zijn nagels, zijn machteloosheid tegenover het onrechtvaardige vonnis kwelt hem, de verklaring van zijn volgehouden onschuld tijdens het folteren gelden als bewijs voor een pact met de duivel, zijn laatste waardigheid wordt hem ontnomen door het volk op weg naar de plaats van de terechtstelling, en zijn leven eindigt op de brandstapel, die door een woedende vader Barré wordt ontstoken.

Muzikaal koos Penderecki hiervoor twee verschillende klankideeën. Het motief van de slag (een korte, nijldige attack: het apocalypsmotief uit zijn vroegere compositie *Dies Irae* (1967) symboliseert de wreedheid en heeft verscheidene functies. Zo kan het de gebeurtenissen op de scène illustreren (bijvoorbeeld Grandiers afranseling met wiggen), de dramatische spanning doen aangroeien (een bedreigend klimaat scheppen om brutale handelingen aan te kondigen) of via een kreet of bevel de expressie van Grandiers belagers vergroten. Het motief van de lijn daarentegen is karakteristiek voor Grandiers innerlijke transformatie. Beide motieven vinden hun hoogtepunt in de laatste scène, maar door Grandiers vergeving is het zijn individuele njet aan het officiële waardenpatroon dat de brutaliteit weet te overwinnen (Chłopicka, 1993, 117-119).

Speciale aandacht besteedt Penderecki aan de lach. In het begin van de opera lacht Johanna wanneer zuster Claire haar meedeelt dat Grandier weigert biechtvader te worden. Haar lach toont verwardheid en suggereert wraak. Aan het einde van de eerste akte stoot Johanna, die bezeten is door de duivel Asmodeus, een mannelijke lach uit. Met deze lach schijnt zij

exorcist Barré's poging om lichaam en stem te scheiden te ridiculiseren. Haar gestamel en gestotter uitend de radeloosheid die Barré bij haar tweeebrengt. Penderecki symboliseert met deze lachkreten het hypocriete dogma van de kerk. Johanna's verborgen erotische verlangens en vader Barré's werkelijke drijfveren om te exorciseren blijken immers de ware motieven verscholen achter de eerste reële indruk.

Johanna's lach in het begin en aan het einde van de tweede akte ondermijnt de kracht van de exorcist. Falend noch overwinning (woorden van prins Henri) kunnen vader Barré en vader Rangier uiteindelijk niet beletten zélf onder invloed van de duivel te geraken. Penderecki laat zo op symbolische wijze de ontmaskering van 's werelds subversie niet alleen het laatst, maar ook het best lachen (Downes, 1999, 95-107).

Die Teufel von Loudun wordt door iedereen, ook door Penderecki zelf, een opera genoemd. Nochtans is het correcter om te spreken over een *muziektheater*. Dit begrip komt van Wagner, die op die manier het begrip opera een nieuwe invulling geeft. Wagner wil woord, theater en muziek samenbrengen in één avondvullend programma, waarbij deze drie componenten niet los staan van elkaar, maar op elkaar betrokken worden. Zo vormen zij een *Gesamtkunstwerk*. In zijn muziektheaters wordt de handeling dan ook in één geheel gepresenteerd, eerder dan ze te versnipperen in verschillende aria's en recitatieven. Het typische paradepaardje van de opera, de aria, wordt volledig geschrapt en solozang komt enkel voor in de vorm van expressieve recitatieven of arioso's. Het orkest ondersteunt de gebeurtenissen op de scène, volgt als het ware de ontwikkelingen. Vaak vervult zij niet meer dan een begeleidende rol op de achtergrond. Op de première van *De duivels van Loudun* in Hamburg op 20 juni 1969 lokte dit hevige reacties uit. Voorstanders pleiten echter dat

Penderecki hierdoor het verbond tussen drama en muziek in de opera weer meer in evenwicht wist te brengen (Stuckenschmidt, 1969, 322-325).

Penderecki betreft dus in *De duivels van Loudun* allerlei elementen die karakteristiek zijn voor andere theatervormen. Woord, muziek, beeld en beweging worden op unieke wijze vervlochten tot één geheel. We onderscheiden elementen van het oratorium, het mysteriespel en het expressionistisch theater (Chłopicka, 1993, 112-114).

Van het oratorium, een episch muzikaal drama zonder encscenering, zijn drie essentiële kenmerken in *Die Teufel von Loudun* terug te vinden. Ten eerste wordt de handeling voortdurend becommentariëerd door het koor op de achtergrond. Ook de individuele Latijnse gebeden van andere personages bieden reflectie op het gebeuren. Ten tweede wordt het verloop van de voorstelling geritualiseerd door herhalingen in de structuur zoals woorden, recitatieven en liturgische handelingen. Penderecki laat deze sacrale sfeer, vol declamatie en verhoogde intonatie, bewust botsen met de reële wereld. Ten derde wordt het ethische gebeuren in de kijker gezet. Centraal in *Die Teufel von Loudun* staat de morele overwinning van Grandier op het kwaad. Bovendien wordt deze daad geplaatst in de geschiedenis van het lijden en de dood van Jezus Christus (vide infra).

Ook enkele kenmerken van het middeleeuws mysteriespel hebben hun sporen nagelaten in Penderecki's eerste opera. Naast de gekozen religieuze en ethische problematiek laat de componist zich in de derde akte bijvoorbeeld inspireren door de middeleeuwse verdeling van de speelruimte. Meer nog, terwijl in de middeleeuwen de handelingen achtereenvolgens op verschillende plaatsen op de scène plaatsvonden, stelt Penderecki hen gelijktijdig voor. Zo toont de eerste scène ons drie afzonderlijke kloosterzellen. In de eerste praat Grandier met vader

Ambrosius, in de tweede vertelt Johanna vader Mignon dat ze twijfelt aan haar bezetenheid, en in de derde vergenoegen de apotheker en de chirurg zich over het feit dat Grandier terechtgesteld zal worden. Er is geen duidelijke manier om al deze verhaalmotieven zo op elkaar te laten inspelen.

Het duidelijkst van al draagt *Die Teufel von Loudun* de stempel van het expressionistisch theater. Penderecki is vooral geïnteresseerd in de innerlijke werkelijkheid en kenmerkt het genuanceerd psychologisch portret van zijn personages met subjectief bevattingsvermogen en overdreven emotie. Grandiers evolutie van lafhartigheid tot heroïsme bijvoorbeeld typeert de innerlijke omwenteling van het individu. De thematiek is ontleend aan echt gebeurde historische feiten, maar Penderecki ontwerkelijkst deze realiteit en plaatst de strijd tussen *goed* en *kwaad* centraal. Zo laat hij het verleden antwoorden op de vragen die wij nu stellen (Tuchowski, 1999, 109-116).

Vanuit die optiek speelt de componist met uitersten. Contrasterende, vaak extreme scènes volgen elkaar in een snel tempo op. Pathos botst met vulgariteit, gebed contrasteert met agressieve blasfemie, en een lyrische monoloog steekt schril af na een groteske episode (Chłopicka, 1999b, 98-99). Het muzikale en stilistische expressiegamma van Penderecki schittert door diversiteit. Naast schijnbaar onmogelijke intervallen, dissonante clusters en enorme afwisseling in dynamiek gebruikt de componist de menselijke stem in al haar facetten. In meer realistische passages viert het spreken de bovenhand. Burgemeester d'Armagnac en rechter de Cérissay komen in de hele opera zelfs niet aan zingen toe; op een hoogtepunt hanteren zij wel *Sprechgesang*. Johanna gaat over tot spreken als ze uit haar waanbeelden ontwaakt. Zang wordt door Penderecki in zijn opera niet

louter conventioneel gebruikt; het doelt meer op het uitdrukken van theatrale expressie. Zo krijgen Johanna's twijfels muzikaal vorm door de grote en snelle veranderingen in register en de dynamische contrasten. Bewust laat Penderecki Grandiers belagers Adam en Mannoury grotesk en breed uitgesmeerd pathetisch zingen om zo de traditionele operazangers te parodiëren. Ook fluisteren, schreeuwen en lachen geeft een expressieve meerwaarde. Met behulp van stilistische middelen probeert Penderecki de deformatie uit te drukken. Wanneer Johanna bijvoorbeeld volledig in de macht van de duivels dreigt te komen, kan zij enkel nog stotteren (Helman, 1999, 81-94).

Die Teufel von Loudun is alles bij elkaar een originele synthese van vele elementen en verkondigde in dat opzicht eind jaren zestig een vernieuwend geluid. Eigenlijk schuilt de originaliteit van Penderecki's eerste opera vooral in het feit dat de componist zich koppig tegen de algehele opinie keerde. Hij schreef een opera in een avant-gardistisch milieu dat het genre dood had verklaard. De avant-garde verwierp in de jaren zestig immers zowel de eigenschappen van de traditionele opera als Wagner's dramaconcept. Zo had Hans Helms bijvoorbeeld, een hedendaags Duits componist geboren in 1932, kritiek op alle opera's die na 1945 gecomponeerd werden en bekritiseerde Mauricio Kagel, een Duits componist van Argentijnse afkomst, in zijn anti-opera *Staatstheater* (1971) alle vormen en genres uit het verleden. Hij vertrekt vanuit de negatie als principe en onderwerpt de muzikale traditie aan een grondige (nihilistische zoniet absurdistische) analyse. György Ligeti, een Oostenrijks componist van Hongaarse afkomst geboren in 1923, wijst met zijn anti-anti-opera *Le Grand Macabre* uit 1977 over de vernieuwende experimenten van de jaren zestig terug naar de traditie. En de Amerikaanse componist John Cage

(1912-1992) maakt met zijn *Europeas* (1985) een collage van fragmenten uit de operaliteratuur.

Net als Ligeti en Cage trad Penderecki met zijn *Lucaspasie* in 1966 al opnieuw in dialoog met voorafgaande muzikale tendensen. In *Die Teufel von Loudun* nam hij nu nog meer afstand van avantgardistische klankexperimenten en hun allergie voor beïnvloeding van welke tradities dan ook. Penderecki vertelt zelf hoe zijn persoonlijke esthetische evolutie niet meer paste binnen het strakke keurslijf van de avantgarde: "*Het was niet ik, die de avant-garde verraadde, maar ik heb de indruk dat de avant-garde van de jaren zestig de muziek verraadde. Daarom moesten onze wegen zich scheiden*"⁶⁶.

3. Een ethisch-religieuze benadering

In een derde paragraaf gaan we op zoek naar wat Penderecki de wereld met zijn opera wil vertellen. De boodschap van de componist manifesteert zich op een metafysisch niveau, waarin dood en religie een cruciale rol spelen. Deze invalshoek biedt naast een sociologische benadering van Grandiers tragisch lot een verrassende religieuze uitdieping.

Grandier verschilt van zijn milieu. Zijn intelligentie, sexuele aantrekkelijkheid en controversiële politieke stellingname overschrijden het tolerantieniveau van zijn samenleving. Een conflict lijkt hierdoor onvermijdelijk. Volgens Andrzej Tuchowski (Tuchowski, 1999, 109-116), is die overheersende intolerantie juist de oorzaak van Grandiers

⁶⁶ "*Nie ja zdradziłem awantgardę, lecz - według mnie - awantgarda lat sześćdziesiątych zdradziła muzykę. Dlatego nasze drogi musiały się rozejść*" (Erhardt, 1975b, 27).

vernietiging. Via het officiële rechtskanaal kan zij Grandier als buitenstaander elimineren. Een individu wiens opvattingen niet in de sociopolitieke realiteit van dat moment passen, riskeert zijn geloofwaardigheid te verliezen. Zo wordt Grandier opgeofferd voor het geloof in een hoger principe: dat van de absolute macht. In de ogen van Grandiers belagers is het leven van een individu secundair in verhouding tot macht. Ludwik Erhardt, een befaamd Pools musicoloog, wijst erop dat dit alle tijden kenmerkte: *“De profanatie van de waarheid, de vernietiging van een individu door de machtsmolen met behulp van intolerantie en oneerlijkheid, politieke moord gepleegd door de officiële wet - dit alles kan zich afspelen in eender welk kostuum”*⁶⁷.

Ondanks zijn diskrediet weet Grandier evenwel via zijn martelarendood de ethische zwakte van het totalitaire systeem te onthullen. Zijn intuïtief aanvoelen van het Goede en zijn overtuiging dat God hiervoor garant staat⁶⁸, doen hem ontsnappen aan het relatieve waardenpatroon van zijn maatschappij, waarin de ethische begrippen goed en kwaad het voorwerp van manipulatie worden. Zo menen Grandiers belagers dat de overtreding van de christelijke ethiek geen kwaad kan als dit gedaan wordt in de naam van het christendom zelf. Grandiers bewuste keuze in te gaan tegen een wereld die gecontroleerd wordt door het kwaad, maar met het christendom als legitimatie hiervoor, opent de poort naar de Waarheid an sich. Door zijn heroïsche keuze voor déze Waarheid en de vergeving van zijn

⁶⁷ *“Znieważanie prawdy, miażdżenie jednostki przez maszynę władzy za pomocą nietolerancji i nieprawości, morderstwo polityczne dokonywane w majestacie oficjalnego prawa - wszystko to mogłoby się odbywać w dowolnym kostiumie”* (Erhardt, 1975b, 137).

⁶⁸ *“Ich habe nichts zu gestehen. Ich bin daran vor Gott zu treten, der meine Zeuge ist, dass ich die Wahrheit gesprochen habe”* (Penderecki, Fried, 1969, 99).

tegenstanders⁶⁹ vervult hij de zin van zijn existentie en groeit hij uit tot symbool: Grandier als moreel overwinnaar op het Kwaad. Penderecki vertelt hier hoe in laatste instantie de mens nog altijd de kans heeft zijn eigen menselijkheid te redden door fundamenteel te kiezen voor het Goede. Deze keuze is geen privilege voor heldhaftigen en utopische wereldverbeteraars. Neen, hoe zwakker Grandier in het begin van het verhaal, hoe belangrijker zijn zege. Deze paradox brengt hoop voor iedere mens: het bereiken van de Waarheid is immers een universeel menselijke mogelijkheid.

Grandiers martelarendood draagt een boodschap, die Andrzej Tuchowski omschrijft als *pragmatisch humanisme* (Tuchowski, 1999, 115). In confrontatie met onrecht van een dergelijke omvang kan een mens niet onverschillig blijven; Grandiers verhaal roept ons op tot een ander socio-ethisch handelen. Of met de woorden van W. H. Auden: "*Je kan de mensen niet vertellen wat ze moeten doen, je kan ze enkel parabels vertellen, en dat is wat kunst écht is...*"⁷⁰.

Ludwik Erhardt gaat nog een stapje verder en vergelijkt Grandier met Jezus Christus: "*De figuur van priester Grandier had voor Penderecki van in het begin een symbolische dimensie. De parallel tussen het leven en martelaarschap van de held van de opera en het proces en het lijden van Christus was niet toevallig - integendeel, hij onderstreepte haar nog met de laatste scène, met de processie die de gemartelde priester Grandier naar de*

⁶⁹ "*Vergib ihnen ! Vergib meinen Feinden !*" (Idem, 101).

⁷⁰ "*You cannot tell people what to do, you can only tell them parables; and that is what art really is...*" Citaat van W. H. Auden in het verder niet geraadpleegde Hynes, Samuel, *The Auden Generation...*, p. 1, waarmee Andrzej Tuchowski zijn artikel besluit (Tuchowski, 1999, 109-115).

plaats van de terechtstelling leidt, die zonder twijfel de gedachte oproept van een analogie met de kruisweg"⁷¹. Vooral in de derde akte is de analogie van Grandiers lijden en dood met die van Christus onmiskenbaar. Zo trekt Penderecki een verband tussen Grandiers eenzame gebed voor de dood met Christus' afzondering in de Hof van Olijven (akte III, scène 1). Zijn arrestatie aan de poorten van de kerk (akte II, scène 10) verwijst naar Jezus' gevangenneming in diezelfde Hof. Grandiers bespottung en foltering (akte III, scène 2 & 6) roepen de vergelijking met Christus' martelingen en het hoongelach van de Romeinse soldaten op. Grandiers processie naar de brandstapel (akte III, scène 6) kent enkele oponthouden, net als die van Christus richting Golgotha. Wanneer vader Barré Grandier vlak voor zijn dood als uiting van zogenaamde vriendschap kust, roept het koor "*Judas !*" (akte III, scène 7) (Penderecki, Fried, 1969, 99-100). Ook de laatste woorden van Grandier: "*Vergib ihnen ! Vergib meinen Feinden !*" lijken op die van Christus: "*Vader, vergeef hun, want ze weten niet wat ze doen !*" (Lucas 23, 34) (Chłopicka, 1993, 115-117).

Christus' lijdensverhaal en Grandiers martelarendood bezitten éénzelfde fundament: in beide worden de rollen van de schuldige(n) en beschuldigde omgedraaid. In deze betekenis *à rebours* (idem, 116) zijn niet de ter dood veroordeelden, maar de rechters schuldig aan het stichten van kwaad. Toch werkt Penderecki een aantal nuances anders uit. Waar het evangelie Judas bijvoorbeeld eenduidig pejoratief tekent, toont Penderecki hoe Johanna heen en weer geslingerd wordt tussen gebed en blasfemie. Bovendien zijn

⁷¹ "*Postać ks. Grandier od początku miała dla Pendereckiego wymiar symbolu. Paralela między życiem i męczeństwem bohatera opery a procesem i cierpieniem Chrystusa nie była przypadkowa – przeciwnie, podkreślił ją jeszcze ostatnią sceną, procesją wiodącą umęczonego ks. Grandier na miejsce kaźni, nieodparcie przywołującą na myśl analogię z drogą krzyżową*" (Erhardt, 1975b, 137).

haar visioenen een mengeling van verlangen, soms overladen door sexuele begeerte, met oeverloze haat. Nog belangrijker is echter de innerlijke transformatie van Grandier. In tegenstelling tot Christus, die al vanaf zijn geboorte Groot en Heilig is, ontdekt Grandier in confrontatie met de dood de zin van het leven. Dan pas is hij in staat zijn tegenstrevers te vergeven. Zo laat Penderecki de interpretatie van lijden en dood niet plaatsvinden vanuit het perspectief van het Geloof, maar vanuit werelds, humanistisch perspectief. Zofia Helman weet deze visie mooi te verwoorden: "*God's interferentie kan eigen zijn aan elke historische gebeurtenis en elk individueel lijden, en zij kunnen de verbondenheid van de mens met God uitdrukken*"⁷².

4. Besluit

De première van *Die Teufel von Loudun* in Hamburg op 20 juni 1969 kon op veel belangstelling rekenen. Penderecki was sinds zijn *Lucaspassie* (1966), waarmee hij de dialoog met ons culturele erfgoed heropent, immers de succesvolste en bekendste componist van zijn generatie (Schwinger, 1979, 61). Ook in zijn eerste debuut als operacomponist brengt Penderecki eigentijdste muzikale tendensen samen met eeuwenoude, traditionele muzieklijnen en brengt zo synthese. En met de keuze van zijn librettothema plaatst hij zich eveneens in een traditie. Het verhaal van de zeventiende-eeuwse gebeurtenissen in Loudun werd namelijk al door vele kunstenaars gebruikt. Het is een ideaal raamverhaal, waarin elk kunstenaar zijn eigentijdse visie kan weergeven. In dit kader neemt de roman van Aldous

⁷² "*God's interference can be inherent in every historical event and every individual suffering, and they can express man's communion with God*" (Helman, 1999, 94).

Huxley: *De duivels van Loudun* (waar Penderecki zich via John Whiting op baseerde) een centrale plaats in.

Penderecki kiest voor een vervlochten geheel van woord, muziek en theater en laat zich hiervoor inspireren door verschillende genres. In *De duivels van Loudun* zijn sporen van Wagners muziektheater, het oratorium, het middeleeuwse mysteriespel en het expressionistisch theater terug te vinden. Penderecki's muzikale en stilistische expressiegamma getuigt van veel creativiteit.

Als geëngageerd kunstenaar wil Penderecki met zijn werk echter ook een boodschap brengen. In *De duivels van Loudun* staat de ethische problematiek centraal. De componist laat zien hoe een totalitaire samenleving in staat is de inhoud van de begrippen *goed* en *kwaad* te vervormen. Hoofdpersonage Grandier weet echter met zijn keuze voor het Absoluut Goede, waarvoor God garant staat, dit verdraaide ethisch patroon te ontmaskeren. Met het voorbeeld van Grandier is de mens onder alle omstandigheden in staat zijn eigen menselijkheid te redden. Dit thema was daarmee echter nog niet helemaal ontgonnen. Ook in Penderecki's tweede opera *Het Verloren Paradijs* neemt het christendom en haar moraal een vooraanstaande plaats in.

Hoofdstuk III

Het Verloren Paradijs

"I snuff the smell of mortal change on Earth !"

(Penderecki, Fry, 1978, 16).

Aan zijn tweede opera *Paradise Lost (Het Verloren Paradijs)*, heeft Penderecki het langst gewerkt: drie jaar (van 1975 tot 1978). En dat was niet toevallig, want dit monumentale sacra rappresentazione betekende immers een belangrijk keerpunt in zijn persoonlijke componeerwijze. Voor het eerst wist Penderecki namelijk vernieuwende muzikale tendensen op een natuurlijke manier te combineren met traditionele elementen. Tijdens het lange sleutelen aan dit werk verwierf de componist een eigen compositietaal, die het componeren van latere grote werken (zoals het Pools Requiem) mogelijk maakte.

De eerste paragraaf zoomt in op het filosofische barokke poëem *Paradise Lost* van John Milton, waarop Penderecki zijn libretto baseerde. We bekijken in hoeverre Penderecki zich kon vinden in Miltons opvattingen en welke veranderingen hij aanbracht. Daarna volgt een meer technische invalshoek. Hier wordt aandacht besteed aan de manier waarop Penderecki met een specifiek klankpatroon de handelingen van de personages onderstreept. De uitgekiende instrumentenkeuze, de harmonie en de rol van het koor moeten de sfeer van een authentiek *sacra rappresentazione* scheppen. Het derde luik gaat op zoek naar de boodschap van *Het Verloren Paradijs*. Drie elementen zijn hierin bepalend: de keuze voor een religieuze opera, het ethische standpunt en de rol van de dood in het geheel.

1. Een literaire benadering

Voor het libretto van zijn tweede opera baseerde Penderecki zich op het poëem *Paradise Lost* van de Engelse zeventiende-eeuwse dichter John Milton. Deze paragraaf wil nagaan op welke manier de componist dit grote epos wist om te zetten naar een performance voor één avond.

Milton leefde in het Engeland van de zeventiende eeuw. Hij heeft dus woelige periodes beleefd. Op het moment van zijn geboorte in 1608 regeerde koning Jacobus I uit het Huis Stuart over Engeland. Deze protestantse vorst voerde een centralistisch bestuur en probeerde katholieke machtsvorming te vermijden. In 1625 nam zijn tweede zoon, Karel I het bestuur over. In 1629 ontbond hij het Parlement, dat door zijn systematische anti-politiek regeren onmogelijk maakte. Dit leidde tot een ware burgeroorlog, waarin Cromwell, die de macht van de koning wou breken, de strijd aanging met de royalisten. Cromwell liet in 1649 Karel I onthoofden. Daarna kwam er een republikeinse Staatraad aan de macht tot in 1660. In dat jaar beslisten zij de Stuarts terug op de troon te plaatsen. Karel II, de eerste zoon van Karel I, werd gekroond tot koning van Engeland. Hij bekeerde zich enkele jaren later tot het katholicisme.

John Milton werd in het begin van de zeventiende eeuw te Londen geboren. Tot zijn vijftiende levensjaar brachten huisleraars hem de eerste beginselen van poëzie en letterkunde bij. Later behaalde hij zijn baccalaureaat letterkunde aan het Christ-College te Cambridge. Vanwege zijn controversiële politieke opvattingen, was het voor Milton veiliger zich terug te trekken op het platteland, op een landgoed in Middlesex. Na de dood van koning Jacobus I stuitte de situatie van het Hof en diens regering hem zo tegen de borst, dat hij de Monarchale regering der Stuarts verwierp en zich positief uitgaf over de republiek. Bovendien dwong zijn bekering tot het

protestantisme hem ook zijn streng katholieke familie te verlaten. Op zijn dertigste, na de dood van zijn moeder, reisde Milton door Europa en kreeg hij een bijzondere belangstelling voor de Italiaanse cultuur. Terug in Engeland bleef hij buiten het strijdgewoel (1639), maar beleefde hij tragische momenten in zijn privé-leven. Miltons eerste huwelijk liep op de klippen, zijn tweede echtgenote stierf bij de geboorte van hun derde dochter en zijn twee oudste dochters stierven voor hun dertigste. Bovendien werd Milton op vierenveertigjarige leeftijd blind. Dit belette hem niet om de functie Secretaris in de Latijnse Taal van de republikeinse staat te bekleden. Hij bleef zich ook met poëzie bezighouden. Zo dicteerde hij het poëem *Het Verloren Paradijs* aan zijn derde echtgenote (1665). Sterke aanvallen van jicht verzwakten Milton echter steeds meer en in 1674 sliep hij voor altijd in⁷³.

Het Verloren Paradijs is een heldendicht in twaalf zangen dat 10.565 verzen telt en oorspronkelijk geschreven is in rijmloze vijfvoetige jamben⁷⁴. Deze poëtische en eigentijdse hervertelling van de Bijbelse ontstaansgeschiedenis is een filosofisch verhaal over het conflict van Satan met God, over de schepping van de mens en diens zondeval. Het epos weerspiegelt duidelijk Miltons fascinatie voor het Kwade binnen de christelijke leer. Ook Vondel en Dante gaven in *Lucifer* (1654) en *Divina Comedia* (vóór 1313) de gebruikte Bijbelse thematiek reeds een eigentijdse invulling. Miltons ongelof in de natuur van de mens en de uitvoerige, bijna bewonderende passages over Satan leren ons in interpretatie veel over het

⁷³ Meer biografische gegevens in de inleiding van Milton, 1964; Milton, Ten Kate, s.d. en enkele literaire encyclopedieën, zoals bijvoorbeeld Jens, 1990, deel 11, 717-730 en Bakker, 1994, 539-544. Voor details over de Engelse geschiedenis zie van Caenegem, 1982, 179-194.

⁷⁴ In de enige teruggevonden en volledige Nederlandse vertaling van *Paradise Lost* van de hand van Jan Jacob Lodewijk Ten Kate is er gekozen voor alexandrijnen.

toenmalige Engelse geestelijke leven. Het epos lokte dan ook veel protest uit, ook al was de eerste oplage (1667) kleinschalig. Zo onthaalt de kerkelijke macht de wel erg puriteinse voorstelling van God niet echt op gejuich en karakteriseert William Blake Miltons oeuvre als een verheerlijking van de Duivel⁷⁵. Bovendien lijkt de associatie van de duivelsfiguur met Karel II gezien Miltons politieke standpunten niet volledig uit de lucht gegrepen... Milton milderde zijn dissidentie in *Paradise Regained* (*Het Beter Paradijs*), dat zowel qua thematiek als vanuit literair oogpunt minder interessant blijkt. De auteur laat bijvoorbeeld duidelijk zijn afkeer voor het diabolische doorschemeren.

Paradise Lost is dus een hervertelling van het genesis-verhaal, waarbij de opeenvolgende gebeurtenissen echter niet in chronologische volgorde gepresenteerd worden. Waar het genesis-verhaal begint met de schepping van de wereld, wordt die bij Milton slechts verderop in het verhaal retrospectief aangehaald. Het eerste belangrijke tafereel speelt zich bij Milton af in de hel, waarmee hij zijn persoonlijke interesse reeds onderstreept. Bovendien zijn in *Paradise Lost* tal van allusies op de woelige Engelse politieke gebeurtenissen terug te vinden. Sommige vorsers zien het epos zelfs als een aanklacht tegen de monarchie. Of zoals de literatuurwetenschapper Yearling zegt: "*Paradise Lost is een voortdurende pendelbeweging tussen de heroïsche maar boosaardige dadendrang van Satan en de plicht om God te gehoorzamen*"⁷⁶.

⁷⁵ Het citaat van William Blake wordt gebruikt door Penderecki in een interview. Het oorspronkelijke citaat bleek onopspoorbaar. "*Milton stond aan de kant van de Duivel, hij had het alleen niet door*" (vertaling van de oorspronkelijke Poolse tekst: "*Milton był po stronie szatana, nie zdając sobie z tego sprawy*"). Zie: Chłopicka, 1976, 63.

In zijn poëem schetst Milton vooreerst het thema: de ongehoorzaamheid en de val van de mens, veroorzaakt door Satan in de gedaante van een slang. Even verderop zoemt Milton in op Satan, die zijn legioenen (de gevallen engelen) vertelt over het gerucht van een nieuwe wereld en een nieuw soort wezens. Hij wil onderzoeken wat hiervan aan is en weet de poorten van de Hel te passeren. Met veel moeite werkt hij zich over de afgrond tussen Hemel en Hel en aanschouwt hij de Schepping. Ondertussen becommentarieert God in het bijzijn van zijn Zoon Satans tocht. God voorspelt de zondeval, maar schuift zijn verantwoordelijkheid hiervoor af, omdat Hij de mens vrijheid van keuze gegeven heeft. God is wel bereid de mens genade te schenken (omdat deze door Satan misleid zal worden), maar zal hem toch samen met zijn nageslacht laten sterven. Alleen als iemand zich aandient om in de plaats van de mens te lijden, is God bereid zijn mening te herzien. Uiteindelijk stelt Gods Zoon voor zich ter wille van de mens op te offeren.

Nadat Satan de nieuwe wereld bekeken heeft, gaat hij op zoek naar de door God geschapen nieuwe wezens. Hij misleidt engel Uriël, *den beheerscher der zonnekreits* (Milton, Ten Kate, s.d., VI), en rept zich met zijn info naar het gebergte van Niphates, aan de rand van de Hof van Eden. Hij weet binnen te dringen in de Hof en luistert er het gesprek van Adam en Eva af. Zo verneemt hij dat God hen op straffe van sterfelijkheid verbood te eten van de Boom der Kennis van Goed en Kwaad. Intussen meldt Uriël aan Gabriël, de wachter van de Paradijspoort, dat een boze macht hem misleid heeft en nu rondsluip in het Paradijs. Gabriël vindt het Boze aan het oor van Eva, die in diepe slaap verzonken ligt en jaagt Satan weg. Daarop zendt God Rafaël naar de mens om die te wijzen op zijn zedelijke vrijheid en hem

⁷⁶ Yaerling, A. in: Bakker, 1994, 541.

te waarschuwen voor het komende gevaar. Rafaël licht Adam in over de oorsprong van het Boze: over de eerste opstand in de Hemel, waarbij Satan alle engelen met uitzondering van Abdiël had overhaald, over Satans eerste en tweede slag tegen Michaël en Gabriël, en over de flitsende wagentocht van de Messias doorheen het leger van de vijand, waarmee hij het Boze in de afgrond had doen storten. Hierna wijdt Rafaël uit over de schepping van de Nieuwe Wereld. Op zijn beurt vertelt Adam over zijn verblijf in het Paradijs. Het is al avond, en Rafaël keert naar de Hemel terug.

De volgende morgen gaan Adam en Eva aan het werk. Eva stelt voor het werk op verschillende plaatsen afzonderlijk te verrichten, maar kan slechts met veel overredingskracht Adam overhalen haar alleen te laten gaan. Daarop benadert Satan Eva in de gedaante van een slang. Eva verbaast zich over het spraaktalent van de slang, maar die legt uit dat hij kan spreken omdat hij de vruchten van de Boom der Kennis van Goed en Kwaad eet. Door zijn charmante optreden weet hij Eva te verleiden zo'n vrucht te proeven. Eva beseft dat ze de regels overtrad en Gods straf zal moeten ondergaan. Adam besluit uit liefde samen met haar om te komen, en bijt in een sappig exemplaar. De gevolgen zijn bekend: Adam en Eva schamen zich voor hun naaktheid en maken elkaar verwijten.

Op zijn terugweg naar de Hel, ontmoet Satan Zonde en Dood, die tot dan de poorten van de Hel bewaakten. Zij bouwen een brug over de Chaos, en vergemakkelijken zo het pad van de Hel naar de aarde. Toch voorspelt God nu al dat zijn Zoon hen definitief zal overwinnen. In de Hel maakt Satan ondertussen zijn overwinning op de Mens bekend aan zijn legioenen; hij heeft echter weinig bijval, want zijn dienaars zijn door Gods vonnis gedoemd hun leven lang te sissen als slangen en te bijten in het as.

Ondertussen overtuigt Adam in het paradijs Eva met gebed God tot medelijden te bewegen. God aanvaardt hun smeekbeden, maar stelt dat zij niet langer in het Paradijs kunnen verblijven. Hij zendt Michaël naar hen toe, om zijn wil te voltrekken, maar ook om hen een blik in de toekomst te gunnen. Hierop neemt Michaël Adam mee naar de top van de Niphates en toont hem er de lotgevallen van zijn nakomelingen: de Zondvloed, Abraham, het leven van de Messias... Deze visioenen kunnen Adam troost brengen. Maar Gods wil moet volbracht worden: Michaël leidt Adam en Eva het Paradijs uit, en cherubijnen bewaken de toegangspoort die voor de Mens altijd gesloten zal blijven...

Miltons poëem is een grootse poging de literaire expressie van de Bijbel in een poëzievorm met dramatis personae te gieten. Tot vandaag discussieert men echter over de interpretatie van Miltons werk. Ontegensprekelijk ademt het een diep christelijke atmosfeer⁷⁷, maar velen bemerken tijdens de lectuur ook Miltons fascinatie voor het Kwaad⁷⁸. *Het Verloren Paradijs* plaatst de wereld van God en de wereld van Satan tegenover elkaar, waarbij ondanks hun actieve rol de opvattingen van deze twee personages statisch onveranderlijk blijven. Hun krachten manifesteren zich in de mens. Door God geschapen met een vrije wil en het vermogen een beslissing te nemen

⁷⁷ Als voorbeeld hier enkele versregels waaruit Miltons respect voor God spreekt:

<p><i>"... What in me is dark Illumin, what is low raise and support; That to the highth of this great Argument I may assert Eternal Providence, And justifie the wayes of God to men."</i></p>	<p><i>"... Uw kracht Doordring' mijn zwakheid, en uw dageraad mijn nacht, Dat ik, ten toppunt van mijn grootsch ontwerp gestegen Gods voorzienigheid bevestige, en Zijn wegen Rechtvaardig' voor den mensch!"</i></p>
---	---

Milton, 1964, 2-3; Milton, Ten Kate, s.d., 2.

⁷⁸ Zo speelt het eerste belangrijke tafereel van Miltons oeuvre zich bijvoorbeeld nadrukkelijk af in de Hel.

tegen een eigen moreel gefundeerde achtergrond, is het de mens die moet kiezen, en ook kan evolueren in zijn keuze en zijn gevoelens. Zo maakt de fascinatie voor de slang in het begin (het onschuldig geluk bij het ontstaan van de mens) op termijn plaats voor de acceptatie van Gods oordeel (de groei tot maturiteit na de onvermijdelijke (?) gebeurtenissen). Milton maakt God, en vooral Satan protagonist, en bedeeft de mens slechts een kleine plaats toe. De pleitbezorger van de menselijke zaak bij God, de Messias, tekent Milton als een machtige held wiens offer een eerder rethorisch gegeven blijft (Chłopicka, 1988b, 193-194).

Milton besluit zijn epos met waardige verzen, die de menselijke aanvaarding van Gods vonnis uitdrukken:

*“Met tranen die de hoop toch spoedig wist te drogen.
De gantsche wereld lag hun open om naar lust
Een plaats te kiezen tot de langbeheerde rust.
Een Alvoorzienig God zou hen als gids begeleiden
En bloemen van geduld op 's lijdens doornen spreiden.
Zij gingen hand aan hand, met trage en wankle schreeën
Maar verder, verder steeds, op 't eenzaam pad daarheen”⁷⁹.*

Het Verloren Paradijs is moeilijk leesbaar. Miltons taal is artificieel, en kan gemakkelijker de vergelijking met Vergilius, dan met Shakespeare doorstaan. De barokke constructies zijn doordrongen van de Latijnse dictie en syntaxis. Omdat Penderecki ondanks zijn goede kennis van het Engels⁸⁰ zich niet voldoende vertrouwd wist met dit op het eerste zicht gekke barokengels, engageerde hij Christopher Fry om zijn visie op *Het Verloren*

⁷⁹ Milton, Ten Kate, s.d., 272. Oorspronkelijke tekst in: Milton, 1964, 314.

*“Som natural tears they drop'd, but wip'd them soon;
The world was all before them, where to choose
Thir place of rest, and Providence thir guide;
They hand in hand with wandring steps and slow,
Through eden took thir solitarie way.”*

Paradijs in librettovorm te gieten. Fry, bekend als draaiboekauteur van films als *Ben Hur* en *Barrabas*, maakte een compilatie van geselecteerde fragmenten uit Milton (waarbij soms hele monologen overgenomen werden), protestantse koralen, oorspronkelijke bijbelpassages en nam ook Penderecki's vroegere compositie *Dies Irae* in het geheel op. Het was een heuse uitdaging om Miltons epische, *oubollige* tekst te transformeren naar een dramatische dialoog (Draus, 1999, 173). Wel konden de eerste schetsen van Miltons treurspel *Paradise Lost* hem hierbij helpen⁸¹. Het karakter van het oeuvre stonden Fry (en hiermee ook Penderecki) echter niet toe al te drastisch te knippen. Gevolg is een opera van bijna vier uur. Er bestaat ook een Poolse vertaling van de hand van Baranczak, maar net als in *De Duivels van Loudun* is de muzikale intonatie totaal verschillend.

Penderecki neemt thematiek en taal over, maar distantieert zich van Miltons (kerk)politieke allusies in het werk, wat de opera in een universeler standpunt plaatst. Ook verlegt Penderecki het accent, en plaatst hij niet Satan, maar Adam en Eva in het licht⁸². De mens en zijn strijd, de psychologie van deze dramatis personae en de onafhankelijkheid van het oerkoppel, waarbij de waarden van God en Satan enkel als richtlijn dienen, kenmerken Penderecki's hedendaagse benadering van *Het Verloren Paradijs*. Penderecki voert de blinde dichter Milton zelf als alwetend verteller ten tonele en laat het 130-koppige koor verzen van Milton zingen. Ook de Christusfiguur treedt in de opera anders naar voren; niet alleen

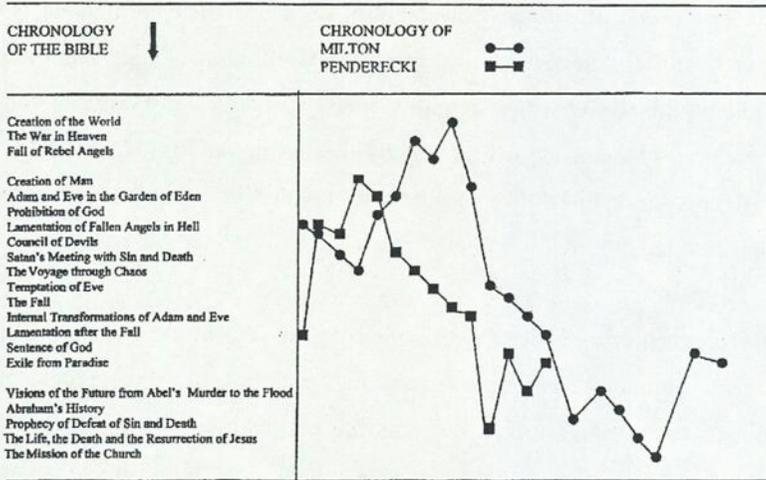
⁸⁰ Penderecki doceerde zes jaar aan de universiteit van Yale (1973-1979).

⁸¹ Op zijn reis doorheen Italië zag Milton een treurspel met Adam en Eva in de hoofdrol. Hij besloot hierna zelf een gelijkaardig treurspel te schrijven. Zijn plannen veranderden echter tijdens het schrijven.

⁸² Naar analogie met Milton hecht Penderecki veel belang aan het eerste actieve tafereel van zijn opera. Bij hem zijn het Adam en Eva die vóór God en Satan op de scène verschijnen.

spelen de gebeurtenissen zich enkel af op aarde en in de hel (en is God enkel een stem die weerklinkt), maar ook wordt zijn rol beperkt tot die van Heiland die bidt voor het lot van de mens. Christus wordt ontdaan van alle kracht en grandeur bij Milton, en zijn beslissing om zijn eigen leven op te offeren voor de mens lijkt voort te spruiten uit zijn innerlijke humaniteit en spiritualiteit.

Deze accentsverschillen weerspiegelen zich ook in de structuur van de opera. Figuur 1 biedt een vergelijkingsgrafiek van de volgorde van het bijbelse scheppingsverhaal ten opzichte van Milton en Penderecki. Links worden de scènes van het genesis-verhaal opgesomd. Rechts zien we wanneer Milton (met bolletjes) en Penderecki (met vierkantjes) in hun werk deze gebeurtenissen aanhalen. Onmiddellijk valt op dat Penderecki's libretto minder thema's bevat. Het is logisch dat een opera, zelf in vier uur, nooit het brede spectrum van Miltons lijvige poëem of de oorspronkelijke bijbelse tekst dramaturgisch kan weergeven. Bij Penderecki zijn de scènes waarin Satan een belangrijke rol speelt minder talrijk en minder cruciaal geplaatst dan bij Milton. Zelfs in de structuur is zichtbaar dat Penderecki de mens op het voorplan plaatst. Naar analogie met Milton hecht hij veel belang aan het eerste actieve tafereel van zijn opera. Bij Penderecki zijn het Adam en Eva die vóór God en Satan op de scène verschijnen.



Figuur 1 : Vergelijkingsgrafiek van Milton, Penderecki en de Bijbel.

Ook aan het einde modificeert Penderecki Milton. Het verlaten van het paradijs is het begin van de moeilijke weg van de mens naar God toe, een pad doordrongen van de hoop om harmonie en geluk te bekommen (Chłopicka, 1988b, 194):

*"The World is all before them,
 Where to choose
 Their place of rest.
 And Providence their guide.
 Through the world's wilderness
 Long wanders man,
 Until he shall hear and learn
 The secret power
 Of harmony, in whose image he was made"⁸³.*

Paradise Lost werd gecomponeerd op bestelling van James C. Hemphill van The Lyric Opera of Chicago in 1973, die daarmee in 1976 het tweehonderdjarig bestaan van de Verenigde Staten wou herdenken. Het was

⁸³ Dit zijn de laatste verzen uit het libretto van Christopher Fry. (Penderecki, Fry, 1978, 22).

een verrassing dat een dergelijke aanbieding uit deze hoek kwam, aangezien het operahuis van Chicago vooral bekend stond voor het opvoeren van Italiaanse opera's. Bovendien brak er in de pers een hevige polemiek uit. De directeur van de Amerikaanse componistvereniging David S. Cooper bijvoorbeeld vroeg zich cynisch af of het Amerikaanse vasteland dan geen kwaliteit te bieden heeft, hoewel hij niet twijfelde aan de capaciteiten van Penderecki (Erhardt, 1979a, 21). Fry's libretto was klaar in mei 1975. Penderecki voelde toen aan dat hij de vooropgestelde termijn niet zou halen, en vroeg om uitstel. Daarom vond de première pas plaats op 29 november 1978 te Chicago. Deze première is één van de meest besproken in Amerika ooit. Het is slechts de tweede maal dat een Europese opera in Amerika in première gaat⁸⁴, en de misnoegde Amerikaanse componisten plaatsten de hoge productiekosten (meer dan één miljoen dollar), de lange voorbereidingstijd (acht maanden), en het *overdreven* aantal muzikanten (130 zangers en een orkest van 95 personen) dik in de verf. De voorstelling zelf liet zich kenmerken door afwezigheid van beweging en licht (de scène is gedurende de hele avond in schemerdonker gehuld).

Deze controverse doet vermoeden dat het omvormen van Miltons reusachtige epos tot een opera bijna a priori tot mislukken gedoemd is. In de tweede en derde paragraaf wordt echter getoond dat Penderecki net met dit werk definitief wereldfaam verwierf en dat het ook nu nog voor een standaardwerk van de twintigste eeuw doorgaat.

⁸⁴ De eerste opera was *Liefde voor drie sinaasappels* van Sergej Prokofjev in 1921.

2. Een dramaturgische benadering

Penderecki's tweede opera *Het Verloren Paradijs* is heel ingenieus opgebouwd. Daarom is het zo jammer hem na een eerste kennismaking al meteen af te kraken. In deze paragraaf probeer ik aan de hand van een technische doorsnede en een ietwat complexe genreomschrijving aan te tonen dat het eclectisme in deze opera voor het eerst echt kan uitgroeien tot synthese en dat *Het Verloren Paradijs* daarom een mijlpaal in Penderecki's loopbaan als componist betekent.

Penderecki creëert in zijn opera drie klankwerelden: die van God, Satan en de Mens. Deze structuur wordt systematisch uitgewerkt op gebied van harmonie, instrumentatie en stemgebruik. Op die manier is de muziek een erg duidelijke en soms zelfs onafhankelijke (van het scènische gebeuren) boodschapper naar het publiek toe. De structuur van Penderecki's tweede opera, evenals de personages en instrumentatie zijn in bijlage terug te vinden en dienen als leidraad voor onderstaande bespreking.

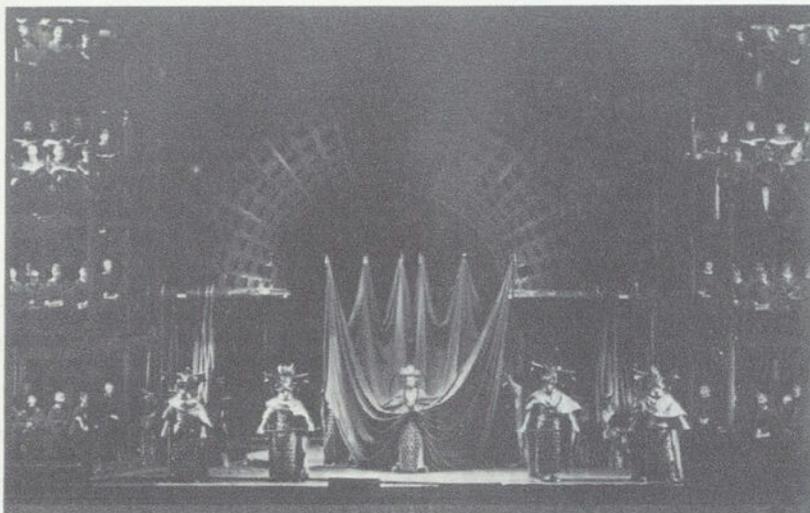
De klankwereld van God bestaat uit zeven personages: God, de Messias en vijf engelen (Ithuriël, Rafaël, Zephon, Gabriël en Michaël). God zelf is geen effectief personage: enkel zijn stem is hoorbaar (maar ontwerkelijk door elektronische versterking) en drukt zich bovendien uit in onbegrijpbare Hebreeuwse citaten. Het idee op deze manier de Mens meer van God te distantiëren, was ontstaan toen Penderecki op reis in Israël een oud-samaritaanse sekte bezocht. Producer Igal Perry wou op de première deze Hebreeuwse teksten in Engelse simultaanvertaling afbeelden op een groot paneel, maar bedacht zich later weer: Gods woord laat zich niet op dezelfde manier als een dia projecteren (Chłopicka, 1988a, 222). Penderecki's stemkeuze gaat voor de hemelse personages uit naar hoog: coloratuursopraan en -tenor, tenor en bariton. Instrumentaal wordt het

atmosferische specifiek door ocarina's opgeroepen⁸⁵. Bovendien begeleiden orgel en bellen vaak Gods stem, en weet de Messias zich geruggesteund door de violen. De combinatie van deze instrumenten en open, heldere octaven (waarbij Penderecki vooral het Do groot akkoord gebruikt) geven een rustgevende, maar ook geheimzinnige sfeer weer, waarin God gepresenteerd wordt als *misterium tremendum et fascinans* (Chłopicka, 1988b, 201; Chłopicka, 1999a, 145-146).

Naar analogie met Gods klankwereld telt die van Satan eveneens zeven personages: Satan, Zonde, Dood, Beelzebub, Moloch, Mammon en Belial (zie Figuur 2). Hun stemmen zijn iets lager: Penderecki opteerde bijvoorbeeld voor een dramatische bariton, een mezzosopraan en bas. Deze stemmen worden bijgestaan door de koper- en percussiesectie van het orkest. Ook hier treden minder gangbare instrumenten naar voren zoals de sopraansax en de Wagnertuba. Het is duidelijk dat Penderecki op zoek gaat naar het meest geschikte instrument om een bepaald muzikaal idee weer te geven (Robinson, 1999b, 157). De Dood bijvoorbeeld ziet zijn handelen begeleid door een houten klepper, Zonde door een basklarinet. Opvallend is ook het ontbreken van een evenwichtige, melodische lijn. Satans plannen worden voorgesteld door korte, chromatische motieven in een onrustig recitatief of dramatisch arioso. Vele dynamische tremolo's en een onconventionele articulatie (zoals roepen, fluisteren, ademen) kaderen in de traditie van de *barokconcitato* (een opgewonden en opgewekte stijl (Baker, 1977, 48)). Bovendien kondigt het orkest Satans verschijning op de scène steeds aan door een onrustig *Satanakkoord*: een combinatie van verkleinde tertsen en secundes die door hun dissonantie extreme emoties uitdrukken.

⁸⁵ Ook in *Canticum Cantorum Salomonis* (1973) en *Przebudzenie Jakuba (Het ontwaken van Jakob)* (1974) gebruikt Penderecki ocarina's.

Slechts tweemaal doorbreekt Satan dit patroon: tijdens zijn monoloog op de Niphates (integraal overgenomen uit Milton) (Akte 1, Scène 14) vindt zijn hartstocht even rust, en tijdens de verleiding van Eva (Akte 2, Scène 4) verbergt hij zijn eigen karakter en gebruikt hij Eva's muziktaal (Wójtowicz, 1999, 164).



Figuur 2: Satan met zijn handlangers in de Hel. Rechts en links zit het koor. Première van *Paradise Lost* in de Lyric Opera te Chicago op 29 november 1978.

Adam en Eva staan centraal tussen deze twee werelden in. Het is immers de Mens die moet kiezen tussen Goed en Kwaad. Hun klankwereld kent vele lyrische melodische lijnen (met Adam als bariton en Eva als sopraan) die het innerlijke van de Mens weergeven: van expressieve liefdesscènes (het huwelijk van Adam en Eva: Akte 1, Scène 16) en gekkende scherzo's (Eva en de dieren: Akte 2, Scène 3) tot een dramatisch arioso bij Eva's val (Akte 2, Scène 4: zij zingt hier begeleid door satanakkoorden). Penderecki koos voor een instrumentatie van strijkers en houtblazers. Toch is het niet alleen idylle; de verscheurdheid van de menselijke natuur wordt uitgedrukt door het typische *Penderecki-akkoord* dat de componist voorheen al gebruikte in zijn *Magnificat* (1974) en *Eerste Symfonie* (1973). Om de solisten zich

volledig te laten toeleggen op de expressiviteit van hun lyrische virtueuze solo, ontdebelt Penderecki in sommige passages de zang- en dansrol van Adam en Eva. Zo wordt de schepping van Adam enkel gedanst (Akte 1, Scène 6) en staan in pathetische liefdesscènes (Akte 1, Scène 16 bijvoorbeeld) vier personen op de scène.



Figuur 3: Adam en Eva worden ontdebelt in een zingend en dansend paar. Première van *Paradise Lost* in de Lyric Opera te Chicago op 29 november 1978.

De finale van *Het Verloren Paradijs* is een uitgebreide *passacaglia* (een barokke Italiaanse dans in een traag tempo, waarin variaties op basis van een basso ostinato worden ontwikkeld (Apel, 1973, 141-142)) met muzikale thema's uit Penderecki's vroegere compositie *Dies Irae* (1967). In de Verenigde Staten werd die op kritiek onthaald. Ook Ludwik Erhardt merkte op dat het klaagmotief door de illustratie van Adams visioenen met bombastische naturalistische filmscènes te weinig aandacht krijgt (Erhardt, 1979a, 21). Dit klaagmotief drukt namelijk uit wat in de introducerende lamentatie duidelijk getoond werd: een blinde dichter (Milton zelf als actief personage) dicht de donkerheid die hem omgeeft (Schwinger, 1979, 257). Amerikaanse critici begrepen waarschijnlijk niet dat Penderecki net daarom

bewust koos voor een in schemerdonker gehulde scène. Het eindakkoord (re groot) is een teken van hoop in een lijdende wereld. Het Bijbelse verlossingsperspectief doet Adam en Eva niet vrezen voor de toekomst.

Deze technische gegevens bieden een mooie constructie op zich, maar vormen ook elementen van specifieke theater- en operagenres. Penderecki koos een specifieke, maar complexe genreomschrijving voor *Het Verloren Paradijs: de sacra rappresentazione*.

De *sacra rappresentazione*, letterlijk vertaald *heilige voorstelling*, is een mengvorm tussen opera en oratorium (een episch muzikaal drama zonder enscenering) met geestelijke inhoud. Zijn ontstaansgeschiedenis voert ons tot in het Italië van de elfde eeuw. Omstreeks die tijd nam de Florentijnse compagnie van Laudesi de gewoonte aan om *laudi* te zingen tijdens de liturgie na de hymnen (waarvan de teksten gebaseerd zijn op de Psalmen). Het eerste bekende *lauda* is ongetwijfeld het *Cantico di frate Sole* van Fransiscus van Assisi (geschreven op het einde van de elfde eeuw). In de dertiende eeuw kregen deze lauden ook een maatschappelijke functie: ze werden gezongen op bijeenkomsten van verschillende steden om de vrede tussen de sterk van karakter verschillende steden in Umbrië te bevorderen. De kluizenaar Raniero Fasani was de eerste die in zijn *laudi* voor een meer dramatische, spirituele inhoud koos. Wanneer later de Confrérie des Flagellants et des Disciplinés voor de eerste maal een *lauda drammatica* (dat zijn inhoud meestal ontleent aan het Passieverhaal) op de scène plaatste, was de *sacra rappresentazione* geboren.

Kenmerkend zijn vooral de bruske scènische overgangen (geïnspireerd door de middeleeuwse polyptiek), de losse band tussen de voorgestelde religieuze inhoud en de officiële theologische doctrine en het hoge

spektakelgehalte. Vooral dat laatste aspect won met de tijd aan belang, en in de vijftiende eeuw werd Firenze de broedplaats van stilistisch maniëristische sacrae die filosofische en contemplatieve diepgang missen. Penderecki keerde in *Het Verloren Paradijs* echter terug naar de meditatieve en filosofische sfeer van de eerste sacrae rappresentazione, waarin de invloed van de laudi nog reflecteerde. Twee sacrae vormden een duidelijke inspiratiebron. Het scheppingsthema kwam het eerst voor in *Creatione del Mondo* in het begin van de vijftiende eeuw te Orvieto; uit het latere *Rappresentazione di Anima e di Corpo* van Cavalieri (1600) haalde Penderecki veel informatie over het humanistisch gedachtegoed op het einde van de Italiaanse renaissance (Hattin, 1999, 15-26; Mamczarz, 1999, 133-140).

Paradise Lost heeft verscheidene elementen uit het genre van de *sacra rappresentazione* overgenomen. Zo zijn er vaak plotse scène-overgangen, waarbij in een minimum van tijd soms het hele koor moet op- of afgaan. Bij de voorbereidingen van de première lokte dit een zo groot meningsverschil uit tussen de componist en de producer, Virginio Puecher, dat deze laatste negen dagen vóór de première besloot op te stappen (Murray, 1979, 38). De losse band met het oorspronkelijke scheppingsverhaal is overduidelijk. Inspiratiebron voor het libretto vormt namelijk in eerste instantie Milton, en niet de Bijbel. Bovendien is het een hedendaags libretto, dat de verworvenheden van het humanisme ademt. Ook biedt *Het Verloren Paradijs* ondanks de algemene afwezigheid van actie in de laatste scènes heel wat spektakel. Filmfragmenten over Hiroshima en gruweldaden uit de Tweede Wereldoorlog overdonderen het publiek, zeker door het schrille contrast met de voorgaande scènes.

Met het aanwenden van deze *sacra rappresentazione* wil Penderecki echter ook de opera en het oratorium nieuw leven inblazen door op hun gemeenschappelijke kenmerken te wijzen. Een dergelijke synthesegeachte inspireerde bijvoorbeeld ook Igor Stravinski bij zijn Latijnse opera *Oedipus Rex* (1927). Van het oratorium vinden we vooral het epische karakter terug in de vertellersfiguur van Milton (die het *sacra rappresentazione* begint met een lamentatie) en de belangrijke rol van het koor (130 zangers ondersteunen niet alleen vocaal, maar ook semantisch-inhoudelijk de handeling) (Michalski, 1988, 201). De betrokken rol van het orkest en de hantering van motieven als leidraad (*leitmotive*) zijn dan weer kenmerkend voor het muziekdrama van Wagner. Een Wagneriaans muziekdrama wil de componenten woord, muziek en theater, die in de negentiende eeuw van elkaar weggegroeid waren, opnieuw samenvoegen in één voorstelling. Aan Wagner ontleent Penderecki ook de uitgebreide instrumentatie (een negentigkoppig orkest dat vooral dient om via het juiste instrument de meest passende klankkleur te creëren, eerder dan om een machtig volume te realiseren) en het gebruik van de Wagnertuba.

Toch tracht Penderecki zijn neoromantiek te combineren met elementen uit zijn eigen sonoristisch systeem (zoals het Penderecki-akkoord) en modernistische verworvenheden (het elektronisch versterken van Gods stem bijvoorbeeld). Op die manier is hij geen voortzetter van een bepaald genre, maar een vernieuwer die de verworvenheden van de culturele traditie niet naast zich neerlegt. Het culturele erfgoed kan en mag botsen of harmonieus samengaan met de vrije inspiratie van de kunstenaar op zich. Penderecki snijdt universele themata aan aan de hand van archètypen uit de literatuur (zoals in *Kosmogonia* en *Utrenya*) en geeft als geëngageerd componist zijn werken een symbolische boodschap. In *Het Verloren Paradijs* is dat de

ontdekking dat de liefde als enige kracht in staat is de wereld te bewerken. (Chłopicka, 1988b, 206).

In de muzikale loopbaan van Penderecki is *Het Verloren Paradijs* een belangrijk keerpunt. Het lijkt alsof alle vooraf gecomponeerde werken hun culminatie vinden in deze compositie. Na zijn zoektocht naar een nieuwe muziktaal (met avant-gardistische experimenten op gebied van instrumentatie, notatie en elektronica in de muziek) had Penderecki zijn blikveld steeds meer verruimd. Vanaf 1962 nam hij ook traditionele elementen in zijn composities op (in zijn *Lucaspasie* (1966) bijvoorbeeld). In deze fase is ook zijn eerste opera *De duivels van Loudun* geschreven. Na een korte overgangsfase, waarin traditie en moderniteit op een voor kenners wel iets te gekunstelde wijze gecombineerd werden, schreef Penderecki drie jaar aan *Paradise Lost* (1975-1978). De opera toont een expressieve persoonlijke muziktaal waarin traditionele en moderne elementen harmonieus synchroniseerden. Het *oude* en *nieuwe* vormde voor het eerst één perfect geheel. Dit keerpunt opende nieuwe perspectieven en een klimaat waarin grote werken als *Pools Requiem*, *Symfonie no 3* en *De zeven poorten van Jeruzalem* konden ontstaan (Robinson, lezing).

3. Een ethisch-religieuze benadering

Penderecki belicht het thema van *Paradise Lost* vanuit een ander perspectief dan Milton. In deze paragraaf vergelijken we het verschillend ethisch standpunt van beide kunstenaars en kijken we hoe de handeling ook in deze opera een cruciale wending krijgt met de aanwezige doodsproblematiek. Eerst en vooral wordt echter getoond dat Penderecki's keuze om een religieuze opera te schrijven kadert binnen een culturele tendens.

Tussen 1970 en 1980 verschenen er opvallend veel opera's met een op de Bijbel geïnspireerd libretto. Naast *Paradise Lost* werden ondermeer gecomponeerd: *Die Erschöpfung der Welt* van Mauricio Kagel (1980), de kerkopera's *Der Weg nach Emaus* van Wilfried Hiller (1983) en *Simon* van Herbert Vogt (1984), *Job* van Peter Kiesewetter (1984) en *Der Mann Mose* van Felicitas Kukuck (1986). Hans-Peter Lehmann probeerde deze tendens te vatten: "*Ik denk dat het niet toevallig is dat in een tijd, waarin de materiële bronnen meer en meer uitgeput raken, een teruggrijpen naar blijvende waarde aanlokkelijk wordt. Zo verklaar ik, dat het boek der boeken, de Bijbel, als libretto op de Bühne toenemend aan invloed wint*"⁸⁶. De hernieuwde interesse voor religieuze thema's in de operawereld kan ook passen binnen het maatschappijbeeld dat van de kunst een antwoord op existentiële vragen verwacht.

De invulling van het op de Bijbel gebaseerde libretto hangt af van het standpunt van de componist. Dit kan grondig verschillen. *Die Erschöpfung der Welt* bijvoorbeeld werd bij haar première te Stuttgart onmiddellijk gezien als tegenmodel van *Paradise Lost*, dat er een jaar voorheen voor het eerst getoond was. Waar Penderecki een affirmatief, via Milton met de christelijke traditie verbonden muziekstuk bracht, vergastte Kagel zijn publiek op een opera, vol vertwijfeling en radicaal nihilisme. Zowel de benamingen van de elf scènes in deze éénakter (zoals "*Over de oorsprong van enkele daden en vloeken van de Heer*" en "*De ontstaansgeschiedenis van het decor als parabel*"), als de openingswoorden van psychoanalyticus Tilmann Moser:

⁸⁶ "*Mir scheint es nicht zufällig zu sein, dass in einer Zeit, in der die materiellen Quellen mehr und mehr versiegen, ein Rückgriff auf bleibende Werte versucht wird. Daraus erkläre ich mir, dass das Buch der Bücher, die Bibel, als Libretto auf der Bühne zunehmend an Einfluss gewinnt*" (Hans-Peter Lehmann in: Sigrid Wiesmann, a.a., O.S.141) (Ulrich, 1991, 213).

"Am Ende erschöpfte Gott
 Den Himmel
 Und die Erde
 Die Erde war wüst
 Und öde.
 Smog lag auf der Urflut,
 Und die Geist Gottes
 Schwamm in den Abwässern".

illustreert Kagels negatieve, absurdistische theologie (Batta, 1999, 260). In tegenstelling tot Kagel wijst Penderecki het christendom niet af, zonder zich daarom meteen akkoord te verklaren met het oorspronkelijke barokke systeem van Miltons *Paradise Lost*.

Penderecki nuanceert in zijn opera het robuuste ethische patroon van Milton. Het filosofische epos getuigt van manicheïsme: God is goed, de Satan is kwaad en de wereld is het platform waarbinnen dit conflict zich afspeelt. Miltons bijzondere aandacht voor het boze mondt niet uit in een lofzang op het duistere, maar reflecteert net zijn pessimistische visie op het toenmalige Engelse geestesleven. Penderecki legt het hoofdaccent niet op de confrontatie tussen deze twee werelden, die voortdurend ruzie maken over de heerschappij op de mens. Bij Penderecki staat de mens centraal: God en de Satan symboliseren de waarden waartussen de mens moet kiezen. Ondanks het enorme kwaad in de wereld, gelooft de mens in zijn redding (Chlopicka, 1983, 5). Hij baseert zich hiervoor op Christus, die de mens een kans biedt door zijn leven op te offeren. Zijn geloof in God bevrijdt hem van zijn angst bij het verlaten van het Paradijs. Met het heldere D groot slotakkoord weerklinkt, in tegenstelling tot Milton, heel duidelijk de hoop van de mens voor de toekomst. En hoop is de verwachting van een bewuste

keuze voor het goede (Michalski, 1988, 201). De ethiek in *Het Verloren Paradijs* vertrekt dus vanuit het christelijke verlossingsperspectief.

Voor het begrijpen van dit christelijke verlossingsperspectief is de doodsproblematiek in *Het Verloren Paradijs* cruciaal. In de opera komt het thema van de dood aan bod in twee scènes: in scène 10 van akte II wordt de mens tot de dood veroordeeld om wille van zijn erfzonde, en in de daarop volgende scène kan Christus God overhalen de mens te laten leven door zichzelf op te offeren. Regina Chłopicka duidt op de paradox die hierin schuilt: *“En dus wordt de dood getoond aan de ene kant als een verschijnsel dat onvermijdelijk verbonden is met de menselijke conditie en het aardse leven beëindigt, maar aan de andere kant als een gebeurtenis, die ons in een sfeer van eeuwigheid overplaatst en het begin van een ander leven wordt”*⁸⁷. Net hierin ligt de boodschap van Penderecki's *Het Verloren Paradijs*.

Naast de doodsproblematiek, en nauw daarmee verbonden, is er de personificatie van de dood. Het actieve Doodspersonage treedt in de *Paradise Lost* naar voren op drie momenten: samen met Zonde verspert hij Satan de weg naar de Aarde (Akte I, scène 9), hij werpt enkele filosofische reflecties op wanneer Adam en Eva na de erfzonde in diepe slaap verzonken zijn (Akte II, scène 8), en kleedt dramaturgisch mee de visioenen op het einde van de opera in (Akte II, scène 17-20). Het vormt de belichaming van God's straf voor de mens, en wint zo systematisch aan invloed doorheen het libretto.

⁸⁷ *“Tak więc śmierć ukazana jest z jednej strony jako zjawisko nieuchronnie związane z kondycją ludzką, kończące życie doczesne, z drugiej zaś jako wydarzenie, które - przenosząc nas w sferę wieczności - staje się początkiem innego życia”* (Chłopicka, 1998b, p. 44).

4. Besluit

Het *sacra rappresentazione* *Het Verloren Paradijs* (1975-1978) bekleedt een belangrijke plaats in het oeuvre van Penderecki. De première te Chicago op 29 november 1978 betekende een definitieve internationale doorbraak voor de componist. Met het hard labeur aan dit monumentale werk maakte Penderecki zich een persoonlijke muziktaal eigen waarin het vernieuwende en het traditionele harmonieus samengaan.

Penderecki's tweede opera vertelt de geschiedenis van de verlossing van het ontstaan van de wereld tot de Apocalyps. Christopher Fry herwerkte het zeventiende-eeuwse filosofische poëem van John Milton tot een libretto voor een operavoorstelling van bijna vier uur. Penderecki koos voor een universeel standpunt en legde de nadruk op het innerlijke gevoelsleven van de mens.

De componist koos voor een doorzichtige, maar complexe dramaturgie. De wereld van God en die van de Satan, waartussen de Mens moet kiezen, staan symmetrisch tegenover elkaar. Gepersonaliseerde klankpatronen begeleiden de handelingen op de scène. Zo drukt Penderecki de innerlijke ontwikkelingen van de Mens bijvoorbeeld uit door duidelijk herkenbare lyrische zangstemmen en expressieve danssolo's. Deze technieken zijn een bonte maar gemotiveerde verzameling van verschillende stijlstromingen, waarmee de componist een persoonlijke synthese maakte, gebruikmakend van het hele Europese culturele erfgoed, de vernieuwende tendensen na de jaren vijftig en zijn persoonlijke bevindingen (zoals het *Penderecki-akkoord*).

Penderecki's *Het Verloren Paradijs* is een (voor sommige Amerikanen niet zo) geslaagde poging zijn ervaring op gebied van vocale religieuze muziek te converteren naar het theater. Als geëngageerd kunstenaar wil hij met zijn werk een boodschap brengen: de christelijke verlossingsgeschiedenis. Penderecki laat zien hoe de dood dit gegeven paradoxaal maakt en alleen het geloof in deze paradox de mens een toekomst biedt. De mens kan door het geloof in het christelijke verlossingsperspectief zijn toekomst buiten het paradijs hoopvol tegemoet zien.

Hoofdstuk IV

Het Zwarte Masker

“*Het binnendringen van het masker bevrijdt dat, wat voor het behoud van de vaste orde tot dan toe vastgemaakt was*” (George Bataille)⁸⁸.

De derde opera van Penderecki, *Die schwarze Maske*, dateert van 1986, zeven jaar na *Paradise Lost*. Penderecki legde het oor te luisteren bij de Duitse naturalistisch-mystische toneelschrijver Gerhart Hauptmann, wiens drama *Die schwarze Maske* uit 1928 het uitgangspunt vormde voor het libretto. De eerste paragraaf situeert Hauptmanns werk en zet Penderecki's eigen interpretatie van het drama als *danse macabre* uiteen. In een tweede paragraaf zien we hoe Penderecki zijn eigen visie technisch realiseerde en bakenen we het genre van zijn opera af. Als afsluiter plaatsen we Penderecki's eigentijdse *danse macabre* in de West-Europese geschiedenis en kijken we of er ook in deze opera sprake is van een religieuze invalshoek.

1. Een literaire benadering

Gerhart Hauptmann werd in 1862 te Salzbrunn in Silezië geboren. Tegenwoordig is dat een Poolse streek, maar op dat moment was Silezië een Duitse regio. Het had slechts tot Polen behoord tot 1335, toen de Poolse koning de Boheemse soevereiniteit over het gebied erkende (Višegrad). In 1526 kwamen Silezië en Bohemen na de slag bij Mohacs samen onder de heerschappij van de Habsburgers. In 1740 (tijdens de Oostenrijkse successieoorlog) werd Silezië veroverd door Pruisen en in 1870 werd het

⁸⁸ “*Wtargnięcie maski uwalnia to, co dla utrzymania stałego porządku było dotąd na uwięzi*” In: Leśniak (ed.), 1998, 57.

mee opgenomen in het Duitse keizerrijk. Pas na de val van het Derde Rijk werd het gebied terug Pools (Vos, 2000, 19-20).

Hauptmann volgde een beeldhouwersopleiding in Breslau, het huidige Wrocław. In 1883 verhuisde hij naar Rome en na zijn huwelijk met Marie Thienemann vestigde hij zich in Berlijn. Hij was er een trouw lid van de naturalistische dichtersvereniging *Durch* en lag mee aan de grondslag van *Die Freie Bühne*, een officieuze schouwburg waar censuurvrije toneelstukken in première konden gaan. In 1901 keerde hij terug naar zijn geliefde geboortestreek Silezië. Tot zijn dood in 1946 verkoos hij deze uithoek van Duitsland boven het mondiale leven van Berlijn. Hij voelde zich er veiliger voor de kritiek van Willem II, die hem in 1896 immers had geweigerd de koninklijke Schillerprijs te geven. De Duitse keizer kon echter niet verhinderen dat Hauptmann in 1912 de Nobelprijs voor literatuur kreeg, en dat ook de belangstelling voor zijn werk in het buitenland groeide. Maar ook tijdens het interbellum kon Hauptmann zich niet vinden in het politieke leven van zijn moederland, noch in de Weimar-republiek, noch in het Duitse Rijk van Hitler. Zijn gedurfde stellingname tegen het nationaal socialisme maakte publicaties en opvoeringen na 1933 quasi onmogelijk. Gerhart bleef schrijven, maar zijn werken belandden systematisch in de lade. Uiteindelijk stierf hij in 1946 te Silezië - dan al een deel van de Poolse volksrepubliek - in de marge van het openlijke leven (Heuser, 1961; Cowen, 1980, 11-34; Rothman, 1983, 173-178; Czarnecka, 1997).

Gerhart Hauptmann is vooral bekend als naturalistisch toneelschrijver. Het bekendste werk uit zijn vroege periode is ongetwijfeld *Die Weber* (1892). Dit sociale drama is gebaseerd op de ballade *Die schlesischen Weber* (1847) van Heinrich Heine en gaat over de opstand van Silezische arbeiders die in 1844 massaal werkloos werden als gevolg van de industrialisatie. Na de

première verbood Keizer Willem II verdere opvoeringen van dit werk. Een jaar later oversteeg Hauptmann in het sprookjesdrama *Hanneles Himmelfart* (1893) de grenzen van het naturalisme en introduceerde hij neoromantische idealisering en mystiek (Rothman, 1983, 177). Deze nieuwe tendensen zouden verder evolueren doorheen Hauptmanns werk, en in Hauptmanns zogenaamde *tweede periode* werd naturalisme doelbewuster verbonden met symbolisme en mystiek (Michaelis, 1962). In zijn eerste grote episch werk *Der Narr in Christo* (1910) was het mystische voor het eerst prominent aanwezig.

Hauptmann schreef het symbolistische, surrealistische *Die schwarze Maske* in februari en maart 1928. Het drama wordt meestal samen opgevoerd met het in november 1928 ontstane luchtigere *Hexenritt*. Deze toneelstukken staan samen bekend onder de naam *Spuk*. Op 3 december 1929 ging *Spuk* in première in het Burgtheater van Wenen. Het kleine werk van Hauptmann ontsnapte aan de aandacht van de grote theaterrecensenten, en bleef mede daardoor onbekend. Omdat Hitler in de jaren dertig het opvoeren van zowat alle toneelstukken van Hauptmann verbood, en de toneelschrijver vlak na de val van het Derde Rijk stierf in Polen, werd *Spuk* na de Tweede Wereldoorlog vergeten.

In *Die schwarze Maske* komen dertien mensen van verschillende opvattingen en afkomst samen in het Silezische Bolkenhain (het Poolse Bolkowo) ter gelegenheid van een feestbanket bij burgemeester Silvanus Schuller. Het hele drama speelt zich af in de eetkamer van het burgemeestershuis. De evangelisch-lutherse burgemeester en zijn echtgenote Benigna nodigden de joodse koopman Löwel Perl uit het verre Amsterdam, de lutherse pastoor Plebanus Wendt, de luthers-evangelische graaf en gravin Hüttenwächter en de Rooms-katholieke prins-bisschop van

de Cisterciënzerorde te Hohenwaldau Robert Dedo uit. Te laat stormt organist en vrijdenker Hadank binnen, die zich zijn uitnodiging pas later herinnerde. Ook het huishouden van burgemeester Schuller vormt een bont allegaartje: huisdienaar Jedidja is jansenist, de Franse tuinman François Tortebat hugenoot, het kamermeisje van Benigna is de jonge mulattin Arabella en de vertrouweling van de vrouw des huizes is Rosa Sacchi, afkomstig uit Rome. Tenslotte is er nog de mooie dienstmaagd Daga, die door Benigna van straat was geplukt.

Het is 1662, twaalf uur op karnavalsdag. De sneeuwstorm en duisternis die door het venster de kamer binnendringen, onderstrepen mee de troosteloze stemming. Het land is ontvolkt, de wolven zijn teruggekeerd, dode ratten vormen kwade voorbodes. De Dertigjarige oorlog die van 1618 tot 1648 duurde, heeft het land verwoest. In deze grootste oorlog van de zeventiende eeuw werden de godsdienstige tegenstellingen en de vijandschap tussen Habsburg en Frankrijk uitgevochten. De vrede van Westfalen verdeelde het Duitse keizerrijk en gaf op die manier Frankrijk gedurende twee eeuwen een voortrekkersrol binnen Europa. Ondanks het feit dat de Dertigjarige oorlog al veertien jaar voorbij is, stelt Schuller: *“De vrede heeft hier weinig veranderd”*⁸⁹. Toch kan tijdens de maaltijd door het vredelievende karakter van gastvrouw Benigna de onverzoenbare geloofsstrijd, die ook na de oorlog bleef voortduren, voor enkele uren opgeheven worden.

Aan tafel praat men over de hedendaagse politieke situatie van het land. In de marge worden hekele punten uit de geschiedenis aangehaald. Zo ligt de moord op Wallenstein in 1634 bijvoorbeeld nog fris in het geheugen. Deze

⁸⁹ *“Der Friede hat hier wenig verändert”* (Hauptmann, 1965, 219). Er bestaat geen Nederlandse vertaling van *Die schwarze Maske*.

protestantse strijder bekeerde zich tot het katholicisme en vocht in de Dertigjarige oorlog voor de katholieke Habsburgse keizer Ferdinand II. Hij knoopte echter ook contacten aan met de anti-keizerlijke coalitie om zo aanspraak te kunnen maken op de Boheemse troon. Op die manier maakte hij zich onpopulair in de ogen van de Katholieke Liga, die hem als verrader liet vermoorden door de Ierse katholiek Devereux. De prins-bisschop acht de Kerk nochtans niet verantwoordelijk voor het bloedige van de wereldlijke macht: *“Onze mensvriendelijke weldoener heeft heel zeker nog geen vlees van de borst van zijn medemens gesneden”*⁹⁰. Ook de Bartholomeusnacht wordt aangehaald, een massale slachting op 23 augustus 1572 waarbij duizenden hugenoten werden vermoord. En ook de snedige opmerkingen van vrijdenker Hadank over de Hollandse slavenhandel met Indonesië zijn vaak erg treffend.

Deze gespreksonderwerpen vormen slechts een dekmantel voor de eigenlijke, verdoken verhaalstof: het duistere verleden van de personages, waar slechts heel sumier allusies op gemaakt worden. Het stuk speelt zich af in het heden, maar de sleutel tot interpretatie ligt in het verleden. Vooral Benigna heeft heel wat te verbergen. Als vijftienjarige werd ze zwanger gemaakt door de zwarte Johnson, een gevluchte slaaf. Na de bevalling van Arabella dwong hij haar op haar zeventiende te huwen met de steenrijke Van Geldern uit Amsterdam, die op dat moment zeventig was en Arabella adopteerde. Nadat Van Geldern Benigna erfgename gemaakt had van zijn immense vermogen, verkregen uit slavenhandel met Indonesië, vond hij op mysterieuze wijze de dood. Benigna voelt aan dat Johnson de dader was, maar komt dit zelf nooit te weten. Wel ziet de toeschouwer hoe Johnson

⁹⁰ *“Unser menschenfreundlicher Wohltäter hat ganz gewiss noch keinem Mitmenschen ein Stück Fleisch aus der Brust geschnitten.”* (Hauptmann, 1965, 231).

zich in zijn ware gedaante toont aan de graaf en de prins-bisschop, vervolgens aan Jedidja verschijnt en hem toespreekt: “*Je hebt me de weg getoond naar de slaapkamer van Van Geldern...*”⁹¹. Hoe dan ook, na Van Gelderns dood stapte Benigna met de edelman Schuller in een *marriage blanc* (een huwelijk zonder seksuele betrekkingen) en samen trokken ze zich terug in het verre Silezië. Schuller werd er uit idealisme burgemeester van het in puin achtergelaten Bolkenhain. Benigna nam Arabella, waarvan Schuller niet weet dat het haar dochter is, en Jedidja mee als personeel. Benigna trok zich dagenlang terug op haar kamer, had een wankele gemoedstoestand en opperde een puriteins ideaal. Ze schonk de eenzame Schuller die oprecht van haar houdt Daga voor het beleven van nachtelijke pleziertjes.

Op karnavalsdag wordt haar rustige leventje verstoord. Burgemeester Schuller bestelde een replica van een Hollands klokkenspel en liet het ophangen in de toren van de stadskerk als verrassing voor zijn echtgenote. Het klokkenspel roept bij Benigna echter te veel herinneringen aan Amsterdam op, en haar aanvankelijk opgewekte stemming zwakt aanzienlijk af. Bovendien overhandigt Löwel Perl, de joodse familievriend uit Amsterdam, haar een chantagebrief van Johnson, waarin die schrijft dat hij zijn dochter wil zien en op het door Benigna geërfde vermogen aast. Tijdens het feestmaal danst er plots een vreemde maskerdrager de woonkamer binnen. Hauptmann laat echter in het midden of deze mysterieuze figuur wel degelijk Johnson is, maar vrijdenker Hadank deinst er niet voor terug een allusie te maken op Othello, de moor van Venetië (Othello wurgde zijn vrouw Desdemona, de dochter van de Venetiaanse doge, uit afgunst, omdat hij dacht dat ze met andere mannen aanpapte). De

⁹¹ “*Du hast mir den Weg gezeigt in van Gelderns Schlafzimmer...*” (Idem, 244).

toeschouwer krijgt nooit een duidelijk begrip van wat Hauptmann met zijn titel *Die schwarze Maske* beoogt: doelt de auteur op neger Johson, de Zwarte Dood of de Wraakengel van de Apocalyps (Openbaring 14:9)?

Johnson weet, ondanks alle verwoede pogingen van Benigna om zijn invloed uit haar leven te bannen, via de prins-bisschop van het Cisterciënzerklooster te Hohenwaldau zijn inbreng te doen gelden. Benigna is koortsig op zoek om met haar immense vermogen, waarvan ze weet dat er bloed aan kleeft, *goede* werken te steunen. Voor de uitvoering hiervan is ze evenwel afhankelijk van Schuller, die haar vermogen beheert. De prins-bisschop doet een beroep op Benigna voor de aankoop van enkele landerijen. Graaf Ebbo heeft documenten die bewijzen dat hij de wettelijke erfgenaam is van die landerijen, aangezien ze in het bezit waren van zijn voorouders. De prins-bisschop weet Benigna en via haar ook de burgemeester en leden van de stadsraad te manipuleren tot het rechtsgeldig maken van de aankoopdocumenten. Wanneer blijkt dat de prins-bisschop door Johnson onder druk gezet werd om dit te doen, wordt Benigna uitzinnig.

Als dan ook nog eens het lijk van Jedidja gevonden wordt, die aan de pest gestorven is, is het hek van de dam. Graaf Ebbo schiet doelloos in het rond, omdat met bewijskrachtige documenten een loopje werd genomen. Rosa meldt de dood van de waanzinnig geworden Benigna. Vraagtekens blijven: is ze door de pest geveld, door Johnson vermoord, of heeft ze de hand aan zichzelf gelegd? Of zat de tegendraadse Hadank er misschien voor iets tussen: hij heeft een oogje op Rosa, die echter niet van haar meesteres wou scheiden. Hoe dan ook, de bedroefde burgemeester vraagt iedereen hem met rust te laten. De gasten vertrekken, en de burgemeester blijft alleen achter met Daga, die hem in haar armen neemt en troost.

Hauptmann wou al langer iets schrijven over een burgemeestersgezin uit Silezië. De thematiek van het onvoltooid gebleven toneelstuk *Frau Bürgermeister Schuller* uit 1898 werd opgenomen in *Die schwarze Maske* (1928) en *Magnus Garbe* (1937). Dit laatste toneelstuk behandelt de staatsgreep van de anabaptisten (wederdopers) in 1534 te Münster. De Inquisitie pakte deze voorstanders van een libertijnse theocratie hard aan. Het stuk werd meteen verboden door de nazi's (Heuser, 1961, 189).

Het zwarte Masker is een meesterwerk van het Duitse surrealisme (Cowen, 1980, 216). Via de overlapping van vele verhaallijnen en de confrontatie van verschillende rassen, culturen en religies laat Hauptmann doorheen het op de scène afgebeelde heden het geheimzinnige verleden van de personages weerspiegelen (Bakker, 1994, 866; Czarnecka, 1997, 55). Hauptmann laat de toeschouwer vrij in de interpretatie van de vele allusies die doorheen de schijnbaar alledaagse dialogen van de personages weerklinken. Zoals de Duitse literatuurhistoricus Ernst Alker het formuleerde: "*Het werkelijke en bovenwerkelijke versmelten in dit literair werk en hebben bij de grootste vormelijke bondigheid een in zichzelf gesloten totaliteit als resultaat, die Hauptmann in eerdere werken niet bereikte... Hoogst volmaakte werkelijkheidskunst wordt zingevend doorhuiverd met een irrationalisme, dat afgronden en geheimen onthult, en metafysische horizonten laat vermoeden: een meesterwerk van Duits surrealisme...*"⁹².

⁹² "*Wirklichkeit und überwirklichkeit verschmelzen in dieser Dichtung und ergeben bei strengster Prägnanz der Form eine in sich geschlossene Ganzheit, die Hauptmann in früheren Arbeiten nicht erreichte... Wirklichkeitskunst höchster Vollendung wird Sinngebend von einem Irrationalismus durchsäuert, der Abgründe und Geheimnisse enthüllt... und metaphysische Horizonte ahnen läßt: ein Meisterwerk deutscher Surrealismus...*" Ernst Alker in *Bemerkungen zu Gerhart*

De sleutel tot interpretatie van dit drama zou wel eens kunnen liggen in de oorspronkelijke titel van het drama: *Alkestis*. Het verwijst naar een gelijknamige tragedie van Euripides uit 438 v.C., waarin de titelpersoon vrijwillig sterft om haar echtgenoot, koning Admetos, van een dodelijke ziekte te verlossen. Toevallig bezoekt een vriend van Admetos, Herakles, hem op het moment de koning dit verneemt. Admetos, die innerlijk verscheurd wordt tussen zijn verplichtingen als gastheer en zijn droefheid om de dood van zijn echtgenote, vergast zijn vriend op een banket en liegt over de reden van zijn verdriet. Als Herakles de waarheid hoort, besluit hij Alkestis te redden uit het schimmenrijk en terug te geven aan Admetos. Verschillende auteurs, waaronder C.F.W. Behl en Roy Cowen, stellen dat enkel in dit licht de dood van Benigna een diepere betekenis kan krijgen⁹³.

Penderecki ging in 1982 in op de uitnodiging van de Salzburger Festspiele om voor het zomerfestival van 1986 een opera te schrijven. Dit festival programmeerde reeds zijn *Lucaspasie* (1970), liet er *Magnificat* (1974) in première gaan en vergastte het publiek op een concertuitvoering van *Paradise Lost* (1979). Penderecki's vriend Did Leutscher gaf hem *Die schwarze Maske* van Gerhart Hauptmann te lezen, en Penderecki was er meteen voor te vinden. Het is immers of het drama op zichzelf naar muziek snakt (Schwinger, 1996, 19). Hauptmann dicht bijvoorbeeld het Hollandse klokkenspel een cruciale rol toe, laat Hadank het kaartspel van de gasten op de piano begeleiden en maakt Jedidja's jansenistische prediking slechts

Hauptmanns Altersstil. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd67/1942 (Zeller, 1962, 259).

⁹³ "Nur in diesem Sinne kann Benignas Tod in seiner tieferen Bedeutung verstanden werden." C.F.W. Behl in het niet geraadpleegde Voigt, Felix A. *Gerhart Hauptmann und die Antike*. Berlijn, Schmidt, 1965 (Cowen, 1980, 214).

duidelijk doorheen zijn gezongen kerkliederen⁹⁴. Penderecki herwerkte het toneelstuk van Hauptmann tot een operalibretto samen met Harry Kupfer, die hij als producer engageerde. Op 15 augustus 1986 ging *Die schwarze Maske* in première.

Van de oorspronkelijk dramatekst schraptten Penderecki en Kupfer ongeveer één vierde. Het zijn vooral historische details die sneuvelen, terwijl symbolische motieven iets explicieter verwoord werden. Bovendien nam Penderecki fragmenten uit zijn vroegere vocale composities in de opera op⁹⁵. De formele opbouw van Hauptmanns *Die schwarze Maske* bleef bewaard. Enkel het einde van zijn drama werd grondig herwerkt. Penderecki vertelde zelf in een interview: "*De noodzaak om de finale te veranderen bestond van in het begin. De finale van Hauptmann was te zwak voor mijn opvatting*"⁹⁶. Het open einde van Hauptmann, dat geen oplossing biedt, past binnen diens opvattingen over het ideale drama: "*Het ware drama is per definitie eindeloos. Het is een voortdurend eindeloos gevecht zonder beslissing. Op het moment dat deze valt, eindigt het drama abrupt. Omdat er in ieder toneelstuk echter noodgedwongen een beslissing moet vallen, heeft elk gespeeld drama in feite iets pedants, iets conventioneels, wat het leven niet heeft. Het leven kent slechts ofwel een voortdurende*

⁹⁴ Zoals bijvoorbeeld: *"Stürme, Teufel und du, Tod,
Was könnt ihr mir schaden-
Deckt mich doch in meiner Not
Gott mit seiner Gnaden.
Der Gott, der mir zienen Sohn
Selbst verehrt aus Liebe..."* (Hauptmann, 1965, 243).

Jansenisten zijn ervan overtuigd dat God slechts weinig mensen voorbestemd heeft om gered te worden. Dit wordt symbolisch voorgesteld door de schuin naar boven gerichte armen van Jezus aan het kruis.

⁹⁵ Penderecki citeert achtereenvolgens uit *Te Deum* (1980), *Dies Irae* (1967) en *Polskie Requiem* (1984).

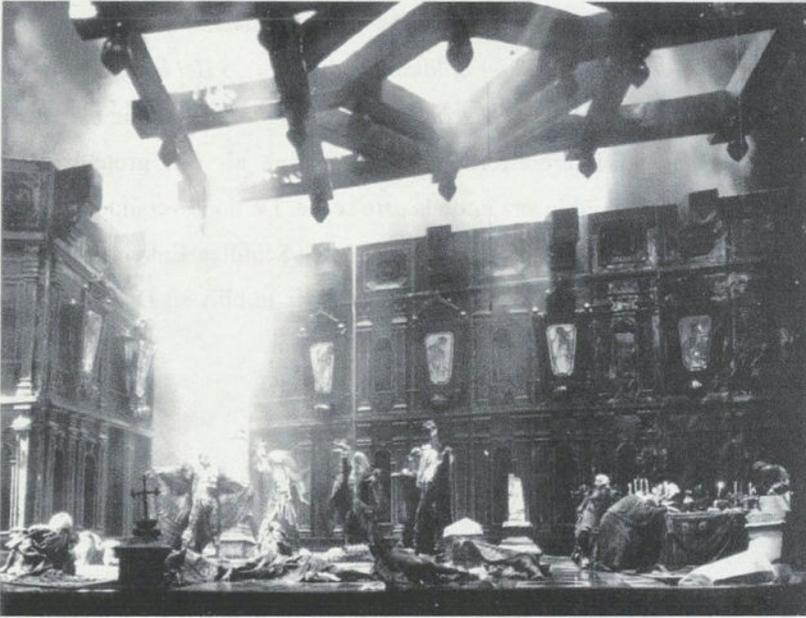
strijd, of het houdt helemaal op. Het ideale drama, dat ik zou willen schrijven, is een drama zonder oplossing of einde. (...) Het laatste bedrijf is bijna altijd een dwang, die de schrijver zichzelf of de handeling oplegt"⁹⁷.

Maar Penderecki interpreteerde het hele drama als één grote barokke dodendans⁹⁸, die culmineert in de laatste scène. De dood verslindt alles op haar weg. Penderecki laat iedereen sterven, ook Schuller. Enkel Löwel Perl, de eeuwig wandelende jood, is gedoemd achter te blijven. Door het raam kijkt hij naar de stad waar de pest lelijk huishoudt.

⁹⁶ "Konieczność zmiany finału zaistniela od początku. Finał Hauptmanna był za słaby dla mojej koncepcji" (Janicka, 1986, 21).

⁹⁷ "Das wahre Drama ist seiner Natur nach endlos. Es ist ein fortdauernder innerer Kampf ohne Entscheidung. In dem Augenblick, da die fällt, bricht das Drama ab. Da wir aber jedem Bühnenwerk eine Entscheidung zu geben gezwungen sind, hat jedes gespielte Drama im Grunde etwas Pedantisches, Konventionelles an sich, was das Leben nicht hat. Das Leben kennt nur den fortdauernden Kampf, oder es hört überhaupt auf. Das ideelle Drama, das ich schreiben möchte, wäre eines, das keine Lösung und keinen Abschluss hätte. (...) Der Schlussakt ist fast immer ein Zwang, den der Dramatiker sich oder der Handlung auferlegt" (Rothman, 1983, 176-177).

⁹⁸ "Het kwam me voor alsof het hele stuk één grote barokke dodendans was." Oorspr.: "Wydawato mi się, że cała sztuka - to jeden barokowy taniec śmierci" (Janicka, 1986, 20).



Figuur 1: Het einde van *Die schwarze Maske* in de Poznańproductie van 1987 (meer gegevens in bijlage).

De Poolse vertaling van *Die schwarze Maske* is van de hand van Antoni Libera en Janusz Szpotański. Op 25 oktober 1987 ging *Czarna Masko* in het bijzijn van de componist te Poznań in première (Erhardt, 1988, 33). Toch stelt Penderecki heel duidelijk: “*Het expressionistische muziekdrama is nauw verbonden met ritmiek, melodie, kleur en idiomen uit de Duitse taal. Iedere omzetting naar een andere taal ontnemt van de basisformule van het expressionistisch theater iets essentiëls, verarmt haar, ontnemt de authentieke verdienste*”⁹⁹.

⁹⁹ “*Muzyczny dramat ekspresjonistyczny związany jest ściśle z rytmiką, melosem, barwą, i idiomami niemieckiego języka. Każdy przekład na inne języki coś istotnego odbiera podstawowym formułom dramatu ekspresjonistycznego, zubaża je, pozbawia waloru autentyczności*” (Pocij, 1987, 6).

De kleine veranderingen die de componist bij het creëren van het libretto aanbracht, reflecteren Penderecki's eigen interpretatie van het drama. Door Schuller bijvoorbeeld te laten sterven, sluit hij een allusie met de Alkestismythe uit. Aangezien Penderecki Hauptmann formeel nauwgezet volgt, lijkt zijn sterk van Hauptmann afwijkende finale apotheose, een ware *danse macabre*, niet voldoende voorbereid doorheen de opera. Penderecki koos er echter voor de structuur en dramaturgie deze voorbereidende rol toe te kennen. Dat wordt in de volgende paragraaf duidelijk aangetoond.

2. *Een dramaturgische benadering*

Deze paragraaf wil laten zien hoe Penderecki doorheen zijn opera met structurele en dramaturgische middelen de apotheose van *Die schwarze Maske* voorbereidt. Ondanks zijn strikte formele schatplicht aan Hauptmann, die Penderecki's eigen visie bij een eerste lectuur van het libretto misleidt, weet de componist voldoende eigen accenten te leggen die het bespreken waard zijn¹⁰⁰. Er wordt ook dieper ingegaan op het genre van *Die schwarze Maske*: een expressionistisch muziekdrama waarin de aria van Benigna (haar levensbiecht) - het paradepaardje van het operagenre - de climax vormt.

Het libretto van *Die schwarze Maske* telt slechts één akte en bevat geen afzonderlijke scène-indelingen¹⁰¹. Omdat deze éénakter één grote

¹⁰⁰ Ik wijk hier af van het door Regina Chłopicka vooropgestelde onderscheid tussen structurele en dramaturgische middelen, waarbij Penderecki's originaliteit voornamelijk uit de tweede factor zou bestaan (Chłopicka, 1999c, 195). Mijns inziens is Penderecki ook op structureel vlak ingrijpend vernieuwend, en ontleent hij enkel op formeel vlak aan Hauptmann.

¹⁰¹ Ook bij *Paradise Lost* worden geen aparte scène-onderverdelingen gemaakt.

versnellingsrush vormt naar het einde toe, lijkt een onderverdeling afbreuk te doen aan deze intense spanningsopbouw. Bovendien zijn de factische handelingen op de scène slechts secundair aan de eigenlijke verhaalstof. Daarom is er in de bijlagen geen apart verloop van de opera terug te vinden. Tabellen met personages, instrumentatie en de belangrijkste opvoeringen bestaan natuurlijk wel.

De manier waarop de opera via toenemende spanning en ademloze versnelling groeit naar de dood van Burgemeester Schuller aan het einde wordt mooi gevisualiseerd aan de hand van een structureel principe van overlappende cirkels door Anna Łąbedzka. (Łąbedzka, 1999, 199-203). Op een eerste niveau plaatst deze Poolse musicologe die lesgeeft aan de Universiteit van Rennes twee cirkels tegenover elkaar. De wereld van Benigna en haar huishouden (Benigna, Jedidja, Arabella, Rosa en Daga) contrasteert met die van Schuller en de gasten (Schuller, prins-bisschop Robert Dedo, graaf en gravin Hüttenwächter, pastoor Plebanus Wendt en organist Hadank). De Joodse koopman Löwel Perl vormt de brug tussen de vroegere duistere gebeurtenissen in het mondiale Amsterdam en de onwetendheid van het provinciale Bolkenhain.

Penderecki (en Hauptmann) laat de dreigende en mysterieuze atmosfeer die als voorbode fungeert voor de ontrafeling van Benigna's verleden (waarvan de eerste cirkel op de hoogte is) langzaam doorsijpelen bij de gasten (die samen met Schuller de tweede cirkel vormen) (Kozłowski, 1999, 108-109). Deze onheilspellende tekens vormen een soort van infernale cirkel. Vooreerst loopt tijdens het gezellige banket plots een gillende Daga (die niet op de hoogte is van het verleden van haar meesteres, maar wel als middel dient om Benigna's nieuwe leven te doen lukken en in die optiek tot de kring van Benigna behoort) binnen en roept dat ze een man met een

masker gezien heeft¹⁰². Pastoor Plebanus Wendt herkent in de daarop volgende verontrustende geluiden de roep van de steenuil – een symbool voor de dood (Penderecki, Kupfer, 1986, 28). De maskerdrager die geruisloos de eetkamer binnendanst is een derde onheilspellend voorteken (idem, 29). En wanneer graaf Hüttenwächter zijn vermoeden ook effectief verwoordt¹⁰³, verschijnt Johnson in zijn ware gedaante aan hem en pastoor Wendt. Enkel Schuller realiseert zich niet dat zijn huishouden zo obscuur is, en stelt na een grondig doorzoeken van het huis dat er niets onrustwekkend is (idem, 36).

Op een tweede niveau culminereren deze cirkels in enerzijds een cirkel van de misdaad, waarin Johnson centraal staat (reeds voorbereid door de infernale cirkel), en anderzijds een cirkel van bewust verzet tegen deze misdaad, gevormd door Benigna en haar gevolg. Hier wordt de brugfunctie ingevuld door pastoor Plebanus Wendt, die door Johnson gechanteerd wordt om Benigna om een schenking van landerijen te vragen¹⁰⁴. Johnson probeert te infiltreren en het ingenieus beschermende patroon van Benigna te doorbreken. Wie te sterk onder zijn invloedssfeer komt te staan, kan enkel ontsnappen in de dood. Jedidja sterft aan de pest, wellicht niet toevallig net nadat Johnson zich aan hem toonde. Ook de zelfmoord van Benigna moet in de interpretatie van Łąbedzka vanuit dit licht gezien worden. En de onschuldige, naïeve Schuller begrijpt nu waarom zijn oprechte liefde niet beantwoord werd, ziet in dat hij enkel een pion was in het spel van Johnson, en pleegt zelfmoord zonder de dader van dit alles ooit te hebben ontmoet.

¹⁰² *“Ein Mensch in einer Maske!”* (Penderecki, Kupfer, 1986, 22). De libretti worden onder een aparte hoofding opgenomen in de literatuurlijst.

¹⁰³ *“In diesem Hause ist etwas Lauerndes, etwas einstweilen noch an die Kette Gelegtes, aber sprungbereit Lauerndes”* (Idem, 32).

Zonder het te beseffen behoorde hij tot de cirkel van de bewuste (vanuit het oogpunt van Benigna) oppositie die in de opera doorbroken wordt door de komst van Johnson. De dood blijkt de enige uitweg uit deze onhoudbare situatie.

Ook op dramaturgisch gebied domineert de eigen interpretatie van Penderecki. Niet doorheen de tekst, maar via de muzikale motieven bereidt de componist de uiteindelijke Dodendans voor. Het is dus de muziek die Hauptmanns visie nuanceert: Regina Chłopicka schrijft zelfs dat de diepere werkelijkheid van de personages pas volledig vorm krijgt dankzij de muziek (Chłopicka, 1992, 240). Het verschil manifesteert zich op drie vlakken: de invulling van de werkelijke en bovenwerkelijke realiteit, het begrip ruimte en het verbale aspect.

Zoals reeds aangehaald liet Hauptmann zich in *zijn tweede periode* meer en meer inspireren door mystiek. Vooral het werk van de Silezische mysticus Jakob Böhme (1575-1624) beïnvloedde hem. Böhme zag in God een eenheid van goed en kwaad, en stelde dat het goede zich pas kan tonen aan de mens in de aanschijn van het kwaad. Hauptmann nam deze visie over en noemde haar een dubbele realiteit: realisme in haar metafysische dimensie (Schwinger, 1994, 354). Thomas Mann verwoordde deze dubbele realiteit bij Hauptmann in een redevoering uit 1952 als "*het gevoel voor het onbegrijpelijke van het kosmisch-metafysische lot van de mensheid*"¹⁰⁵. In *Die schwarze Maske* behoren de uitwendige gebeurtenissen en de innerlijke

¹⁰⁴ Hier wordt de theorie van Anna Łabędzka volgens dezelfde principes verder doorgedacht.

¹⁰⁵ "*Das Gefühl für das Unbegreifliche des kosmisch-metaphysischen Schicksals der Menschheit*" (Erhardt, 1988, 34).

wereld van de personages tot de reële sfeer. Uitwendige gebeurtenissen vormen de handelingen op de scène en de gebeurtenissen waarover men vertelt. De innerlijke wereld van de personages is al wat verscholen ligt achter de woorden op zich. Waar Hauptmann de interpretatie van deze tweede laag laat afhangen van de subjectieve creativiteit van de toeschouwer, spreekt Penderecki met muzikale middelen meteen de verbeelding van het publiek aan. De bovenwerklijke realiteit daarentegen bestaat uit mysterieuze krachten, die zich op symbolische wijze in het drama doen gelden en die - zo blijkt aan het einde - het menselijk lot bepalen. Penderecki onderstreept de mysterieuze onrustwekkende geluiden zoals de steenuil bijvoorbeeld met duidelijke clusters en glissando's. De muziek krijgt ook een meerwaarde wanneer zij het stomme Zwarte Masker, dat zich op het grensvlak van deze twee realiteiten beweegt, begeleidt met motieven uit beide realiteiten (Chłopicka, 1999c, 194).

Hauptmann koos voor de gesloten vorm van een éénakter, waarin de hele handeling zich afspeelt in één ruimte: de eetkamer. Hij weet het eentonige van dit ene decor echter meesterlijk te breken door een buiten-theatrale ruimte in te voeren. Al in het begin zijn karnavalsgeluiden van in de stad hoorbaar. Ook het verontrustende geluid van de steenuil en het Hollands klokkenspel klinken van buiten. Penderecki maakt door middel van muzikale motieven een onderscheid tussen drie ruimtes: de ruimte die de handelingen op de scène weergeeft (zo klinkt er tijdens het banket het originele zeventiende-eeuwse *Musikalische Tafelerlustigung* van de Silezische componist Reusner), de ruimte die het innerlijke gedachtegoed van de personages reflecteert, en de buiten-scènische ruimte (de ontzetting wordt onder meer onderstreept door steeds in omvang toenemende *ad libitum-passages*, die uitmonden in de Dodendans). Wanneer Johnson zich in zijn ware gedaante aan de graaf en de prins-bisschop toont, drukt hij zijn

handpalm in het tafelkleed en verdwijnt weer, zonder een woord te zeggen. Dit is het moment waarop de theatrale makrokosmos de scènische mikrokosmos binnendringt (Kozłowski, 1999, 108). Vanaf hier begint Penderecki's spel. De muziek kan als volwaardige partner van het woord mee uitdrukking geven aan de gestadige insijpeling van de externe mysterieuze krachten.

Muzikaal zet Penderecki de tekst van Hauptmann expressiviteit bij door het gebruik van de zangstemmen te variëren. De diversiteit bestaat uit zuiver spreken, ritmisch *Sprechgesang*, zingend gebabbel, tekstloos lachen, recitatieven, arioso's en - voor het eerst in een opera van Penderecki - een aria (Schwinger, 1994, 357). Penderecki nam de centrale biecht van *Benigna* (Penderecki, Kupfer, 1986, 33) bijna woordelijk over van Hauptmann. De virtuose solo, die op de première gezongen werd door Josephine Barstow, duurt bijna een kwartier en vormt een ware climax. Regina Chłopicka schetst het vervolg als volgt: "*Na de monoloog - de biecht van Benigna en de scène van haar waanzin, die de culminatie van de opera vormen, volgt de ontknoping. Het einde van de opera is een uitgebouwde instrumentale dodendans, ... die aanknoopt met motieven van de inleiding van de opera en op die manier het geheel met een stevige tang omvatte*"¹⁰⁶. De gesloten vorm van de opera met daarin de door verschillende - zowel tekstuele (formeel schatplichtig aan Hauptmann, structureel minder) als muzikale (als onderdeel van de dramaturgie) - spanningslijnen veroorzaakt een voortdurende ademloze versnellingsrush

¹⁰⁶ "Po monologu - spowiedzi Benigny i scenie jej szaleństwa, które stanowią kulminację opery, następuje rozwiązanie. Koniec opery jest rozbudowanym instrumentalnym tańcem śmierci, ... nawiązuje do motywów wstępu opery, obejmując w ten sposób mocną klamrą całość" (Chłopicka, 1992, 258).

naar de apotheose toe. De biecht vormt het enige echte rustpunt in deze acceleratie (Winkler, 1986, 384).

Muzikaal-technisch zien we hoe Penderecki het muzikale pluralisme dat hij voor het eerst bereikte in zijn *Polskie Requiem* van 1984 verderzet in *Die schwarze Maske*. Schwinger stelt dat Penderecki door postmoderniteit als stilistische onafhankelijkheid te begrijpen, synthese in zijn werk mogelijk maakt (Schwinger, 1996, 19). De componist grijpt terug naar zijn oorspronkelijke avant-gardistische werken en verwerkt clusters en glissando's bijvoorbeeld voor het opwekken van onheilspellende geluiden, zoals dat van de steenuil. Belangrijk is wel dat Penderecki deze atonale klankpatronen enkel als effect aanwendt (Mäckelmann, 1986, 32). Ook zijn keuze voor het juiste instrument op de juiste plaats, een componeerwijze van Penderecki waar in het vorige hoofdstuk uitvoerig werd op ingegaan, vinden we terug. Zo wordt Daga wanneer ze voor het eerst op het toneel verschijnt instrumentaal ondersteund door vibrafoon, triangel en celesta (Schwinger, 1994, 355). In de opera zijn tevens neoromantische elementen - zoals lyrische melodiebogen - terug te vinden. Eveneens schrikt Penderecki er niet voor terug om eigen of andermans werk te citeren. Achtereenvolgens komen volgende muzikale zinssneden uit zijn vroeger werk voor: "*Te Deum laudamus*" (Penderecki, Kupfer, 1986, 17) uit Penderecki's *Te Deum* (1980), "*Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla...*" (idem, 38) uit Penderecki's *Dies Irae* (1967), "*Mors stupebit et natura*" (idem, 44) en "*Confutatis maledictis...*" (idem, 52) uit Penderecki's *Polskie Requiem* (1984). Naast de al vooraf aangehaalde *Musikalische Tafelerlustigung* van de Silezische luitspeler Esaias Reusner uit 1668, kiest Penderecki ook voor het authentieke *O Haupt voll Blut und Wunden* van Hans Leo Hassler uit 1601. En ook het deuntje van een populair Duits volksliedje (*Es ist ein Monch*) klinkt in de karnavalsstoet (Chłopicka, 1999c, 195).

Penderecki gebruikt twee vreemde citaten als motief doorheen de opera. Enerzijds vormt het Lutherse deuntje *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* het melodietje van het Hollands klokkenspel; anderzijds zingt Jedidja de koraal *O Haupt voll Blut*, vooral bekend uit een Passie van Bach, steeds op de momenten wanneer hij zijn religieuze onverdraagzaamheid tegenover andersgelovigen wil uitdrukken (Penderecki, Kupfer, 1986, 31). Het werken met motieven is kenmerkend voor zowel het Wagneriaanse muziekdrama als het expressionistisch theater. Toch moet gesteld worden dat *Die schwarze Maske* dichter tegen de traditionele opera aanleunt dan *Die Teufel von Loudun* en *Paradise Lost*, vooral door zijn introductie van de aria.

Uit Benigna's haast pathologische biecht klinkt een schreeuw om hulp. Het zijn extreme emoties die plots exploderen en wel passen binnen deze omschrijving: "*De mensheid is beroofd van haar ziel, de natuur is ontmenselijkt... De mensheid roept om haar ziel; de hele tijd is een schreeuw om hulp. Kunst roept ook om hulp, om haar geest; dat is expressionisme*"¹⁰⁷. Penderecki wil in zijn opera tonen hoe het innerlijke van de mens en de impact die de buitenwereld op ons uitoefent vaak tegenstrijdig zijn zonder dat we ons hier zelf van bewust zijn. Vanuit die optiek is het gebeuren een geheel van fragmentarische episodes die los van elke logica of chronologie op elkaar volgen en waaruit de toeschouwer zelf het verhaal moet samenstellen. Bovendien blijkt hierin het woord vaak

¹⁰⁷ "*Humanity is deprived of its soul; nature is dehumanised... Mankind cries for his soul; the whole time is cry of need. Art also cries for help, for the spirit; that is Expressionism.*" Bahr, Hermann in het niet geraadpleegde *Expressionism in Twentieth-Century Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1993 (Chlopicka, 1999c, 192).

krachteloos. Deze paragraaf toonde hoe Penderecki met muzikale middelen het onbestemde woord probeerde te verduidelijken.

3. *Een ethisch(-religieuze) benadering*

Penderecki laat zijn opera uitmonden in een *danse macabre*. Bovendien bereidt hij deze dodendans gedurende de hele opera voor. Niet voor niets droeg de tentoonstelling die in 1998 te Kraków over deze opera liep, de naam *Czarna Maska, Współczesny taniec śmierci / The Black Mask: Contemporary Dance of Death* (Leśniak, 1998). Na een literaire en dramaturgische benadering plaatsen we nu Penderecki's *danse macabre* in zijn geschiedenis en gaan we na hoe Benigna tegenover goed en kwaad staat.

De hulpeloosheid en angst tegenover mysterieuze krachten, tegenover datgene wat de menselijke existentie bedreigt, kreeg in de kunst reeds gestalte vanaf het vroegste begin van de mensheid. Er zijn genoeg muurschilderingen en Egyptische papyrusrollen teruggevonden die dat bevestigen. Toen Europa in de late Middeleeuwen geteisterd werd door de pest, ademen kunstwerken echter voor het eerst ook ontzetting uit. Het onvermijdelijke van de dood, die iedereen ongeacht rang of stand op zijn weg treft, en de massale confrontatie met lijken die open en bloot lagen te rotten, fascineerden de kunstenaars van de vijftiende eeuw. Tadeusz Chrzanowski stelt: *"In de geschiedenis van de theologie van de horror is het mogelijk periodes van speciale intensiteit, of zelfs psychose te bemerken, die een hele maatschappij omvatte en verbonden was met verschillende rampen zoals oorlogen, pest en katastrofes. De psychose van de wreedheid, de fascinatie voor wat afschuwelijk is zoals de ontbinding van het lichaam en haar langzame, maar onomkeerbare degradatie, verscheen ook*

*cyclisch*¹⁰⁸. Periodes van obsessie voor de dood (met vaak gruwelijke voorstellingen) wisselen af met mildere, comtemplatievare tijden.

Via verschillende genres probeerde men in de vijftiende eeuw de ontzetting voor de dood, die zich vaak zo wreed aandiende, langs artistieke weg te kaderen. De *Ars moriendi* (een praktische gids over hoe een mens moet sterven), het *memento mori* en de *danse macabre* hadden hetzelfde doel voor ogen: de mens herinneren aan het feit dat hij voorbestemd was te sterven en hem via deze voorstellingen reeds voorbereiden op de dreiging die hem te wachten stond. De *danse macabre* is een beeldhouwwerk of schilderij dat een skelet voorstelt dat iedereen, ongeacht rang of stand, in een wervelende farandole (slingerdans) meevoert. Daarboven en daaronder staan de versregels waarmee de Dood zich tot zijn slachtoffers richt, aangevuld met de smeekbeden van de mens. Vaak probeert de Dood de mens met muziek te verleiden. Net als de sirenes in de *Odyssee* kan de muziek immers een charmerende, ietwat diabolische invloed uitoefenen. De eerste voorstelling van een Dodendans komt voor op het *Cimetière des Innocents* van Parijs in 1424, op een beeldhouwwerk dat nu niet meer bestaat en ons enkel bekend is dankzij een gravureboek van Guyot Marchand uit 1485. Op één van de afbeeldingen staat een onschuldig kind, symbool voor de menselijke ziel die hulpeloos staat tegenover het hem omringende gevaar. De Dood richt zich tot het kind:

*“Petit enfant, à peine né,
Tu auras peu de plaisir en ce monde.*

¹⁰⁸ “W dziejach teologii grozy można obserwować okresy szczególnych nasileń, wręcz psychozy, która ogarniała całe społeczeństwo, a to wiązało się z różnymi katastrofami: wojnami, zarazami, kataklizmami. Cyklicznie także pojawiała się psychoza okropieństwa, fascynacja tym, co odrażające: rozkładem ciała, jego powolnym, a nieodwracalnym niszczeniem ” (Chrzanowski, 1998, 12).

*Tu seras mené à la danse
Comme les autres, car la Mort a pouvoir
Sur tous. Depuis le jour de la naissance,
Chacun est voué à la Mort:
Fou est celui qui n'en a pas conscience.
Qui vit plus longtemps, a plus à souffrir.* ¹⁰⁹



Figuur 2: Tableau uit de (nu niet meer bestaande) dodencyclus op het *Cimetière des Innocents* van Parijs.

Het genre van de *danse macabre* werd nog in het eerste deel van de vijftiende eeuw verspreid te Londen, Lübeck, Basel e.a. Echt populair werd het echter pas in het tweede deel van de vijftiende eeuw. Het is belangrijk de *danse macabre* te onderscheiden van reeds vroeger bestaande genres, zoals de *Vado Mori* en de *danse des morts*. De *Vado Mori* (letterlijk vertaald: ik bereid me voor te sterven) is een anoniem dertiende-eeuws poëem in het Latijn. Het heeft zeker het geweeklaag om medelijden van de stervenden en de verscheidenheid van slachtoffers - notabelen en boeren, geestelijken en leken gemeen met de *danse macabre*. De Dood wordt echter

¹⁰⁹ Voor een volledige bespreking van de eerste *Dance Macabre*-voorstelling zie: <http://cf.geocities.com/ppollefeys>.

niet gepersonifieerd en het klaaglied van de stervenden blijft onbeantwoord. De *danse des morts*, zoals bijvoorbeeld afgebeeld in het *Liber Chronicum* uit 1493 van Schedel, stelt enkel dansende skeletten voor; de levenden ontbreken.

Het thema van de *danse macabre* bleef kunstenaars aanspreken doorheen de eeuwen. Bekende voorstellingen zijn onder meer het anonieme vijftiende-eeuwse Spaanse *La Dança generale de la Muerte*. Ook andere kunstvormen, zoals poëzie en muziek, introduceerden het thema. We verwijzen naar *La danse macabre* van Charles Baudelaire, de suite *Totentanz* (1849) van Frank Liszt en *La danse macabre* (1886) van Camille Saint-Saëns. Ook in Polen drong het genre door. Hiervan getuigen sculpturen in de Bernardijnenkloosters te Kraków en Czerniaków in het begin van de negentiende eeuw. Bovendien moet Penderecki zeker György Ligeti's (1923-) opera *Le Grand Macabre* (1977), met een libretto naar Michel de Ghelderode, gekend hebben.

De Renaissance verzachtte het dramatische karakter van de eschatologische middeleeuwse visie. Overeenkomstig de helleense cultuur nam men een contemplatievere, melancholische houding tegenover de dood aan (cyclus van as tot as en stof tot stof (Chrzanowski, 1998, 22)). Na het concilie van Trente - het begin van de Contrareformatie - wonnen macabere thema's weer aan belang. Specifiek voor deze barokperiode was het thema van de triomf van de dood, zoals bijvoorbeeld afgebeeld met een skelet dat op een galopperend paard zit en de strijd aangaat met de mens. Het is een hopeloos gevecht: de mens is gedoemd te verliezen. Het strijdende aspect past binnen het historische woelige tijds kader. Dit thema was vooraf reeds in Italië

bekend, maar wordt nu slechts populair. Net als bij de *danse macabre* is hier het idee van de gelijkheid (de Dood treft iedereen) en het *lamento* (het klaaglied om medelijden) aanwezig, maar de dans ontbreekt. Het onderscheid blijft moeilijk en wordt ook door kunstenaars zelf doorheen de eeuwen vaak verward. Zo gaf Alfred Rethel zelf een gravure uit zijn serie *Mort triomphante* de vanuit bovenstaand oogpunt verkeerdelijke titel *Une autre danse macabre de l'année 1848*¹¹⁰.

“Van de barokke aanklacht tot de expressionistische schreeuw is het niet ver. De schreeuw is de meest extreme vorm van aanklacht...”¹¹¹ stelt P. Invernel. In het expressionisme staat de innerlijke beleving van kwaad, lijden en dood centraal. Het expressionisme vindt plaats in explosieve revoluties, niet in een geleidelijk rijpingsproces (Chłopicka, 1992, 237). In dit kader past dan ook Penderecki's hedendaagse interpretatie van de danse macabre. Het bonte gezelschap personages bestaat uit kleurlingen, geestelijken, notabelen, dienaars, een vrijdenker, een jood... De dood treft iedereen, behalve de eeuwig wandelende jood. Hier knoopt Penderecki aan bij de hele West-Europese traditie die voorkwam uit het Ahasverusverhaal¹¹². Naast de samenstelling van de personages vormt ook

¹¹⁰ Informatie voor de historische kadering van de *danse macabre* vond ik vooral op het net: www.totentanz.de en <http://cf.geocities.com/ppollefeys>.

¹¹¹ “Od barokowej skargi do krzyku ekspresjonistycznego nie jest daleko. Krzyk to skrajniejsza forma skargi...” P. Invernel in het niet geraadpleegde *Tragiczna inflacja i abstrakcja niemieckiego teatru ekspresjonistycznego*. Warschau, 1983 (Chłopicka, 1992, 236).

¹¹² Volgens de legende was Ahasverus een schoenmaker te Jeruzalem die Jezus bij zijn deur wegjaagde toen hij op weg naar de Golgotha even wou uitblazen. Als straf hiervoor moet Ahasverus tot de werderkomst van Christus over de aarde te zwerven. Doorheen de geschiedenis werd hij voor velen de personificatie van het joodse volk dat gedoemd is te blijven zwerven en in diaspora te leven. Penderecki zegt zelf: “Ahasverus is één van die symbolen, die net als Prometheus en Faust tot de hele wereld van de beschaving behoren”. Oorspronkelijke tekst: “Ahasver jest to jeden z

de pest een mooi aanknopingspunt voor de danse macabre. En Benigna's wanhoopskreet vinden we in haar monoloog (Pendercki, Kupfer, 1986, 33) en haar laatste woorden (idem, 44). Het is belangrijk dat ondanks de situering van het drama in de zeventiende eeuw, Penderecki voor het genre van de danse macabre en niet van de Triomf van de Dood kiest; bij Penderecki wordt niet gevochten.

Penderecki laat in zijn expressionistisch muziekdrama een extreme, bijna pathologische situatie zien. Het is een wereld die een genadeloze, niet te stoppen catastrofe tegemoet holt (Chłopicka, 1983, 6). Doorheen het drama infiltreert het kwaad langzaam het bewustzijn van Benigna. Zij is zich bewust van het onderscheid tussen goed en kwaad; dat bewijst haar wanhoopskreet, haar protest tegen het kwaad dat haar steeds dichter in zijn netten strikt. Het leven is voor haar een pijnlijke beleving vol leed, en zij verlangt naar een andere wereld¹¹³. Ontsnappen uit de ban van het mysterieuze, het perverterende is in dit leven niet mogelijk. Haar dood moet gezien worden als een vlucht in de waarheid van de dood, althans vanuit de veronderstelling dat Benigna zelfmoord pleegde. Doorheen de opera is echter geen enkel teken van hoop op redding of zinvolheid van de menselijke existentie terug te vinden; het religieuze perspectief van de vorige opera's lijkt te ontbreken. Slechts het laatste koorfragment biedt soelaas:

*"Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis:
Voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,*

tych symbolów, które, jak Prometeusz i Faust, należą do całego świata cywilizowanego" (Penderecki, 1997, 71).

¹¹³ *"Es hatte sich bei mir das Bedürfnis nach einer ganz anderen Existenz geltend gemacht."* (Penderecki, Kupfer, 1986, 34).

*Cor contritum quasi cinis:
Gere curam mei finis*¹¹⁴.



Figuur 3: Kostuumontwerp van het dansende Masker in de Poznańproductie van 1987.

Ryszard Peryt, een vriend van Penderecki: *“Ik ben van mening, dat Het Zwarte Masker een religieuze opera is. Krzysztof Penderecki is religieus, niet in de belijdende, maar in de morele, culturele zin”*¹¹⁵. De opera plaatst

¹¹⁴ *“Wanneer alle vervloekten tot zwijgen gebracht zijn,
Toegewezen aan de eeuwige vlammen:
Roep mij samen met de uitverkorenen.
Smekeling en neergeworpenen, ik bid je,
Het hart verbrijzeld als as:
Draag zorg voor mijn einde”* (Penderecki & Kupfer, 1986, 52).

¹¹⁵ *“Sądzę, że Czarna Maska jest operą religijną. Krzysztof Penderecki jest religijny raczej nie w sensie wyznaniowym ale moralnym, kulturowym”* Ryszard Peryt in Ćwikliński, 1993, 128).

immers morele sleutelbegrippen zoals verantwoordelijkheid, straf en zonde centraal. Als het de Engel van de wraak is geweest die Benigna's pad aan het einde van de opera kruiste, dan kan haar dood gezien worden als de vergeving van haar zonden. Was het de pest daarentegen, dan heeft haar dood geen diepere (religieuze) betekenis (Chłopicka, 1992, 239). Hauptmanns (en Penderecki's) keuze voor het mysterieuze houdt de interpretatie open.

4. *Besluit*

"Ik reken Het Zwarte Masker tot de tien voortreffelijkste opera's van de twintigste eeuw" zegt Ryszard Peryt¹¹⁶. Ik kan hem geen ongelijk geven, want *Die schwarze Maske* (1986) van Penderecki heeft inderdaad heel wat te bieden. Deze sinistere en mystische spookgeschiedenis toont een bijeenkomst van mensen met verschillende opvattingen en van verschillende afkomst: aristocraten en dienaars, blanken en kleurlingen, geestelijken en leken, gelovigen en een atheïst worden door Penderecki samen op de scène geplaatst. Discussies die kaderen binnen het religieuze fanatisme van de zeventiende eeuw vormen slechts aanleiding tot de ontluistering van het duistere verleden van de personages. Penderecki laat die buitenscènische werkelijkheid dreigend onomkoombaar de dramatische handeling binnensijpelen.

Penderecki geeft zijn opera - dit derde muziekdrama leunt overigens meer aan bij het operagenre dan zijn twee voorgaande - een andere invulling dan Hauptmann, waaraan hij het libretto (het formele niveau van Penderecki's

¹¹⁶ *"Zaliczam Czarną maskę do dziesiątki najwybitniejszych oper XX-wiecznych"* (Ryszard Peryt in Ćwikliński, 1993, 130).

Die schwarze Maske) grotendeels ontleende. Waar Hauptmann de dood van Benigna wel eens zou kunnen hebben verstaan in het licht van de *Alkestismythe*, kiest Penderecki voor een *danse macabre-apotheose*. En deze verandering werkt door in de structuur (theorie van de overlappende cirkels) en de dramaturgie (de rol van de muziek als volwaardige en zelfs aanvullende partner van het woord in (boven)werkelijkheid, ruimte en verbale expressie) van de hele opera. Zo zegt Ryszard Peryt: “*En niet alleen de laatste scène, maar de hele partituur en het hele libretto – van de eerste tot de laatste noot, van het eerste tot het laatste woord vormen een dodendans*”¹¹⁷.

Met het enige rustpunt van de opera, de wanhoopsbiecht van Benigna die een expressionistische kreet om hulp vormt, knoopt Penderecki aan bij de barokke en laat-middeleeuwse obsessie voor de gruwelijke dood. In Benigna's onvermijdelijke einde komen de ethische, religieuze en eschatologische thema's van de opera samen. Toch blijft haar dood door een sluier van mist omgeven. Indien ze zelfmoord pleegde, koos ze - vanuit haar inzicht in goed en kwaad en haar blijvende maar weerloze verzet tegen het kwaad - voor de waarheid van de dood. Als ze gedood werd door de Engel van de wraak, dan zocht ze vergeving voor haar zonden. En als ze eenvoudigweg door de pest werd geveld, dan is zelfs het gissen naar een oplossing overbodig. Wie wil, kan *Die schwarze Maske* religieus interpreteren, maar dit blijft een optie.

¹¹⁷ “*I tańcem śmierci nie jest ostatnia scena, tylko cała partytura i libretto- od pierwszej do ostatniej nuty, od pierwszego do ostatniego słowa*” (Ryszard Peryt in Ćwikliński, 1993, 129).

Van deze optie is in Penderecki's jongste opera *Koning Ubu* (1991) geen sprake meer. Deze opera vormt een complete negatie van alle waarden op moreel en religieus vlak. Hiermee begeeft Penderecki zich in de wereld van het absurde en het groteske.

Hoofdstuk V

Koning Ubu

“Potverproep!”

“Jesses, baas Ubu, gij zijt een hele grote ploert!”

(Jarry, 1993, 15)¹¹⁸.

In zijn recentste opera *Ubu Rex* van 1991 lacht Penderecki met alles en iedereen. De hoogdravende morele thema's van zijn vroegere muziektheaters ruimen baan voor een absurde, perverse verhaalstof waarin het hoofdpersonage, usurpator Ubu, een loopje neemt met de Poolse maatschappij. Het libretto is gebaseerd op de nihilistische, schelmse *Ubu-cyclus* van Alfred Jarry. Na een kennismaking met deze literaire *Einzelganger* bekijken we hoe Penderecki Jarry muzikaal inkleedde. We zien of de componist de grappige toon weet door te trekken naar het dramaturgische niveau en plaatsen hem in de lijn van Poolse surrealistische en absurdistische kunstenaars. Daarna bekijken we de ethische boodschap van de opera. Wanneer religie, waarden en respect voor het leven van de mens hun betekenis verliezen, lijkt alles mogelijk.

1. Een literaire benadering

De Franse schrijver Alfred Jarry werd in 1873 te Laval geboren. Op het lyceum te Rennes leerde hij in 1888 Henri Morin kennen, een medeleerling die het toneelstuk *Les Polonais* toonde, dat geïnspireerd was door de satirische tekstjes van zijn broer Charles Morin over hun natuurkundeleraar Monsieur Félix Hébert neerpande. *Les Polonais* vertelt de avonturen van *Père Heb* die koning van Polen wordt (Arrivé, 1984, 1108). Toen Jarry van

¹¹⁸ De Nederlandse vertaling van *Ubu Roi* is van de hand van Dolf Verspoor.

Henri Morin enkele marionetten cadeau kreeg, herwerkte hij de verhaalstof van *Les Polonais* tot een marionettenspel, dat in december 1888 in het zelf opgezette *Théâtre des Phynances* (*Theater van Foeinanciën*) voor het eerst werd opgevoerd (Toeplitz, 1991). Toen Alfred in 1891 naar Parijs trok, was hij er al snel een graag geziene gast in literaire salons zoals dat van Madame Rachilde, een invloedrijke uitgevervrouw, waar hij bekend stond als verteller van *Ubuverhalen* (Schwinger, 1994, 131). Heb (of Ebé) werd *Ubu*, waarschijnlijk omwille van de connotatie met *hibou* en/of het Latijnse *ybex* (*aasgier*) (LaBelle, 1980, 85). Jarry gaf zijn eerste toneelstuk *Ubu Roi* in druk in het najaar van 1896, waarna het op 10 december in première ging in het Théâtre de l'Oeuvre te Parijs.

Die première verliep tumultueus. Reeds na het eerste woord; *Merdre* (*Schreise, Schrit, Potverproep en Grówno* in vertaling), ontstond er tumult in de zaal. De lichten moesten ontstoken worden en pas na een kwartier kon de voorstelling verder gaan (LaBelle, 1980, 89). Het aanstootgevende, legendarische *merdre* weerklonk nog achtentwintig keer, steeds vergezeld van onrustig protestrumoer in de zaal. *Ubu Roi* haalde dan ook maar twee voorstellingen. De satirische, nihilistische avonturen van usurpator Ubu met zijn platvloerse manieren en alles verslindende dorst naar macht konden het bourgeoispubliek niet bekoren.

Koning Ubu, “kapitein bij de dragonders, geheim kamerofficier van koning Wenceslaus, drager van de Rode Adelaar van Polen en ex-koning van Aragon” (Jarry, 1993, 17) wordt er door zijn al even platvloerse echtgenote Vrouw Ubu toe aangezet de Poolse koning te vermoorden en zelf de kroon te bemachtigen (zie Figuur 1). Tijdens een bestiaal vreetfestijn neemt hij

kapitein Spuitschot onder de arm, en wanneer koning Wenceslaus hem door een uitnodiging voor de Grote Parade zelf het ideale moordmoment biedt, wordt de samenzwering op poten gezet. Als baas Ubu *merdre* zal roepen, zullen allen onder luid gekrijs op de koning inhakken. “*Dat heeft stijl*” (Jarry, 1993, 26-27). Koningin Rosemonde heeft echter een droom waarin ze ziet hoe haar echtgenoot ten val zal worden gebracht, en bidt daarom samen met prins Sakkerlaus voor het heil van koning Wenceslaus en zijn zoons Boleslaus en Ladislaus.



Figuur 1¹¹⁹: Vrouw Ubu stelt Baas Ubu voor de Poolse koning te vermoorden.

Op de Grote Parade wordt de hele koninklijke familie de pan ingehakt, en alleen Rosemonde en Sakkerlaus kunnen ontkomen. De koningin sterft snel, maar Sakkerlaus krijgt van zijn voorvaderen een groot zwaard om als enig overgeblevene zijn geslacht te verdedigen. Intussen verdeelt koning Ubu drie miljoen goud en honderdvijftig ossen onder de bevolking om het volk op de hand te krijgen. Hij geniet van de wijze waarop het volk elkaar de kop inklopt om hebzuchtig geld binnen te rijden (“*Daar gaat al een hersenpan*”).

¹¹⁹ De illustraties van figuur 1, 2 en 3 zijn van de hand van Franczeska Themerson en komen uit: Jarry, 1987, 4, 39, 85.

aan diggelen." "Mooi zo, haal nog eens even wat kisten goud!" (idem, 36)), en trakteert zijn volk daarom op een waar orgie.

In het derde bedrijf toont Ubu zijn ware karakter: hij zet Spuitschot gevangen en is erop uit het bezit van de adel op te eisen en extra belastingen te innen (zie Figuur 2). De adel wordt geliquideerd en de boeren uitgeperst met het *fiscalia-vehikel*¹²⁰ (een belastingpers). Ondertussen weet Spuitschot te ontsnappen en in Moskou te geraken. Daar is Tsaar Alexis is bereid Polen binnen te vallen en Sakkerlaus terug aan de macht te helpen. Via een brief wordt Ubu op de hoogte gesteld. Hij bereidt zich voor op een oorlog om het beleid dat alleen zijn eigen portefeuille vult te verdedigen en gaat op zoek naar een paard dat zijn gewicht kan dragen ("Ha, thans ga ik hoog te paard. Heren, rijdt voor: het *fiscalienros*!" (idem, 53)). Tijdens zijn afwezigheid zoekt Vrouw Ubu uit eigenbelang zelfstandig naar de schat van het Poolse koningshuis.



Figuur 2: Ubu kondigt aan dat hij de adel wil liquideren en hun bezit zal confisqueren.

¹²⁰ Hier appeleert Jarry aan de voiture-persiflage van Molière. "Voiturez ici le voiturein à phynances!" (Jarry, 1972, 373), in Nederlandse vertaling: "Vehikelt u het *fiscalia-vehikel* herwaarts!" (Jarry, 1993, 45).

Terwijl Ubu naar het oosten terkt, grijpt Sakkerlaus in Warschau de macht en verdrijft hij Vrouw Ubu. De grote desertie binnen het Poolse Leger belet Ubu niet een uitgebreid middagmaal tot zich te nemen, alvorens aan te vallen. De strijd is snel beslecht wanneer Ubu oog in oog staat met de Russische tsaar ("*Welaan dan, Heren Polen van mij, op! Of liever: af!*") (idem, 66). Ubu moet vluchten, maar wordt in zijn schuilplaats door een beer aangevallen. Het zijn Drekpot en Snuitbrander, twee paalfrenieren¹²¹, die de beer met knotsgekke Latijnse spreuken weten te bezweren en hem uiteindelijk doden. Hij wordt mooi geroosterd en lekker opgepeuzeld.

Vrouw Ubu reist haar echtgenoot achterna nadat Sakkerlaus paalfrenier Gluipoor in vieren sneed. Zij toont zich als een nachtelijke verschijning aan haar slapende echtgenoot, wijst hem op zijn immoreel gedrag, maar ziet één mogelijkheid om baas Ubu zijn wandaden kwijt te schelden: hij "*moet vrouw Ubu vergeven dat ze wat geld heeft gebruikt*" (idem, 81). Op dat moment wordt Ubu wakker en scheldt zijn vrouw de huid vol. Wanneer ze bedreigd worden door de oprukkende Sakkerlaus (Figuur 3), weet het echtpaar samen met de twee paalfrenieren het ruime sop van de Baltische Zee te kiezen en te ontsnappen aan de nieuwe koning van Polen. In een vrolijke stemming varen zij richting Frankrijk.

Het verhaal van *Ubu Roi* speelt zich af in Polen. Toch benadrukt Jarry in zijn toespraak enkele ogenblikken voor de première: "*De handeling speelt*

¹²¹ Paalfrenier is de vertaling van het Franse *Palotin*, dat een vervorming van *salopin* (*schurk*) is. De specifieke namen van de drie paalfrenieren (Drekpot/Giron, Snuitbrander/Pile en Gluipoor/Cotice) stammen uit de heraldiek. In een ander Ubutoneelstuk *Ubu Cocu* steken de paalfrenieren met een paal het licht van de hemel aan (Jarry, 1972, 1151-1154).

zich af in Polen, dat wil zeggen Nergens"¹²². Bij de tweede opvoering zei hij: "Nergens is overal. Het is om die reden dat Ubu frans praat"¹²³. Voor Jarry was Polen een ver, niet bestaand land met een woelige geschiedenis¹²⁴, waarin hij Ubu zijn anarchistische avonturen kon laten beleven.



Figuur 3: Het wordt Koning Ubu te heet onder de voeten...

10 december 1896 mag een historische datum genoemd worden. Met het Ubupersonage, en vooral met diens eerste woord *merdre*, liet Jarry het Parijse beau monde-kaartenhuisje instorten. De Amerikaanse theaterhistoricus George Wellwarth stelt: "Met dit ongelooflijk eenvoudig maar explosief destructief woord veranderde Jarry de hele loop van het toekomstige dramatische continuum. Inderdaad, het theater zou nooit meer hetzelfde zijn"¹²⁵. Jarry kan dan ook de stichter van het avant-garde theater

¹²² "L'action se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part" (Jarry, 1962, 21).

¹²³ "Nulle Part est partout... C'est pour cette raison qu'Ubu parle Français" (Idem, 22).

¹²⁴ Na de Poolse delingen van 1772, 1792 en 1795 verdween Polen effectief van de landkaart tot na de Eerste Wereldoorlog (Napoleon stichtte wel het Groothertogdom Warschau van 1807 tot 1815, toch dit was onder Franse soevereiniteit).

¹²⁵ "With that incredibly simple yet explosively destructive word, Jarry changed the whole course of the future dramatic continuum. Indeed, the theatre would never be the same" In het niet geraadpleegde Wellwarth, George. *The Theater of Protest and*

genoemd worden, omdat hij op anarchistische wijze revolteert tegen de bon ton van de Parijse samenleving én de gangbare realistische en naturalistische theatergenres (LaBelle, 1980, 98). Ubu werd hét archetype van dadaïsten en surrealisten, vormt tot op de dag van vandaag een inspiratiebron voor onder andere schilders, componisten en cartoonisten¹²⁶, en komt ook in de pers als symbool naar voor¹²⁷.

Naast *Ubu Roi* worden de verdere avonturen van deze platvloerse anarchist beschreven in de toneelstukken *Ubu Cocu* (de eerste schetsen dateren van 1889, het werk was klaar in 1897), *Ubu Enchaîné* (1900) en de almanakken van *Père Ubu* (een bundel met Ubuverhaaltjes samengesteld in 1899-1901). In 1901 herwerkte Jarry zijn theaterstuk *Ubu Roi* tot een script voor poppentheater en voegde hij *Ubu Roi* en *Ubu Cocu* samen in het drama *Ubu sur la Butte* voor het Théâtre des 4-Z'Arts in Parijs, waarvan de publicatie volgde in 1906 (Jarry, 1962). Jarry leefde na de dood van zijn ouders van een royale erfenis in het mondiale Parijs. Hij schopte er tegen de etiquettes en taboes van de bourgeoisie, bijvoorbeeld door doodleuk met fiets en revolver door de stad te rijden (Jarry, 1993, 9). Zijn vermogen slinkte echter zienderogen, waardoor hij tegen 1904 echt armoede begon te lijden. In 1907

Paradox, Developments in the Avant-Garde Drama. New York, New York University Press, 1967, 14. (LaBelle, 1980, 90).

¹²⁶ Max Ernst schilderde in 1923 *Ubu Emperor*, in 1966 liet de Duitse componist Bernd Alois Zimmerman zich door het Ubuthema inspireren tot *Musique pour les soupers du Roi Ubu - Ballet noir en sept parties et une entrée* en Kamagurka geeft toe dat Ubu een inspiratiebron vormde bij het bedenken van zijn strippersonage *Cowboy Henk*.

¹²⁷ Berlusconi kreeg de laatste maanden in de pers meerdere malen het epitheton ornans *Koning Ubu* opgekleefd. In België wordt er ook een sceptisch hekeltijdschrift uitgegeven onder de titel *Père Ubu*. Dit tijdschrift bekritiseert het Belgische politieke leven. Ondanks zijn naam hecht het geen belang aan de verdere culturele ontwikkelingen van Jarry's toneelstuk. Zo wordt er bijvoorbeeld in de juli- en augustusnummers van 1991 geen melding gemaakt van Penderecki's vierde opera.

stierf hij op vierendertigjarige leeftijd aan tuberculose, uitgeput van de drank.

Penderecki maakte kennis met *Ubu Roi* in 1958 te Warschau, en voelde zich meteen aangesproken. Toen Michael Meschke in 1963 hem vroeg de muziek voor de poppentheaterversie van *Ubu Roi* (het gaat hier om de integrale *Ubu Roi*-versie uit 1901, niet de in hetzelfde jaar herwerkte theatercompilatie van *Ubu Roi* en *Ubu Cocu*) te componeren, stemde hij dan ook onmiddellijk toe. Na deze succesvolle ervaring droomde Penderecki van een opera over hetzelfde thema. Met Günther Rennert van de Staatsopera te München voerde hij in 1968 enkele gesprekken, die zich echter niet concretiseerden. Toch ontstonden de eerste schetsen van Penderecki's *Ubu Roi* ontstonden reeds in 1972.

Uiteindelijk tekende Penderecki op 12 december 1981 te Frankfurt een definitief contract: de opera *Ubu Roi* zou tijdens de Schwetzingen Festspiele van 1984 te Stuttgart in première gaan. Toen hij de volgende morgen echter op de hoogte werd gebracht van de staatsgreep van Jaruzelski en zijn afgekondigde Staat van Beleg, kreeg de thematiek van *Ubu* een wel erg bittere ondertoon. Penderecki's vrees voor het nieuwe regime was terecht: het was Wałęsa zelf die Penderecki enkele jaren daarvoor aangespoord had te zetelen in het bestuur van de nu onderdrukte vakbondsbeweging *Solidarność*, en Penderecki had de muziek gecomponeerd (*Lacrimosa*, later opgenomen in zijn *Polskie Requiem*) voor de inauguratie tijdens de staking van 1980 van het herdenkingsmonument voor de dokwerkers die in 1970 door de politie waren doodgeschoten (*Pomnik Poległych Stoczniowców*). Pas in januari 1982 kreeg de componist van de Poolse ambassade in Parijs het bericht dat hij voor het nieuwe bewind geen gevaarlijk persoon was en naar zijn vaderland kon terugkeren. Het contract naleven van het contract

kon Penderecki echter niet. Pas na de val van het communisme in 1989 tekende Penderecki opnieuw, ditmaal bij de Staatsopera van München. *Ubu Rex* zou tijdens de Müncher Opernfestspiele op 6 juli 1991 in première gaan. En zo geschiedde... (Schwinger, 1994, 127 & 359-361).

Samen met Jerzy Jarocki stelde Penderecki het libretto van *Ubu Rex* samen. Zij maakten hiervoor gebruik van de Duitse vertaling van Marlis en Paul Pörtner. Het libretto verschilt grondig van Jarry's oorspronkelijke tekst. *Ubu Roi* is immers dramaturgisch niet al te sterk opgebouwd - overigens is dit één van de redenen waarom Penderecki's eerste opera uiteindelijk de vierde werd. Jarry's toneelstuk is vooral de geschiedenis ingegaan als *littéraire monstre sacré* (Jarry, 1993, 10), veel minder als dramaturgisch hoogstandje; de scènes zijn vaak vluchtige sketches die in een warrige constructie aan elkaar hangen. Penderecki reduceerde de vijf bedrijven en drieëndertig scènes van Jarry tot twee aktes met elk vijf scènes, omringd door een proloog en epiloog, waarin de gebeurtenissen helderder en proportioneler aan bod komen (zie bijlage). De eerste akte volgt nog vrij strikt de oorspronkelijke tekst, maar in de tweede akte is de band veel losser omdat Penderecki ook uit *Ubu Cocu* en *Ubu Enchaîné* put. Toch kunnen we stellen dat (haast) elk woord uit Jarry's pen afkomstig is en dat de esthetische linguïstische anarchie behouden bleef (Schwinger, 1994, 363).

De belangrijkste verandering van Jarry's *Ubu Roi* die Penderecki in zijn operalibretto introduceerde, is het opvoeren van de *Ontherseningsmachine* (*La Machine à décerveler*). Waar Jarry in *Ubu Roi* de edelen doodt door ze in een gat te dumpen, duwt Penderecki ze eerst door deze machine, muzikaal begeleid door een slijpmachine. Jarry voerde de ontherseningsmachine en het fameuze ontherseningslied ten tonele in *Ubu Cocu* (Jarry, 1972, 471-472; Jarry, Verspoor, 1993, 119-121). In het libretto

is een duidelijke aanwijzing naar het refrein van het ontherseningslied *Wenn die Sonne am Sonntag uns lachte* te vinden:

*“Holla he, hurra die Maschine dröhnt,
Holla he, das Gehirn zermanscht, der Bürger stöhnt.
Hurra hurra, Richter im Loch!
Vater Ubu lebe hoch!”*¹²⁸

Penderecki's keuze voor een lineaire opbouw is vooral duidelijk in de twee laatste scènes van de opera (de oorlog en de vlucht), die veel systematischer en niet zo chaotisch als bij Jarry gepresenteerd worden. De scène met de beer werd volledig geschrapt. Zo komt er een mooie symmetrie tot stand: Ubu wordt koning in de laatste scène van Akte I, en hij moet de aftocht blazen in de laatste scène van Akte II; in de proloog vaart Baas Ubu van Frankrijk naar Polen, in de epiloog vertrekt hij weer. Deze evenwichtige opbouw ontbreekt bij Jarry volledig.

Jarry's choquerende literaire draak *Ubu Roi* vormde een eerste belangrijke *bunt* tegen het negentiende-eeuwse bourgeoisie milieu en zijn heilige huisjes. De thematiek van het anarchistisch platvloerse toneelstuk keert terug in een hele reeks *Ubuverhaaltjes*, en ook in het dagelijkse leven begon Jarry zich meer en meer als *Ubu* te gedragen. De excentrieke jongeling vormt samen met zijn oeuvre een artistieke inspiratiebron tot de dag van vandaag. Ook Penderecki werd bevangen door dit meesterwerkje. In zijn uiteindelijk

¹²⁸ Penderecki & Jarocki, 1991, 36-37. De bibliografische gegevens van de libretti worden onder een aparte hoofding opgenomen in de literatuurlijst. Vergelijk met het refrein van het Ontherseningslied in *Ubu Cocu*:

*“Kijk dan, de hersenspoel aan de gang!
Draait-ie de hersens zo uit de pan!
Andermans hersens, wij zijn niet bang!
Hersenspieren op jus-
Lang leve baas Ubu!”*
(Jarry, Verspoor, 1993, 120).

*“Voyez, voyez la machin' tourner,
Voyez, voyez la cervell' sauter,
Voyez, voyez les rentiers trembler;
Hourra, cornes-au-cul,
vive le père Ubu!”*
(Jarry, 1972, 471).

vierde opera *Ubu Rex* (1991) herwerkte hij het oorspronkelijk drama tot een helderder libretto. Jarry's komische vocabularium vol van humoristische neologismen werd behouden. In de volgende paragraaf wordt getoond hoe Penderecki ook in de muziek deze grappige toon probeerde weer te geven.

2. *Een dramaturgische benadering*

Uit de vorige paragraaf hebben we geleerd dat Penderecki met *Ubu Rex* een totaal andere inhoud brengt dan in zijn vorige opera's: de componist lacht met alles en iedereen. In deze paragraaf onderzoeken we of de grappige verhaalstof ook reflecteert in de dramaturgie en muziek. Lacht ook Penderecki met gevestigde waarden in de operatraditie, en zo ja, welk specifiek genre kiest hij dan voor de uitwerking hiervan? Gebruikt hij de absurdistische (*avant la lettre*) elementen van Jarry op zich, of plaatst hij zich in de traditie van het twintigste-eeuwse absurdisme?

Overigens kon Penderecki steunen op muziek van Jarry. De auteur wou zijn *Ubu Roi* opvoeren met een orkest van zestien muzikanten, waaronder vooral timpani, trombones en trompetten ("*koperblazers die exact vormen wat de Duitsers een militaire kapel noemen*"¹²⁹), maar ook hobo, klarinet en fluit. Het krappe theaterbudget dwong hem echter de première enkel te ondersteunen met pauken en piano (LaBelle, 1980, 129). Zijn drama *Ubu Cocu* werd muzikaal nog verder uitgewerkt; Claude Terrasse componeerde speciaal de muziek voor het *Ontherseningslied*. In zijn opera bedeeft Penderecki de blazerssectie een grote rol toe, en neemt hij in het

¹²⁹ "... *cuvres, ... qui sont exactement ce que les Allemands appellent une "bande militaire"*" (Jarry, 1962, 22).

Ontherseningslied fragmenten op uit de oorspronkelijke versie van Terrasse (Schwinger, 1994, 363).

Penderecki knipoogt in zijn muziek naar het hele West-Europese muzikale erfgoed. Hij citeert geen werken van zichzelf of andere componisten (zoals in *Het zwarte Masker* bijvoorbeeld), maar plaagt ons met kleine, herkenbare allusies en scheidt zo één grote persiflage (Chlopecki, 1996, 22). Hij gebruikt technieken van bepaalde componisten, maar zonder deze kritiekloos over te nemen, net zoals Prokofjev zijn *Klassieke Symfonie* (1916-1917) schreef zonder expliciete Haydn-citaten (Schwinger, 1994, 364). Penderecki verrast voortdurend. Zo wordt Baas Ubu wanneer hij de koning bezoekt lastig gevallen door bijen. Het zinnetje "*Verdammt Bienen!*" (Penderecki & Jarocki, 1991, 15) is een toevoeging van de componist aan de oorspronkelijke tekst van Jarry, waarmee hij door muzikale ondersteuning kan alluderen op "*De vlucht van de hommel*" uit *Skazka o Tsare Saltane (Een Sprookje over Tsaar Sultan)* (1900) van Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908). Even verderop orchestreert Penderecki de woorden "*...den König schön zu ermorden*" (idem, 21) contrapuntisch (een principe uit de Barok waarbij verschillende gelijkwaardige stemmen tegenover elkaar gezet worden) en verwijst hij zo naar onder meer de *Johannespassie* (1724) van Johann Sebastian Bach (1685-1750). De ritmische figuur van "*sobald er tot ist*" (idem) - een achtste rust gevolgd door drie achtste noten - is ontleend aan het *Kyrie* uit het *Requiem* (1791) van Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), waar na de achtste rust "*Christe eleison*" klinkt. In de afsluitende scène van de eerste akte is de *Poolse* polonaise een knipoog naar het *Franse* menuet dat Mozart in zijn *Don Giovanni* (1787) op dezelfde plaats invoegde. In deze scène maakt Penderecki bovendien net als Rossini in *Il Barbiere di Siviglia* overdreven gebruik van de snelle *parlando*-stijl, een *staccatotechniek* die

vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw vooral bij komische personages in solozang voorkomt. Een Russische atmosfeer weet Penderecki aan het Moskouse hof op te wekken door het luiden van kerkklokken (dit doet Modest Musorgskij (1839-1881) ook in de proloog van zijn opera *Boris Godunov* (1868-1869)) en de hoge fagotsolo die *rülpsando* (van het Duitse rülpsen: boeren) gespeeld moet worden (zo begint ook *Le sacré du Printemps* (1913) van Igor Stravinskij (1882-1971)) (Lindstedt, 1999, 217-220). In proloog en epiloog reminisceert Penderecki met zijn zeilerslied en vooral de muzikale weergave van de uit *Ubu Cocu* overgenomen woorden "Holla he" (Penderecki, Jarocki, 1991, 5, 60) aan Richard Wagners (1813-1883) matrozenkoor in de derde akte van *Der Fliegende Holländer* (1840-1841) (Schwinger, 1994, 364).

Ubu Rex is één grote montage van vermakelijke allusies, die op meesterlijke wijze samengevlochten werden. De Warschause musicoloog Andrzej Chlopecki beschouwt *Ubu Rex* dan ook als *meta-opera*. "Het is geen opera (geen klassieke opera met afwisselende aria's en recitatieven), en tegelijkertijd maakt het gebruik van de hele traditie van het operagenre"¹³⁰. Ook Mieczyslaw Tomaszewski, een autoriteit in de analyse van Penderecki's werk, toont hoe Penderecki een nieuw muziekstuk tot stand brengt door uit verschillende bestaande muziekwerken en -trends te putten. Hij weet dit *quodlibet* echter op een hoger niveau te brengen dan de oorspronkelijke eclectische deeltjes: de collage is geen doel op zich (Skowron, 208). Zo creëert de componist een *cantus novus de canti omnigenae* (Tomaszewski, 1994, 107).

¹³⁰ "It is not an opera and, at the same time utilizes to the full the tradition of the opera genre." (Chlopecki, 1999, 243).

Om dit te kunnen doen, maakt Penderecki gebruik van een specifiek operagenre: de *opera buffa*. Dit lichtvoetige, komische genre onderscheidde zich in de zeventiende eeuw van de *opera seria*, waarin historische of religieuze helden zware thema's aansneden en waarin vaak gebruik werd gemaakt van sterk getypeerde zangstemmen zoals de bas en coloratuur. In de *opera buffa* beleven gewone mensen alledaagse gebeurtenissen, ruimen recitatieven en serieuze aria's steeds meer baan voor eenvoudiger varianten, weerklinkt een eenvoudiger muzikaal klankpatroon en worden de aktes door een vocale ensemblescène afgesloten. Het rechtlijnig verloop leidt er tot een voorlopige climax, zoals in Mozarts *Le Nozze di Figaro* (1786) bijvoorbeeld. Inspiratiebron vormde voor Penderecki in eerste instantie de burleske *Il Barbiere di Siviglia* (1816) van Gioacchino Rossini (1792-1868).

Ook in de benadering van het genre bereikt Penderecki een meta-niveau. Hij blijft niet zuiver bij de kenmerken van de oorspronkelijke *opera buffa*, maar neemt ook elementen uit andere genres op. Penderecki richt zich naast Rossini bijvoorbeeld ook naar de hedendaagse muziek: "*Het is een werk, waarin ik aan de ene kant aanknoop bij de buffa-traditie van Rossini, maar aan de andere kant de hele hedendaagse muziek, de avant-garde, mijn eigen werken - zowel de vroegere als de romantische, uitlach*"¹³¹. Van de *opera buffa* is in *Ubu Rex* zeker het verloop in twee aktes en het komische karakter terug te vinden. In een snel tempo worden lichtvoetige muzikale *leggero*, *scherzando* en *staccato*- technieken ingebed. Door het gebruik van de solo-aria sterk te verminderen en in plaats hiervan vocale *parlando-ensembles* aan belang te laten winnen, trekt Penderecki de oorspronkelijke

buffalijn verder door en maakt hij tegelijkertijd de overstap naar de Franse negentiende-eeuwse *Grand Opéra*. In dit operagenre staat ook de militaire thematiek - vorm gegeven door koperinstrumenten - regelmatig op de voorgrond. Om Jarry's aanvankelijke militaire kapelidee vorm te geven, laat Penderecki zich inspireren door opera's als *Guillaume Tell* (1829) van Rossini. Met de aria van coloratuur-mezzosopraan Moeder Ubu in de vierde scène van de eerste akte verwijst Penderecki echter naar de *opera seria*. De oorspronkelijke scheidingslijn tussen *seria* en *buffa* werd al doorbroken door Mozarts *Don Giovanni* bijvoorbeeld, een opera *buffa* met veel seriatrekjes. Bij Penderecki kadert dit echter in zijn postmodernistisch vormconcept.

Ook op klankniveau trekt Penderecki dit pluralisme door. In *Ubu Rex* wordt het tonaal principe van de Klassieke Periode afgewisseld met atonale (twintigste-eeuwse) clusters, die vaak de vulgariteit van de gebeurtenissen onderstrepen. Met het doorheen de opera terugkerende zeilerslied als leitmotiv is Penderecki eveneens schatplichtig aan de Romantiek (en meer bepaald aan Wagners dramaconcept) (Schwinger, 1994, 363).

Penderecki parodiëert dus de hele muziekgeschiedenis in zijn jongste opera. Het is een onuitputtelijke bron van interpretatie met overduidelijke, maar ook veel verscholen knipoogjes naar ons muzikaal erfgoed. Het biedt brede perspectieven voor de toekomstige komische opera. Penderecki zegt zelf: "*Mijn opera lijkt een nieuw hoofdstuk te openen. Iedere componist die een*

¹³¹ "*Jest to utwór, w którym z jednej strony nawiązuję do tradycji buffo Rossiniego, z drugiej zaś wyśmiewam się z całej muzyki współczesnej, z awangardy, z własnych utworów – i tych wczesnych i tych romantycznych.*" Penderecki in Erhardt, 1991.

komische opera wil componeren zal moeten putten uit Ubu Rex, eerder dan het te veronachtzamen"¹³².

Om zijn opera zo komisch mogelijk te maken, legt Penderecki niet alleen het oor te luisteren bij bestaande operagenres en -technieken, maar sluit met zijn surrealisme ook dramaturgisch aan bij de Poolse traditie van het groteske genre. Voor de Tweede Wereldoorlog sneden Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939) en Witold Gombrowicz (1904-1969), na de oorlog Tadeusz Kantor (1915-1990), Józef Szajna (1922) en Sławomir Mrożek (1930) reeds dergelijke thema's in hun werken aan. Bovendien vonden ook Westerse kunstenaars als Eugène Ionesco (1912-1994) en Samuel Beckett (1906-1989) er een publiek. Hier wordt getoond hoe drie Poolse surrealistische, groteske scènemuziekstukken Penderecki een Pools kader boden, waaruit hij bij het componeren van *Ubu Rex* kon putten. Deze analyse is hoofdzakelijk gebaseerd op de voordracht "*Penderecki's Ubu Rex and Surrealism in Polish Music Theatre*" van Maria Anna Harley op het Krzysztof Penderecki-festival in september 1998 te Kraków (Harley, 1999, 227-235).

Vooraf is het nodig de context te schetsen waarbinnen het surrealistische ballet *Pożądanie (Verlangen)* (1969) van Grażyna Bacewicz (1909-1969), de fantastische opera *Cyberiada* (1970) van Krzysztof Meyer (1943) en de absurdistische kameropera *Manekiny (Mannequins)* (1983) van Zbigniew Rudziński (1935) ontstonden. Het operagenre werd door de kersverse

¹³² "My opera seems to open a new chapter. Any composer who wants to create a comic opera will have to draw from *Ubu Rex* rather than disregard it" Krzysztof Penderecki in het niet geraadpleegde artikel *Po premierze kompozytor powiedział* van Ludwik Erhardt, verschenen in *Ruch muzyczny*, 1991, no 17 p. 5 (Lindstedt, 1999, 222).

communistische regering tussen 1946 en 1956 enorm gepromoot. De opera bleek een ideaal propagandamiddel om de brede massa aan te sporen tot enthousiasme voor het nieuwe bewind. In mindere mate was dit ook het geval met het ballet. Gevolg van deze communistische overaandacht was dat de Poolse avant-garde zich er op het einde van de jaren vijftig dan ook op toespitste dit ideologisch verziekte genre te ondermijnen. Volgens sommigen, zoals de muzieksocioloog Bogusław Schaeffer, heeft het er door die tegenreactie zelfs even naar uitgezien dat de opera in Polen volledig zou verdwijnen (Harley, 1999, 230). Muzikale werken met surrealistische of groteske invalshoek getuigden op dat moment van een zekere kritiek tegenover de opgelegde cultuurvisie van het communisme (het socialistisch realisme) en de componisten van dergelijke werken werden afgeschilderd als politiek dissident. Vanaf het einde van de jaren zestig werden er nieuwe opera's gecomponeerd die het genre een nieuwe invulling wilden geven. Hiertoe behoren ook de hier boven aangehaalde composities van Bacewicz, Meyer en Rudziński en Penderecki's operadebuut *Die Teufel von Loudun* (waar hier verder geen aandacht aan geschonken wordt omdat het geen absurdistische elementen bevat).

Er bestaan een aantal elementen die zowel in de composities van Bacewicz, Meyer en Rudziński als in Penderecki's *Ubu Rex* terug te vinden zijn. Ten eerste wordt er steeds een niet-traditionele (absurdistische en soms zelfs nihilistische) tekst gecombineerd met traditionele muzikale elementen zoals bijvoorbeeld de aria. Bacewicz liet het drama *Le Désir* (1944) van Pablo Picasso (1881-1973) door M. Bibrowski omwerken tot een libretto, Meyer maakte gebruik van het science-fictionverhaal *Cyberiada* (1965) van Stanislaw Lem (1921) en Rudziński liet zich inspireren door kortverhalen van Bruno Schulz (1892-1942). Ten tweede brengt het libretto steeds een vereenvoudiging van het plot en een reductie van het aantal karakters. En

ten derde duiden we op het karnavaleske karakter van de vier composities. In *Verlangen* danst een machine over de scène, bij Rudziński zijn het de mannequins zelf die een humoristische feeststemming opwekken. Ook de dulle streken van Penderecki's hoofdpersonages baas Ubu en moeder Ubu passen hier.

Toch legt Penderecki met zijn *Ubu Rex* duidelijk een aantal eigen accenten. Het opvallendst is het opmerkelijk rechtlijnige verloop van de opera, waarbij Penderecki zich in de lijn van de *opera buffa* plaatst. Belangrijker is echter dat het werk van Penderecki's voorgangers de geest van het modernisme ademt, maar Penderecki's opera vanuit het postmodernisme vertrekt.

Bacewicz, Meyer en Rudziński waren op zoek naar een nieuwe kunstvorm. Bacewicz probeerde in haar ballet de vernieuwende principes van de surrealistische pastiche *Parade* (1917), waaraan Appolinaire, Picasso, Satie en Cocteau meewerkten, te laten doorwerken om zo het genre een alternatieve inhoud te geven. Bovendien leverde ze in haar ballet - het door de overheid aangespoorde genre - verdoken kritiek op de Poolse politiek. *Pożądanie* moet gesitueerd worden in de najaren van Władysław Gomułka's bewind (1956-1970), waarin de grotere vrijheid van de Oktoberperiode (de *Dooi*) teruggeschroefd werd. Meyer geloofde in tegenstelling tot Schaeffer wel in de toekomst van de opera. Net als Bacewicz trachtte hij met de invoering van experimentele, surrealistische eigenschappen het door de ideologie gemanipuleerde opera- en balletgenre te bevrijden, en opera (of ballet) te verenigen met het avant-gardistische gedachtegoed. Meyer zei zelf over zijn experiment: "*Cyberiada was een poging om avant-gardistische tendensen over te brengen naar het domein van de operamuziek. Het bleek dat zulke technieken perfect geschikt waren*

voor het podium”¹³³. Ook Rudziński zocht een decennium later naar een methode om het operagenre te vernieuwen. Zo voegde hij een ongewone tekst (symbolisch proza) samen met traditionele muzikale eigenschappen zoals aria’s en ensembles, die hij echter wel aanpaste aan het heden (Harley, 1999, 234).

Penderecki stapte af van het grote verhaal, en liet de afzonderlijke entiteiten van zijn opera (waarbij hij uit het hele West-Europese culturele erfgoed putte) voor zichzelf spreken. Met de hedendaagse invulling van het klassieke genre *opera buffa* uitte Penderecki zijn postmodernisme. Naast modernisme versus postmodernisme onderscheidde Penderecki zich tegenover zijn voorgangers ook in anticommunisme versus antikapitalisme. De val van het communisme in 1989 maakte verdere aesopische boodschappen in de kunst overbodig. Toch bekritiseerde Penderecki net als zijn voorgangers de Poolse maatschappij om ethische motieven.

3. *Een ethische benadering*

“*Ubu is een personage waaraan zelfs nog maar de valse indruk over eender welke ideologie ontnomen is*”¹³⁴. Wat overblijft is een persoon die verstoken bleef van alle beschaving. Zijn primitieve honger naar geld en macht, zijn waanzinnige vreetzucht en absolute njet tegen waarden, taboes en religie maken van hem een barbaar. In het openingswoord *merdre* ligt de volledige brutaliteit en vulgariteit van zijn wereldbeeld besloten. Het is niet zo

¹³³ “*Cyberiada was an attempt to transpose avant-garde tendencies into the domain of operatic music. It turned out that such techniques were perfectly suitable for the stage*” (www.usc.edu/dept/polish_music/composer/meyer.html).

¹³⁴ “*Ubu is a character from whom even a pretense of any ideology was taken away*” (Chłopicka, 1983, 6).

opmerkelijk dat dit archètype van surrealisme en dadaïsme ontstond op het einde van de negentiende eeuw in het Parijse beau monde-wereldje. De onrustige geest van het fin-de-siècle met zijn vrees voor wat de toekomst zou brengen rebelleerde tegen conventies en stereotiepen van de algemene opinie en provoceede met knotsgekke uitdagende kunst die op zoek ging naar een alternatief. In deze paragraaf behandelen we Ubu's afwijzing van alle ethische waarden, die zelfs het vermoorden van onschuldigen toelaat, en zijn blasfemische houding tegenover religie.

Er is een fragment uit *Ubu Cocu* dat heel duidelijk laat zien hoe Ubu de betekenis van de ethische principes goed en kwaad volledig verdraait. In het begin van het drama komt Ubu op bezoek bij dokter Achras met de bedoeling hem te vermoorden en zo diens woning te kunnen inpalmen. Alvorens hij de dokter neersteekt raadpleegt hij zijn geweten, een afzonderlijk personage dat hij in zijn koffer meedraagt: *"Is het geraden dat ik de heer Achras doodmaak, die het heeft bestaan mij in mijn eigen woon te beledigen?"* (Dit is de manier waarop Ubu zijn bezoek interpreteert.) Zijn geweten antwoordt: *"Waarde heer enzovoort, het is altijd een weldenkend mens onwaardig om goed te vergelden met kwaad. De heer Achras heeft u binnengelaten, de heer Achras heeft u ontvangen met open armen... De heer Achras is een beste man, doodonschuldig, en het zou intens laf zijn om een arme ouwe sloeber die zich niet kan verweren, dood te maken."* En daaruit concludeert Ubu: *"Dank u zeer waarde Heer, u bent niet meer nodig. Aangezien daar geen gevaar bij is, gaan wij de heer Achras dus doodmaken, en wij zijn voornemens u vaker te raadplegen want uw raad is beter dan wij dachten. In de koffer!"* (Jarry, 1993, 101-102). Ook in *Ubu Roi* is Ubu's standpunt duidelijk:

Vrouw Ubu: "Ik voel dat Sakkerlaus zal zegevieren, want hij heeft zijn goed recht mee! "

Baas Ubu: "Huh, flauwekul. Recht of slecht: het slechte recht is er ook nog! " (idem, 40).

Ubu lapt morele principes dus aan zijn laars. Chłopicka stelt dat in *Ubu Rex* "de benauwende kracht van de vulgariteit steeds klaar staat om alles rondom zich wat ook maar een zuivere waarde kan hebben te vernietigen"¹³⁵. Usurpator Ubu stoot de koning niet alleen van de troon, maar massakreert ook de adelstand, ambtenarij en later ook de boerenstand (Schwinger, 1994, 131). Jarry en Penderecki werken de perversie van het ontherseningstafereel (Akte 2, Scène 1) nog in de hand door het te ondersteunen met het opgewekte, absurdistische Ontherseningslied *Wenn die Sonne am Sonntag uns lachte* (Penderecki & Jarocki, 1991, 35). In een wereld zonder waarden lijkt het bestaan zijn zin te verliezen en een teken van hoop nergens te bespeuren. Door gehoor te geven aan zijn primitieve instincten blijft Ubu verstoken van zijn eigen innerlijke dimensie: het gezond verstand. Dit verstand doet de toeschouwer intuïtief het gedrag van Ubu veroordelen en automatisch de kant van Sakkerlaus kiezen. Wanneer de jongste prins aan het doodsbed van zijn moeder weeklaagt: "Hoe droef, zich met zijn veertien jaar alleen te weten, onder het verpletterend levensdoel met een onherroepelijke wraak!" (Jarry, Verspoor, 1993, 34) vindt de toeschouwer deze wraak gerechtvaardigd. Maar met de keuze van zijn naam ridiculiseert Jarry Sakkerlaus' nobele voornemen en is het weer groteske die zegeviert (LaBelle, 1980, 95).

¹³⁵ "The oppressing power of vulgarity is ready to destroy everything around it which could have any genuine value" (Chłopicka, 1983, 12).

Ook het einde biedt geen verlossing, integendeel. Ubu vertrekt met zijn gevolg naar Frankrijk om daar zijn levenswijze op dezelfde manier verder te zetten; hij volhardt in zijn boosheid. Belangrijk hierbij is dat Penderecki's voorkeur uitging naar het oorspronkelijke einde van *Ubu Roi*. In *Ubu sur la Butte*, de compilatie van *Ubu Roi* en *Ubu Cocu* van 1901, laat Jarry aan het einde wel recht geschieden (idem, 111). Sakkerlaus laat Ubu in Parijs oppakken en hem in de cel onthersenen als boete voor zijn wandaden: "*Conduisez-le à Paris, dans une prison ou plutôt dans un abbattoir, où, en punition de tous ses crimes, il sera décervelé!*" (Jarry, 1972, 638).

Jarry ageert tegen de bourgeoisiecultuur met haar morele principes en christelijke inspiratie. Deze taboes gaan hand in hand, en worden door de auteur dan ook samen onderuit gehaald. Zijn werk bleef volledig verstoken van godsdienstige aspiraties en bevat echte aanfluitingen van religieus gedachtegoed en christelijke gewoontes. Zo ridiculiseren Baas Ubu en zijn kompanen voor ze naar de Grote Parade vertrekken de inhoudelijke waarde van het ceremoniël, waarbij er tegenover een geestelijke gezworen wordt moedig op te treden in de strijd:

Baas Ubu: "*Heren, we vergeten een onmisbaar ceremonieel: wij dienen te zweren dat wij dapper ten strijde gaan.*"

Spuitschot: "*Hoe doen we dat? We hebben geen geestelijke.*"

Baas Ubu: "*Vrouw Ubu is geestelijk zat.*"

Allen "*Toe dan maar.*"

Baas Ubu: "*Dus jullie zweren de koning echt dood te maken?*"

Allen: "*Ja, dat zweren wij. Lang leve Baas Ubu.*"¹³⁶

En Koning Wenceslaus wordt neergehakt net op het moment dat hij de hulp van Maria inroept:

Spuitschot: "*Hoera! Voorwaarts!*" (allen hakken op de koning in)

¹³⁶ Jarry, 1993, 27. Deze scène is quasi letterlijk opgenomen in het libretto: Penderecki & Jarocki, 1991, 21-22.

Wenceslaus: "O! Help! Heilige Maagd! Ik ben dood!"¹³⁷

"Als er geen God is, is alles geoorloofd"¹³⁸ schrijft Dostojevski. Wanneer het transcendente referentiepunt van zuivere waarden als goed en kwaad ontbreekt, lijkt de mensheid de vruchten van haar eigen beschaving zelf te ondermijnen. Penderecki laat in zijn opera zien hoe de vernieling van het fundamentele onderscheid tussen goed en kwaad een bedreiging zou vormen voor onze wereld¹³⁹. De componist stelt zelf: "Het gebrek aan Waarde is een dominerend kenmerk van onze tijden"¹⁴⁰. In zijn *Ubu Rex* stelt hij het leven voor als een absurd spel waarin het primair respect tegenover het leven van de ander geperverteerd wordt door een gewetenloze gek die met plezier zijn medemens de schedel inhakt (Chłopicka, 1998b, 49).

Penderecki reageert met zijn *Ubu Rex* op de negatieve invloed van de media op de kunst: "Het dictaat van de media egaliseert de hoge en lage cultuur"¹⁴¹. Op die manier sluipt semi-professionaliteit en populariteit het hogere doel van de kunst binnen. De componist gruwelt bijvoorbeeld van de populaire opera-aria's die soms je winkelen in de supermarkt op de achtergrond begeleiden. Met Ubu's provocerende gedrag, dat het hele culturele erfgoed verandert tot bankbiljetten die uit de wasmachine komen¹⁴², wil de componist de gelatenheid van de modale Pool doorbreken.

¹³⁷ Idem, 30. In het libretto: idem, 25.

¹³⁸ "Если Бога нет, и всё дозволено" zegt Ivan Karamazov in de *Gebroeders Karamazov* van Michail Fjodorovitsj Dostojevski.

¹³⁹ Zie Chłopicka, 1983, 13: "A great threat to the world it would be, if the fundamental distinction between good and evil were to be destroyed".

¹⁴⁰ "Brak Wartości jest dominującą cechą naszych czasów" (Penderecki, 1997, 57).

¹⁴¹ "Dyktat mediów zrównuje kulturę wysoką i niską" (idem, 20).

¹⁴² "...like banknotes taken out from a washing machine" (Chłopicka, 1995, 23).

De opera wil een spiegel aanreiken waarin hij geconfronteerd wordt met de degeneratie van zichzelf en zijn cultuur in volstrekte dwaasheid¹⁴³.

Maar ook op een tweede niveau biedt Penderecki een aanklacht tegen de actualiteit van het post-communisme: hij reageert op het te benadrukte martelaarschap dat Polen zich na de val van het communisme aanmeet. De slachtofferrol tegenover de jarenlange overheersende Sovjetunie wordt gerelativeerd met een opera die Polen zelf ridiculiseert (Harley, 1999, 235).

Door zowel het realiteitsniveau (het kapitalisme) als de wijze waarop het jonge onafhankelijke Polen zich profileert (de slachtofferrol ten opzichte van Rusland) in vraag te stellen maait Penderecki alle gras onder de voeten van de Polen weg en dwingt hen in eerste instantie bij zichzelf naar een oplossing te zoeken. Met het karnavaleske in *Ubu Rex* zou Penderecki dan ook wel kunnen appeleren aan de visie van de literatuurwetenschapper Michail Bachtin: *“Karnaval kent geen verdeling in uitvoerders en toeschouwers. In dit opzicht lijkt het op een reële (maar tijdelijke) vorm van het leven, die men niet speelt, maar het leven zelf is...”*¹⁴⁴.

4. Besluit

Ubu, het geesteskind van de Franse schrijver Alfred Jarry, is uitgegroeid tot een incarnatie van primitivisme, provocatie en gewetenloosheid. De Warschause musicoloog Andrzej Chłopecki stelt: *“Hij verandert de*

¹⁴³ *“We observe our own degeneration into idiocy”* (idem, 26).

¹⁴⁴ *“Карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей ...в этом отношении карнавал кажется реальной (но временной) формой жизни, которую не разыгрывали, а которой жили на самом деле...”* (<http://www.follow.ru/psychology/nesterov2.html>).

verheven zin van de geschiedenis in dingen die zo gemeen, aanstootgevend en weerzinwekkend zijn als mogelijk"¹⁴⁵. Met zijn openingsvloek *Mordre* laat Jarry in zijn toneelstuk *Ubu Roi* (1896) de grote blaaskaak meteen de heilige bourgeoisiehuysjes zoals moraal en religie intrappen. Jarry's absurde literair monstre sacré vormt tot vandaag een inspiratiebron voor surrealisten, dadaïsten en humoristen.

Penderecki geeft het libretto de structurele vorm van een klassieke *opera buffa* en alludeert in de muziek voortdurend op klassieke werken en eigen composities, zonder echter te citeren (zoals dat in de vorige opera's het geval was). De componist zegt zelf: "*In mijn laatste opera jongleer ik met de muzikale conventies. Ik spot met de klassieken, maar ook met mezelf*"¹⁴⁶. "*Om zo'n werk te ondernemen, moet men niet alleen een afstand hebben tegenover andere componisten, maar ook tegenover je eigen muziek*"¹⁴⁷. Andrzej Chłopecki meent dan ook dat indien Penderecki *Ubu Rex* gecomponeerd zou hebben in de jaren zestig of zeventig - zoals oorspronkelijk de bedoeling was - de opera een even groot schandaal zou zijn geweest als *Ubu Roi* (Chłopecki, 1995, 23).

Penderecki toont een groteske wereld waarin een absurd spel gespeeld wordt dat alle ethische conventies (inclusief religie) perverteert. Een gewetenloze gek vindt er plezier in anderen af te slachten om macht en rijkdom te vergaren. Met deze nihilistische thematiek ridiculiseert de

¹⁴⁵ "*He changes all the high sentence of history into things as sordid, offensive and loathsome as possible*" (Chłopecki, 1995, 23).

¹⁴⁶ "*W ostatniej mojej operze żongluję konwencjami muzycznymi. Kpię z klasyków, ale i z samego siebie*" (Penderecki, 1997, 71).

¹⁴⁷ "*Żeby się podjąć takiej pracy, trzeba mieć dystans nie tylko od innych kompozytorów, ale i do własnej muzyki*" (Penderecki in Erhardt, 1991).

componist niet alleen de waardeloosheid van de kapitalistische maatschappij, maar ook zijn eigen vaderland, en meer bepaald de martelarenrol die het tegenover de ex-Sovjetunie aanneemt.

BESLUIT

“De mogelijkheid tot de wedergeboorte van de kunst is voor mij een axioma”¹⁴⁸.

Krzysztof Penderecki behoort tot één van de belangrijkste componisten van de tweede helft van de twintigste eeuw. Vooral zijn religieuze composities, waarin hij kostbare culturele en christelijke tradities laat herleven, worden in een eeuw die steeds meer de confrontatie moet aangaan met waardevervlakking en genotscultus erg gewaardeerd. De componist verwoordt zijn motto in zijn eigen essaybundel: *“Ik voel me een artiest die ondanks de onvermijdelijke catastrofe in zichzelf energie vrijmaakte om te scheppen. De mogelijkheid tot de wedergeboorte van de kunst is voor mij een axioma”¹⁴⁹*. Hij gelooft in de mogelijkheid om door synthese het cataclysmen van de twintigste eeuw te boven te komen (Tomaszewski, 1994, 90). En dat leerde dendroloog Penderecki, de eigenaar van het grootste Poolse privé-arboretum, van zijn bomen: *“Laten we naar de boom kijken: hij leert ons dat een kunstwerk twee keer moet inwortelen - in de aarde en in de hemel. Zonder wortel weerstaat geen enkel kunstwerk”¹⁵⁰*. Dit besluit wil nagaan op welke manier Krzysztof Penderecki zowel op literair en ethisch (-religieus) vlak (ideëel) als dramaturgisch (muzikaal) synthese wil bereiken in zijn opera-oeuvre.

Voor zijn libretti ging Penderecki steeds op zoek naar *eeuwige* teksten, naar teksten die hun actuele waarde ook in het hier en nu bewaren (Tomaszewski, 1994, 26): *De duivels van Loudun* van Aldous Huxley

¹⁴⁸ *“Możliwość regeneracji sztuki jest dla mnie pewnikiem”* (Penderecki, 1997, 72).

¹⁴⁹ *“Czuję się artystą, który wobec nieuchronnej katastrofy wyzwalał w sobie nową energię do tworzenia. Możliwość regeneracji sztuki jest dla mnie pewnikiem”* (idem).

(1952), *Het Verloren Paradijs* van John Milton (1665), *Het Zwarte Masker* van Gerhart Hauptmann (1928) en *Koning Ubu* van Alfred Jarry (1896). Opvallend is dat de verhaalstof ons steeds meevoert naar de zeventiende eeuw: van de collectieve bezetenheid in het Franse stadje Loudun over een herdichting van het Bijbelse scheppingsverhaal met allusies op het zeventiende-eeuwse Engelse geestesleven en een multiculturele bijeenkomst in het Silezische Bolkenhain na de vrede van Westfalen tot een fictieve anarchistische Poolse koning die wel in de Poolse adelsrepubliek tussen 1572 en 1795 zou kunnen thuishoren. Bij het opstellen van het libretto (waarbij respectievelijk Erich Fried, Christopher Fry, Harry Kupfer en Jerzy Jarocki de componist bijstonden) veranderde de oorspronkelijke tekst echter grondig (in *Paradise Lost* (1978) en *Ubu Rex* (1991)) of verschoof het accent merkbaar (in *Die Teufel von Loudun* (1969) en *Die schwarze Maske* (1986)). Penderecki koos telkens voor een centrale plaatsing van grenssituaties in zijn oeuvre: zonde en schuld, lijden en dood, goed en kwaad, liefde en haat. En in deze grenssituaties blijkt de componist het meest gefascineerd door de tweede pool van deze juxtaposities: het Kwaad (Tomaszewski, 1994, 25). In *Die Teufel von Loudun* worden agressiviteit en hysterie dik in de verf gezet; in *Paradise Lost* plaatst Penderecki opmerkelijk niet de duivel (zoals John Milton), maar de niet opgenomen verantwoordelijkheid van de mens in het centrum; *Die schwarze Maske* ademt een sfeer van onrust en bedreiging uit; en *Ubu Rex* is een ware metafoor van perversiteit. Penderecki gebruikt de oorspronkelijke verhaalstof van de literaire grondtekst steeds als dankbaar middel om de gebeurtenissen in een universeler daglicht te stellen en kiest in zijn opera-

¹⁵⁰ "Popatrzmy na drzewo: ono nas uczy, że dzieło sztuki musi być podwójnie zakorzenione - w ziemi i w niebie. Bez korzeni nie ostoi się żadna twórczość" (idem, 39-40).

oeuvre steeds voor dezelfde universele ethisch (-religieuze) thema's (vide infra).

Ook op dramaturgisch niveau reflecteert Penderecki's consequente visie doorheen zijn vier opera's. Het klassieke operagenre wordt immers telkens verrijkt met alternatieven zoals het oratorium, het middeleeuws mysteriespel en het expressionistisch muziektheater in *De Duivels van Loudun*; het sacra *rappresentazione* (en het oratorium) in *Het Verloren Paradijs*; het expressionistische muziekdrama met een cruciaal geplaatste aria in *Het Zwarte Masker*; een vervlechting van opera buffo, opera seria en Grand Opéra (waardoor het een meta-opera wordt) in *Koning Ubu*. De componist wil een voorstelling brengen waarin muziek, woord en theater elkaar vinden als evenwaardige partners en doet zo recht aan het muziektheaterconcept van Richard Wagner.

De Amerikaanse musicoloog Ray Robinson plaatst de vier opera's van Penderecki in verschillende stilistische fases. *De Duivels van Loudun* moet gesitueerd worden in de derde fase: "*de synthese van Penderecki's sonoristische taal met traditionele muzikale elementen*" (1962-1972) en behoort daarmee nog tot Penderecki's tweede macroniveau *Synthese* (1962-1974) (zie figuur 1 Hoofdstuk I). De andere drie horen thuis in het macroniveau *Stabiliteit* (1975-...): op microniveau maakt *Het Verloren Paradijs* onderdeel uit van de vijfde stilistische fase: "*synchronisme*" (1975-1986), *Koning Ubu* van de zesde: "*stabilisering van een expressieve muziktaal die getuigt van maturiteit*" (1986-...) en *Het Zwarte Masker* (1986) beweegt zich tussen deze twee laatste fases in. Ondanks het enorm verschillende etiket dat ze alle vier dragen - *De Duivels* als Modernisme, *Het Paradijs* als Neoromantiek, *Het Masker* als Neosymbolisme en *Koning Ubu* als Postmodernisme (Chłopecki, 1996, 21) - zijn de constanten van

Penderecki's eigen muziektaal - sonorisme, ritme (en melodie) om spanning te creëren, atonaliteit, clusters en glissandi, een gesloten vorm en een universele thematiek (voor deze laatste parameter: vide infra) - telkens aanwezig, al zou een verdere musicologische analyse aan de hand van de muziekopnames hier ongetwijfeld meer genuanceerde conclusies opleveren.

In *Die Teufel von Loudun* is het sonorisme duidelijk hoorbaar in de eerste exorcisme-scène (Akte II, Scène 1), waar Penderecki de trompet met een klankeffect (lees: geluidseffect) het gebruik van de klisterspuit laat uitbeelden. Het lineaire niveau (ritme en melodie) helpt de dramatische spanning tussen de wereldse en liturgische sfeer te verhogen - bijvoorbeeld door de tegenstelling van het motief van de slag (een autocitaat uit *Dies Irae* (1967)) en het motief van de lijn in de derde akte. De aanwezigheid van zowel atonale als tonale muziekfragmenten is eveneens duidelijk merkbaar; de opera is een verderzetting van Penderecki's eerste synthesespoging in de *Lucaspasie* (1966) en vormt een "eclectische mix" (Robinson, 2000) van elementen uit zijn vroegere componeerwijze en traditionele invloeden. Dissonante clusters en glissandi (ook vocaal) onderstrepen mee de hysterie. De logische opbouw (expositie, ontwikkeling, climax, peripetie en ontknoping) leidt tot een absoluut hoogtepunt met de terechtstelling van priester Grandier.

In *Paradise Lost* kiest Penderecki voor het juiste instrument op de juiste plaats: ocarina's, orgel en bellen scheppen de klankwereld van God; sopraansax en Wagnertuba typeren Satans universum en strijkers en houtblazers begeleiden Adam en Eva. Satans partij ademt spanning door de korte ritmische, chromatische motieven in *concitato*-stijl, zoals bijvoorbeeld het atonale *Satanakkoord*. Samen met het atonale *Penderecki-akkoord* (om de verscheurdheid van de menselijke natuur uit te drukken) staat het in

schril contrast met bijvoorbeeld Gods heldere octaven. Clusters en glissandi zijn eveneens terug te vinden in de infernale klankcirkel, komen minder voor in de menselijke habitat en ontbreken helemaal in de goddelijke kring. De opera eindigt met een uitgebreide *passacaglia* waarin Penderecki's autocitaat uit *Dies Irae* (1967) het eschatologische perspectief, vooraf mooi voorbereid in de personages Satan, Adam en Eva, centraal stelt (Tomaszewski, 1994, 64).

Ook in *Die schwarze Maske* is de instrumentatie uitgekiend: vibrafoon, triangel en celesta helpen bijvoorbeeld Daga's karakter mee gestalte te geven. Muzikale en ritmische motieven zorgen voor de intense spanningsopbouw naar het einde toe, waar werkelijke en bovenwerkelijke realiteit samenvloeien. Zowel atonaliteit als clusters en glissandi (om de steenuil te duiden bijvoorbeeld) schuilen enkel in effecten. Deze éénakter vormt een ademloze versnellingsrush naar de afsluitende apotheose, een *danse macabre*, waarin muzikale motieven uit het begin hernomen worden.

In *Ubu Rex* tenslotte hecht Penderecki weerom veel belang aan klank op zich - het *Ontherseningslied* wordt bijvoorbeeld auditief kracht bij gezet door het pregnant geluid van een slijpmachine. De militaire thema's bieden ritmisch opbouwende spanning. Logischerwijs kleuren (a)tonaliteit, clusters en glissandi ook deze opera. Het rechtlijnig verloop (proloog - twee aktes met telkens vijf scènes - epiloog) met het steeds terugkerende *zeilerslied* verwijst naar de opera buffatraditie.

De derde - ethisch (-religieuze) - benadering leerde ons dat morele probleemstellingen aan bod komen in de vier opera's en religieus gedachtegoed aanwezig is in *De Duivels van Loudun*, *Het Verloren Paradijs* en optioneel ook in *Het Zwarte Masker*. Mieczysław Tomaszewski

schrijft hierover: “*De auteur van Die Teufel von Loudun, Paradise Lost, Die schwarze Maske, en misschien zelfs Ubu Rex schreef zich met zijn muziek in in de kring der moralisten. Enerzijds wordt een belangrijk deel van zijn werk doordrongen met het existentialistische bewustzijn van de dood en het voorgevoel van een diepe crisis van de mens en de wereld, de moraliteit en de kunst. Anderzijds verschijnt een moment van hoop, zowel doorheen de door de componist gekozen teksten als - wat het belangrijkste is - doorheen de muzikale middelen*”¹⁵¹. We vatten Penderecki’s visie op dood en religie in zijn opera-oeuvre kort samen en belichten zijn eindboodschap.

Met zijn dood ontmaskert priester Grandier in *Die Teufel von Loudun* het valse ethische patroon van zijn samenleving en laat de Waarheid zegevieren. *Paradise Lost* benadert de dood vanuit het Bijbelse perspectief van de verlossing, waarin ze het einde van de menselijke existentie vormt maar ook het begin van een ander leven inluidt. In Penderecki’s derde muziektheater valt niet te ontsnappen aan Het Zwarte Masker dat haast iedereen de dood in danst en de toeschouwer met enkel een aantal aanwijzingen aan zijn lot overlaat. In *Ubu Rex* tenslotte vindt een nihilistische gek er plezier in anderen af te slachten. Er is een duidelijk merkbare evolutie van een edele over een zinvolle naar een zinloze daad: orde verglijdt doorheen Penderecki’s opera-oeuvre tot chaos.

Ook in Penderecki’s visie op religie valt er een soortgelijke evolutie te bemerken. Met de opgeworpen parallel van Grandier met Jezus Christus

¹⁵¹ “*Autor Diabły z Loudun, Raj Utracony, Czarna Maska, a może być nawet Króla Ubu - wpisał się swoją muzyką w krąg moralistów. Po pierwsze: znaczną część jego twórczości przenika egzystencjalistyczna świadomość śmierci i poczucie głębokiego kryzysu człowieka i świata, moralności i sztuki. Po drugie: tak wśród wybranych przez kompozytora tekstów, jak i - co ważniejsze - wśród środków muzycznych, pojawia się moment nadziei*” (Tomaszewski, 1994, 88).

verruimt Penderecki het blikveld van de Bijbel: Grandier bewijst dat in laatste instantie ieder mens in staat is zijn eigen menselijkheid te redden. *Paradise Lost* biedt een herdichting van het scheppingsverhaal waarin naast tekstfragmenten uit Milton's epos ook oorspronkelijke Genesisfragmenten en een protestantse koraal opgenomen werden. In *Die schwarze Maske Maske* dineren vertegenwoordigers van verschillende godsdiensten aan één tafel en becommentariëren elkaars geloof. *Ubu Rex* maakt religie ronduit belachelijk. De religieuze invalshoek van Penderecki's eerste twee opera's is dus in de derde onderhevig aan kritiek en wordt in de vierde volledig ondergraven.

Ondanks de vaak overheersende atonaliteit, kiest Penderecki in alle vier zijn opera's voor een helder slotakkoord. Tomaszewski schrijft hierover: "*Bij de componist, voor wie klanken dragers zijn van symbolische betekenissen, valt het moeilijk toeval te noemen dat zoveel werken eindigen met een helder akkoord*"¹⁵². Hiermee brengt Penderecki aan het eind telkens een boodschap van hoop (Penderecki, 1997, 22): "*Zonder hoop kan men niet leven. Dat kan men religieus verstaan, maar ook wereldlijk*"¹⁵³. De componist ziet hoop in de zege van de waarheid in *De duivels* en wanneer Adam en Eva, geruggesteund door Christus' offer, het Paradijs verlaten. Ook het afsluitende *Gere curam mei finis* (*Draag zorg voor mijn einde*) in *Het Masker* is optimistisch. Het heldere slotakkoord in *Ubu Rex* daarentegen brengt geen verlossing; Baas Ubu wil dezelfde schade aanrichten in Frankrijk. Het is opmerkelijk dat Penderecki hier niet koos

¹⁵² "U kompozytora, dla którego brzmienia są nośnikami symbolicznych sensów, trudno nazwać przypadkiem kończenie wielu utworów czystym akordem" (Tomaszewski, 1994, 90).

¹⁵³ "Ohne Hoffnung kann man nicht leben. Das kan man religiös verstehen, aber auch weltlich" (Schwinger, 1994, 115).

voor het aangepaste einde van *Ubu sur la Butte*, waar Jarry het recht wel laat zegevieren.

Op muzikaal, maar ook op ideëel vlak verbindt Penderecki in zijn opera-oeuvre afzonderlijke elementen tot een nieuw geheel en scheidt op die manier een synthese. Het is fascinerend om te zien hoe Penderecki in elke opera ondanks diversiteit steeds op dezelfde manier zowel muzikaal als ideëel synthese bereikt.

Het muzikale plan van de componist steunt op drie pijlers: de door Robinson benoemde specifieke trekken van zijn persoonlijke muziektaal, de karakteristieke opera-eigenschappen en elementen van andere genres. Alle drie de pijlers bieden een onuitputtelijke bron van mogelijkheden op zich en de verhouding van aanwezige elementen uit deze drie pijlers verschilt van opera tot opera. Maar in elke opera opnieuw tracht de componist met een (of meerdere) afhankelijk van het onderwerp passend(e) genre(s) uit ons muzikale erfgoed zijn persoonlijke muziektaal en de klassieke operakarakteristieken te verfrissen en zo een vernieuwend effect te bereiken. Op die manier bereikt hij in elke opera synthese. Ook doorheen Penderecki's opera-oeuvre valt er bovendien op muzikaal vlak een evolutie (die synthetisch geïnterpreteerd zou kunnen worden) waar te nemen. Waar in zijn eerste opera nog enigszins eclectisme te bemerken valt, evolueert doorheen de drie volgende Penderecki's maturiteit: traditie en vernieuwing (al zijn dit voor Penderecki al lang geen tegengestelden meer) groeien steeds meer tot een mooi symbiose, waarin de waarde van de afzonderlijke deeltjes (de elementen van de drie pijlers op zich) ingeschreven wordt in een hoger omvattend plan. *Ubu Rex* is als postmodernistische meta-opera tot nu toe de top in deze evolutie.

Ook ideëel bereikt Penderecki synthese in en doorheen zijn opera's. Steeds zijn de bouwstenen (of pijlers) dezelfde: ethiek, religie en dood. Net als op het muzikale vlak verschilt de invulling en mate van aanwezigheid van de drie bouwstenen van opera tot opera; in de climax van alle vier de opera's ontmoeten specifieke invalshoeken van deze drie bouwstenen elkaar. In *Die Teufel von Loudun* is dat de dood van Grandier, waardoor hij de Waarheid laat zegevieren waarvoor God garant staat, in *Paradise Lost* de erfzonde, waarna God de mens sterfelijk maakt omdat die zich liet verleiden tot het Kwade. In *Die schwarze Maske* blijft de dood van Benigna omgeven door raadsels: zowel de Wraakengel, de chanterende Johnson als zijzelf zouden dader kunnen zijn. Bij de moord op koning Wenceslaus in *Ubu Rex* tenslotte helpen diens smeekbeden tot Maria hem niet; hij wordt geveld door een perverse Baas Ubu die zich geruggesteund voelt door het "slechte recht". En net als op het muzikale vlak valt ook hier in het resultaat van het samennemen van elementen uit de drie bouwstenen (dit wil zeggen doorheen de opera's) een evolutie (die synthetisch geïnterpreteerd kan worden) waar te nemen. Penderecki's operacyclus vormt zo een evolutie van orde naar chaos. In die optiek is het niet verwonderlijk dat Regina Chłopicka altijd eerst *Paradise Lost*, daarna *Die Teufel von Loudun*, *Die schwarze Maske* en *Ubu Rex* bespreekt, bijvoorbeeld in Chłopicka, 1998b. Dit al te dogmatisch en redelijk oppervlakkig inzicht zou in de toekomst echter wel eens ondergraven kunnen worden.

Hoe zal Penderecki's vijfde opera er immers uitzien? In de duidelijk merkbare lijn van orde naar chaos lijkt een tweede nihilistische opera op komst. Anno 1991 traden heel wat musicologen deze bevinding bij. Andrzej Chłopecki's artikel (Chłopecki, 1995) waarin Penderecki als kameleon geschetst wordt, heeft deze visie echter genuanceerd. En Penderecki voegde daar twee jaar later zelf aan toe: "*Ik probeer altijd anders te zijn en het valt*

moeilijk te voorzien wat ik zal doen"¹⁵⁴. Intussen zijn er reeds twee libretti uitgeschreven, met twee uiteenlopende verhalen. *De Meester en Margarita* (1928-1940) van Michail Afanasjevitsj Boelgakov (1891-1940) is een satire op de Russische Sovjetmaatschappij van de jaren '20 en '30. In *Austeria* (1966) schetst Julian Strykowski (1905-1996) de multiculturele samenleving van Joden, Oekraïners en Polen in Galicië aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog, verfilmd door Jerzy Kawalerowicz in 1982.

Geen van beide opties dient ons te verwonderen; Penderecki blijft bewust ronddraaien en verdwalen in zijn labyrint en probeert via synthese (waarin hij echter keer op keer divers en vernieuwend blijft) onze ontheemde werkelijkheid een spoor naar de metafysica te bieden. Penderecki zegt immers zelf: *"Ik word aangetrokken door zowel het sacrale als het profane. Verheven stukken van het type van de sacra rappresentazione moeten hun tegenhangers vinden in rebelse vormen of buffo"*¹⁵⁵. Wordt ongetwijfeld vervolgd...

¹⁵⁴ *"Ja zawsze staram się być inny i trudno jest przewidzieć, co zrobić"* (Penderecki, 1997, 79).

¹⁵⁵ *"I am excited by both the sacrum and the profanum. Sublime pieces of the type of sacra rappresentazione must find their counter-points in rebellious forms or buffo"* (Baran, 1998, 46).

Bijlagen

Hoofdstuk I
Penderecki's compositielijst

1953	Sonate voor viool en piano
1956	Drie miniaturen voor klarinet en piano
1956-1957	Cisza (Stilte), Niebo w nocy (De hemel 's nachts), Oddech nocy (De adem van de nacht) - voor stem en piano (tekst van L. Staff), niet gepubliceerd
1957	Prośba o wyspy szczęśliwe (Bede voor een gelukkig eiland) - voor stem en piano (tekst van K. I. Gałczyński), niet gepubliceerd
1958	Epitaphium Artur Malawski in Memoriam voor strijkoerkest en pauk, niet gepubliceerd
1958	Psalmy Dawida (Psalmen van David) voor gemengd koor, strijkers en percussie (tekst van J. Kochanowski)
1958	Emanacje (Emanaties) voor twee strijkorkesten
1959	Strofy (Strofen) voor sopraan, gesproken stem en tien instrumenten
1959	Drie miniaturen voor viool en piano
1960	Anaklasis voor strijkoerkest en percussie
1960	Wymiary czasu i ciszy (Dimensies van tijd en stilte) voor gemengd koor, strijkers en percussie
1960	Tren "Ofiarom Hiroszimy" (Threnos "Voor de slachtoffers van Hiroshima") voor 52 strijkers
1960	Eerste Strijkkwartet
1961	Fonogrammi voor fluit en kamerorkest
1961	Psalmus 1961 voor bandopnemer, niet gepubliceerd
1961	Polymorfia voor 48 strijkers
1962	Kanon (Canon) voor 52 strijkers en bandopnemer
1962	Fluorescences voor symfonieorkest
1962	Stabat Mater voor drie gemengde koren a capella (later opgenomen in de Lucaspassie)
1963	Brygada śmierci (Doodsbrigade) voor gesproken stem en bandopnemer, niet gepubliceerd
1964	Cantata in honorem Almae Matris Universitatis Jagellonicae sescentos abhinc annos fundatae voor gemengd koor en orkest
1964	Sonate voor cello en orkest
1965	Capriccio voor hobo en elf strijkers
1966	Passio et mors Domini nostri Jesu Christi sencundum Lucam

	voor drie solostemmen, gesproken stem, drie gemengde koren, knapenkor en symfonieorkest
1966	De natura sonoris No. 1 voor symfonieorkest
1967	Dies Irae - oratorium ob memoriam in perniciem in Oświęcim necatorum inextinguibilem reddendam voor drie solostemmen, gemengd koor en symfonieorkest
1967	Uwertura pittsburska (Pittsburg ouverture) voor blaasorkest, pauk, harp en piano
1967	Capriccio voor viool en orkest
1968	Capriccio per Siegfried Palm voor cellosolo
1968	Tweede Strijkkwartet
1969	Die Teufel von Loudun - opera in drie aktes
1970	Utrenya (Jutzrnia) I: De graflegging van Christus voor vijf solostemmen, twee gemengde koren en symfonieorkest
1970	De natura sonoris No. 2 voor symfonieorkest
1970	Kosmogonia voor drie solostemmen, gemengd koor en symfonieorkest
1971	Utrenya (Jutzrnia) II: De Verrijzenis van Christus voor solostemmen, twee gemengde koren, knapenkor en symfonieorkest
1971	Preludium voor blaasorkest
1971	Actions voor jazzensemble
1972	Partita voor klavecimbel, elektrische gitaar, basgitaar, harp, contrabas en orkest
1972	Eerste Concerto voor cellosolo en orkest
1972	Ecloga VIII voor zes mannenstemmen
1972	Ekecheiria voor bandopnemer, niet gepubliceerd
1973	Canticum canticorum Salomonis voor 16-koppig gemengd koor en orkest
1973	Eerste Symfonie voor orkest
1973	Intermezzo voor 24 strijkers
1974	Magnificat voor bassolo, 7-koppig mannenkor, twee gemengde koren, knapenkor en symfonieorkest
1974	Przebudzenie Jakuba (Het ontwaken van Jakob) voor symfonieorkest
1976-1977	Eerste Concerto voor vioolsolo en orkest
1978	Paradise Lost - sacra rappresentazione in twee aktes
1979	Adagietto van Paradise Lost voor symfonieorkest
1980	Tweede symfonie (Kerstmissymfonie) voor orkest
1980	Capriccio voor tubasolo
1980	Te Deum voor vier solostemmen, gemengd koor en symfonieorkest

1980	Lacrimosa voor sopraan, gemengd koor en symfonieorkest (later opgenomen in Polskie Requiem)
1981	Agnus Dei voor a capella-koor (later opgenomen in Polskie Requiem)
1982	Tweede Concerto voor cello en orkest
1983	Concerto voor altviool en orkest
1983	Cadenza voor altvioolsolo
1984	Polskie Requiem (Poolse Requiem) voor vier solostemmen, gemengd koor en symfonieorkest
1986	Die schwarze Maske - opera in één akte
1986	Per Slava voor cellosolo
1986	Pieśń Cherubinów (Lied van de Cherubijnen) voor a cappellakoos
1987	Prelude voor klarinetsolo
1987	Veni Creator voor a cappella-koor
1988	Der unterbrochene Gedanke voor strijkkwartet
1988	Passacaglia en Rondo voor symfonieorkest (later opgenomen in Derde Symfonie)
1989	Adagio voor symfonieorkest (Vierde Symfonie)
1991	Ubu Rex - opera buffa in twee aktes
1991	Strijktrio voor viool, altviool en cello
1992	Sinfonietta voor strijkorkest
1992	Benedicamus Domino voor a capella-mannenkoor
1992	Vijfde Symfonie ("De Koreaanse") voor orkest
1992	Concerto voor fluit en kamerorkest
1993	Kwartet voor klarinet en strijkerstrio
1995	Tweede Concerto voor viool en symfonieorkest
1995	Divertimento voor cellosolo
1995	Entrata voor brass band
1995	Agnus Dei
1995	Derde Symfonie voor orkest
1996	Siedem bram Jerozolimy (De Zeven Poorten van Jeruzalem) voor vijf solostemmen, verteller, drie gemengde koren en symfonieorkest
1997	Hymne voor Sint Daniël voor koor en blazers
1997	Hymne voor Sint Adalberto voor koor en blazers
1998	Credo voor vijf solostemmen, gemengd koor, knapenkoor en symfonieorkest

Hoofdstuk II

**BELANGRIJKSTE PRODUCTIES VAN DIE TEUFEL VON
LOUDUN¹⁵⁶**

Opera in drie aktes

Libretto van **E. Fried**, gebaseerd op het drama van **J. Whiting** en de roman van **A. Huxley** *The Devils of Loudun*

Besteld door Hamburg Opera

Wereldpremières:

- ❖ 20 juni 1969, Staatsoper Hamburg
dirigent H. Czyż, producer K. Swinarski
- ❖ 22 juni 1969, Württembergische Staatsoper, Stuttgart
dirigent J. Kulka, producer G. Rennert

Poolse première :

- ❖ 8 juni 1975, Teatr Wielki, Warszawa
dirigent M. Nowakowski, producer K. Dejmek

Andere :

- ❖ 14 augustus 1969, Santa Fé
dirigent S. Skrowaczewski, producer K. Świnarski
- ❖ 24 juni 1998, teatr Wielki, Warszawa
dirigent A. Straszynski, producer M. Weiss-Grzesiński

¹⁵⁶ De informatie over de encenering van Penderecki's opera's komt uit: Leśniak, 1998, 74-77; personagelijsten zijn terug te vinden in de libretti, respectievelijk Penderecki & Fried, 1969, 1-3, Penderecki & Fry, 1978, 3, Penderecki & Kupfer, 1986, 3 en Penderecki & Jarocki, 1991, 3; de instrumentatie van Penderecki's vier opera's sttat in Robinson, 1999b, 156; het verloop van *Die Teufel von Loudun* en *Paradise Lost* heb ik opgesteld met behulp van Schwinger, 1979, 242-257, verloop van *Ubu Rex* met behulp van Chłopecki, 1996, 25-26.

PERSONAGES	INSTRUMENTATIE
<ul style="list-style-type: none"> - Johanna : prioeres van het Ursulinenklooster (dramatische sopraan) - Claire, zuster (mezzosopraan) - Gabriëlle, zuster (sopraan) - Louise, zuster, (alt) - Philippe Trincant, jong meisje (hoge sopraan) - Ninon, jonge weduwe, maitresse van Grandier (alt) 	<ul style="list-style-type: none"> - Piccolo: (2) - Dwarsfluit: 4 - Engelse Hoorn: 2 - Mi b klarinet: 1 - Basklarinet: 1 - Altsaxofoon: 2 - Baritonsaxofoon: 2 - Fagot: 3 - Contrafagot: 1 - Hoorn: 6 - Trompet in Do: 4 - Trompet in Re: 1 - Tuba: 2 - Timpani: 1 - Percussie: 4 - Harp: 1 - Piano: 1 - Viool: 20 - Altviool: 8 - Cello: 6 - Contrabas: 6
<ul style="list-style-type: none"> - Grandier, priester van St. Peter (bariton) - Vader Barré, predikant (dominee) van Chinon en exorcist (bas) - Baron de Laubardemont, commissaris van de koning (tenor) - Vader Rangier, exorcist (diepe bas) - Vader Mignon, biechtvader der Ursulinen (tenor) 	
<ul style="list-style-type: none"> - Adam, apotheker (tenor) - Mannoury, chirurg (bariton) - Jean d'Armagnac, burgemeester (spreker) - Guillaume de Cérisay, stadsrechter (spreker) - Prins Henri de Condé, gezant van de koning (bariton) - Vader Ambrosius, een oude priester (bas) - Bontemps, cipier (bas-bariton) - Klerk van het gerecht (spreker) - Soldaten 	

VERLOOP

AKTE I

Scène 1 : Johanna in haar cel verneemt dat Grandier geen biechtvader wil worden

Scène 2 : Adam en Mannoury ergeren zich aan het gedrag van Grandier

Scène 3 : Liefdesscène van Grandier en Ninon in de badkamer

Scène 4 : Adam en Mannoury laten Grandier hun haat duidelijk voelen

Scène 5 : Grandier bidt in de kerk

Scène 6 : Johanna vlucht de kerk uit wanneer Grandier verschijnt

Scène 7 : Adam en Mannoury willen Grandiers liefdesleven bekend maken

Scène 8 : Philippe gaat biechten bij Grandier

Scène 9 : De Laubardemont bericht dat de stadswallen zullen sneuvelen

Scène 10 : Adam en Mannoury bespieden Grandier

Scène 11 : Johanna biecht haar nachtelijke visioenen op aan vader Mignon

Scène 12 : bij de apotheker (plot tegen Grandier wordt gevormd)

Scène 13 : Vader Barré verhoort Johanna

AKTE II

Scène 1 : exorcismen, gebruik van de klisterspuit

Scène 2 : De rechter en de burgemeester sporen Grandier aan zich te verdedigen

Scène 3 : Johanna wordt in haar cel ondervraagd

Scène 4 : Grandier beseft zijn politieke dissidentie

Scène 5 : Grandier scheidt de zwangere Philippe af

Scène 6 : verdere exorcismen worden verboden

Scène 7 : Johanna en de nonnen in het klooster

Scène 8 : De stadsmuren zullen vallen; Grandier is in gevaar.

Scène 9 : exorcismen

Scène 10 : groot openbaar exorcisme en Grandier wordt gearresteerd

AKTE III

Scène 1 : Grandier en Ambrosius, Johanna twijfelt, blijdschap bij de belagers (simultaan)

Scène 2 : Grandiers wordt kaalgeschoren en zijn nagels uitgetrokken.

Scène 3 : Het vonnis: Grandier is een godslasteraar

Scène 4 : Johanna wil zelfmoord plegen, de nonnen houden haar tegen

Scène 5 : simultaan: Grandier's foltering en Johanna in haar cel

Scène 6 : processie

Scène 7 : Grandiers foltering en dood

Hoofdstuk III

BELANGRIJKSTE PRODUCTIES VAN *PARADISE LOST*

Sacra rappresentazione in twee aktes

Libretto van **Ch. Fry**, gebaseerd op het poëem *Paradise Lost* van **J. Milton**
Besteld door the Lyric Opera of Chicago (om de stichting van de Verenigde Staten van Amerika, tweehonderd jaar geleden, te herdenken)

Wereldpremière:

- ❖ 29 november, 1978, Lyric Opera, Chicago
dirigent B. Bartolli, producer I. Perry

Poolse premières:

- ❖ 16 juni 1988, Collegium Majus, Kraków
concertuitvoering gedirigeerd door A. Wit
- ❖ 21 november 1993, Teatr Wielki, Warszawa
dirigent A. Straszynski, producer M. Weiss-Grzesiński

Andere:

- ❖ 21 januari 1979, La Scala, Milaan
dirigent K. Penderecki, producer I. Perry
- ❖ 28 april 1979, Württembergische Staatsoper, Stuttgart
dirigent J. Kulka, producer A. Everding

PERSONAGES	INSTRUMENTATIE
- Milton: verteller	- Ocarina: 12
- Adam: bariton	- Piccolo: (1)
- Eva: sopraan	- Dwarsfluit: 3
- Satan: bariton	- Altfluit: (1)
- Beelzebub: tenor	- Basfluit: (1)
- Moloch: diepe bas	- Hobo: 3
- Belial: tenor	- Engelse Hoorn: (1)
- Mammon: bariton	- Klarinet: 3
- De stem van God: spreekrol	- Mi b Klarinet: 1
- Dood: contratenor	- Basklarinet: (1)
- Zonde: mezzosopraan	- Contrabasklarinet: 1
- Ithuriël: contratenor	- Sopraansaxofoon: 1
- Zephon: coloratuursopraan	- Fagot: 3
- Rafaël: contratenor	- Contrafagot: (1)
- Gabriël: tenor	- Hoorn: 5
- Christus: bariton	- Wagnertuba: (3)
- Michaël: bariton	- Trompet in Do: 3
- Gemengd koor	- Bastrompet: (1)
- Kinderkoor	- Trombone: 4
- Bewegingskoor	- Tuba: 1
	- Timpani: 1
	- Percussie: 2
	- Harp: 1
	- Celesta: 1
	- Orgel: 1
	- Viool: 24
	- Altviool: 8
	- Cello: 8
	- Contrabas: 6

VERLOOP

AKTE I

Scène 1 : De blinde Milton stelt zijn epos voor: het zal de weg van God naar de Mens rechtvaardigen. Milton citeert de eerste verzen van zijn *Paradise Lost*. Daarna verschijnt de Tuin van Eden.

Scène 2 : Tuin van Eden na de zondeval; Adam zingt een klaaglied en maakt Eva verwijten, Eva smeekt Adam haar niet te verlaten. Beiden beseffen dat het Paradijs verloren is.

Scène 3 : Milton vertelt waarom de slang Eva verleidde. Hij schetst Satans geschiedenis.

Scène 4 : In de Hel. De gevallen engelen werden uit de Hemel verstoten, toen zij de Troon van God wilden veroveren. Satan verzamelt zijn troepen om de Hemel te veroveren (oa Moloch, Belial, Mammon, Beelzebub)

Scène 5 : Schepping van de mens

Scène 6 : In Adam ontstaat het leven.

Scène 7 : Hel. Satan wil het nieuwe geslacht leren kennen en vertrekt richting Aarde.

Scène 8 : Milton meldt dat Satan de mens tot ruzie en haat wil brengen en de aarde met oorlog wil vullen.

Scène 9 : Adam mag van God de aarde tot zijn onderdaan maken, maar moet van de vruchten van de Boom der Kennis van Goed en Kwaad afblijven, anders zal hij sterven.

Scène 10 : Dood en Zonde versperren Satan de weg naar de Aarde. De Zonde opent de Hellepoort, omdat het zelf immers uit het hoofd van Satan is ontsproten, toen deze de opstand tegen de Hemel uitriep.

Scène 11 : Het koor beschrijft Satans tocht doorheen de Chaos richting Aarde.

Scène 12 : muzikaal intermezzo

Scène 13 : Adam geeft de dieren namen in de tuin van Eden en klaagt over zijn eenzaamheid.

Scène 14 : Schepping van Eva tijdens de slaap van Adam.

Scène 15 : Satan landt op de bergtop van de Niphaten. Hij begint aan zijn taak: het boze verspreiden.

Scène 16 : Een stem vertelt Eva dat ze uitverkoren is Moeder van het Mensengeslacht te worden. Eva en Adam ontmoeten elkaar, Satan bespiedt hen.

Scène 17 : Het huwelijk van Adam en Eva.

Scène 18 : Adam waarschuwt Eva voor de Boom der Kennis van Goed en Kwaad. Satan vraagt zich af waarom deze kennis door God verboden wordt.

Scène 19 : Satan dringt binnen in de droom van Eva. Satan wil met Gabriël de strijd aanbinden.

Scène 20 : Eva vertelt haar droom aan Adam: een zoete stem moedigde haar aan van de boom te eten.

Scène 21 : Gods stem beveelt Rafaël Adam voor Satans samenzwering te waarschuwen.

Scène 22 : Rafaëls bezoek aan de Aarde.

Scène 23 : Eva stelt voor het werk gescheiden van Adam te verrichten. Satan toont zich in Eden.

AKTE II

Scène 1 : Milton en het koor berichten dat Satan in de gedaante van een slang de Mens ten val zal brengen.

Scène 2 : Satan wacht als slang aan de boom.

Scène 3 : Idyllische voorstelling van Eva met de dieren. De dieren vluchten echter voor de slang.

Scène 4 : De slang verleidt Eva. Een diep zuchten gaat door de natuur.

Scène 5 : Adam eet uit liefde samen met Eva van de vrucht.

Dondergerommel.

Scène 6 : Adam en Eva schamen zich voor hun naaktheid en maken elkaar verwijten.

Scène 7 : Satan bewondert zijn werk.

Scène 8 : Zonde en Dood bekijken Adam en Eva in hun slaap.

Scène 9 : Gods stem verkondigt dat de Mens moet sterven. Christus bidt voor de Mens en is bereid zich voor hem op te offeren.

Scène 10 : God deelt Adam en Eva mee dat ze moeten sterven. Adam en Eva bidden.

Scène 11 : Christus kan God overreden de Mens te verdrijven uit het Paradijs en het mensengeslacht zo een toekomst te bieden.

Scène 12 : Satan viert zijn zege. Zijn heerscharen kunnen enkel nog sissen.

Scène 13 : Adam en Eva bidden tot God.

Scène 14 : Michaël verkondigt Adam en Eva dat ze het Paradijs moeten verlaten.

Scène 15 : muzikaal intermezzo

Scène 16 : Michaël toont Adam de toekomst van het mensengeslacht op de Niphates.

Scène 17 : Visioen van de broedermoord (Kaïn en Abel) Het koor zingt Dies Irae.

Scène 18 : Visioen van de pest. Het ellende van de mens van zijn begin tot heden.

Scène 19 : Visioen van de oorlog. Satan triomfeert.

Scène 20 : Visioen van de Zondvloed. Michaël vervult Gods wens en geeft de Mens de raad sterk te zijn in hoop, geloof en liefde. Zo hoeft hij niet bang te zijn buiten het Paradijs.

Hoofdstuk IV

BELANGRIJKSTE PRODUCTIES VAN *DIE SCHWARZE MASKE*

Opera in één akte

Libretto van **K. Penderecki en H. Kupfer**

Gebaseerd op het drama *Die schwarze Maske* van **G. Hauptmann**

Besteld door de Salzburger Festspiele

Wereldpremière:

- ❖ 15 augustus 1986, Festspieltheater, Salzburg
dirigent W. Nelson, producer H. Kupfer

Poolse première:

- ❖ 25 oktober 1987, Teatr Wielki, Poznań
dirigent M. Dondajewski, producer R. Peryt

Andere:

- ❖ 30 juli 1988, Santa Fé
dirigent G. Manahan, producer A. Kirchner
- ❖ 18 september 1988, Teatr Wielki, Warszawa
dirigent R. Satanowski, producer A. A. Lheureur

PERSONAGES	INSTRUMENTATIE
- Silvanus Schuller: burgemeester van Bolkenhain (tenor)	- Piccolo: (1)
- Benigna: zijn echtgenote (sopraan)	- Dwarsfluit: 3
- Arabella: een jonge mulattin (jeugdige sopraan)	- Blokfluit: 3
- Rosa Sacchi: een vertrouweling van Benigna (mezzosopraan)	- Hobo: 2
- Jedidja Potter: jansenist en dienaar bij de Schullers (karaktertenor)	- Engelse Hoorn: 1
- François Torteбат: hugenoot en tuinman bij de Schullers (bas)	- Klarinet: 3
- Daga: dienstmaagd (sopraan)	- Mi b Klarinet: (1)
- Löwel Perl: koopman en vriend van de burgemeester (bariton)	- Basklarinet: 1
- Robert Dedo: prins-bisschop van Hohenwaldau (bas-bariton)	- Sopraansaxofoon: 1
- Plebanus Wendt: pastoor in Bolkenhain (bas)	- Altsaxofoon: 2
- Hadank: organist (lyrische tenor)	- Fagot: 2
- Graaf Ebbo Hüttenwächter (bas)	- Contrafagot: 1
- Gravin Laura Hüttenwächter (alt)	- Hoorn: 4
- Schedel: raadslid (tenor)	- Trompet in Do: 3
- Dokter Knoblochzer: raadslid (bas)	- Trombone: 3
- Johnson: een halfneger (spreekstem)	- Bastrombone: 1
- Danser met masker	- Contrabastrombone: 1
- Koor	- Tuba: 1
	- Timpani: 1
	- Percussie: ?
	- Celesta: 1
	- Orgel: 1
	- Piano: 1 (ad libitum)
	- Het aantal strijkers is niet gespecificeerd in de partituur

Hoofdstuk V

BELANGRIJKSTE PRODUCTIES VAN *UBU REX*

Opera Buffa in twee aktes, met proloog en epiloog

Libretto door **K. Penderecki** en **J. Jarocki**, gebaseerd op het drama *Ubu Roi* van

A. Jarry

Besteld door Bayerische Oper, München

Wereldpremière:

- ❖ 6 juli 1991, Bayerische Oper, München
dirigent M. Boder, producer A. Everding

Poolse première:

- ❖ 6 november 1993, Teatr Wielki, Łódź
dirigent A. Wicherek, producer L. Majewski

Andere:

- ❖ 22 november 1993, Teatr Im. Słowackiego, Kraków
dirigent E. Michnik, producer K. Nazar

PERSONAGES	INSTRUMENTATIE
- Vader Ubu: karaktertenor	- Piccolo: (1)
- Moeder Ubu: coloratuur-	- Dwarsfluit: 2
mezzosopraan	- Hobo: 2
- Koning Wenceslau: bas-buffo	- Engelse Hoorn: 1
- Koningin Rosemonde: sopraan	- Klarinet: 2
- Boleslaus: sopraan	- Mi b Klarinet: 1
- Ladislaus: sopraan	- Basklarinet: 1
- Sakkerlaus: tenor	- Fagot: 2
- Tsaar Alexis: twee bassen	- Contrafagot: (1)
- Kapitein Spuitschot: bas-buffo	- Hoorn: 2
- Generaal Laski: bas	- Trombone: 2
- Stanislaw Lecziński: een boer,	- Tuba: 1
bas	- Timpani: 1
- 7 brutale vlegels (het Poolse	- Percussie: 4
leger, bojaren, 2 gasten)	- Celesta: 1
- Drekpot: eerste paalfrenier,	- Het aantal strijkers is niet
sopraan	gespecificeerd in de partituur
- Snuitbrander: tweede	
paalfrenier, tenor	
- Gluipoor: derde paalfrenier, bas	
- 4 vlegels: 1 tenor, 3 bassen	
- Het Russische Leger (bojaren, 3	
boeren): 3 tenoren, 4 bassen	
- 3 rechtsplegers, spreekrol	
- 3 fiscaalkoppen, spreekrol	
- 4 telgen van adel, spreekrol	
- Bode, spreekrol	
- Michael Federowitsj, spreekrol	
- Volk	

VERLOOP

PROLOOG: Op weg naar Polen

Vader Ubu komt met zijn vrouw en gevolg naar Polen.

AKTE I

Scène 1: Het grote bed van vader en moeder Ubu

Het echtpaar ontwaakt. Vader Ubu roept *Schreise*. Moeder Ubu spoort vader Ubu aan de Poolse koning te doden en de macht te grijpen.

Scène 2: Het grote vreefeestijn

De wijze waarop het echtpaar Ubu gasten ontvangt, toont hun krenterige en platvloerse levenswijze. Ubu maakt zijn plannen bekend aan kapitein Spuitschot en zijn handlangers. Een bode ontbiedt Ubu bij de koning.

Scène 3: Bij de koning

Ubu wordt ontvangen door koning Wenceslaus, koningin Rosemonde en hun drie zoons. De koning maakt Ubu tot graaf van Sandomir en nodigt hem uit voor de Grote Parade. Rosemonde heeft bange voorgevoelens.

Scène 4: De samenzwering

Koning Ubu bereidt de samenzwering met zijn handlangers voor: op zijn commando (*Schreise!*) zullen allen op de koning inhakken. Moeder Ubu zingt een aria over haar mooie toekomst als koningin van Polen.

Scène 5: De Grote Parade en de moord op de koninklijke familie

Ubu en zijn handlangers weten de koning ten val te brengen. Sakkerlaus en Rosemonde kunnen ontkomen. Vader Ubu is nu koning Ubu.

AKTE II

Scène 1: Het hof. Onthersening

Ubu deelt vervalste munten aan het volk uit en zet kapitein Spuitschot gevangen. Ubu voert hardhandige hervormingen door: hij dagvaardt belastinginners (*fiscaalscheerders*), rechters en adel en duwt ze in de ontherseningsmachine. Hij gaat nu zelf de belastingen innen. De opbrengst van geconfisqueerde bezittingen en boetes dient om zijn eigen vermogen aan te spekken.

Scène 2: Bij de tsaar

Spuitschot ontsnapt en vraagt hulp aan Moskou. De tsaar, twee bassen, stemt in: hij zal Polen binnenvallen.

Scène 3: De boerderij en de belastingspers (*het fiscalia-vehikel* (Jarry, 1993, 46)) Ubu reist doorheen Polen en eist gewetenloos bezittingen op. Klagende boeren worden door de belastingspers uitgeknepen. Ubu ontvangt een brief uit Rusland: hij bereidt zich voor op de nakende oorlog.

MUZIKAAL INTERMEZZO

Scène 4: de oorlog

Rusland valt Polen binnen. Ubu, totaal onervaren een paard te berijden, staat oog in oog met de imposante Russische tsaar. Het Poolse leger lijdt een bittere nederlaag.

Scène 5: de vlucht

Ubu vlucht met zijn volgelingen voor de tsaar. Hij ontmoet Moeder Ubu, die van Ubu's vermogen profiteerde tijdens zijn afwezigheid. Het echtpaar heeft een decadente knokpartij. Een enigmatisch symbolisch doodspersonage zingt een aria, begeleid door zaagmachine.

EPILOOG: ter zee, op zoek naar een nieuw land

Ubu en zijn handlangers zingen vrolijk nieuwe horizonten tegemoet, op zoek naar een nieuwe plaats om onheil te zaaien.

Literatuurlijst

Libretti

Penderecki, Krzysztof & Fried, Erich. *Die Teufel von Loudun*. s.l., Philips, 1969. *Het libretto is als tekstboek bij de CD-opname, die de première van Hamburg bevat, ingesloten.*

Penderecki, Krzysztof & Fry, Christopher. *Paradise Lost rappresentazione*. Mainz, Schott, 1978.

Penderecki, Krzysztof & Jarocki, Jerzy. *Ubu Rex. Opera buffa. Textbuch*. Mainz, Schott, 1991.

Penderecki, Krzysztof & Kupfer, Harry. *Die schwarze Maske. Oper in einem Akt nach dem gleichnamigen Schauspiel von Gerhart Hauptmann. Textbuch*. Mainz, Schott, 1986.

Literatuur

Anoniem, "The Lefevre – Leerstoel geïnstalleerd en eredoctoraten uitgereikt aan Caldera Rodríguez, Jenkins, Malula en Penderecki". In: *Academische Tijdingen*, 13/9 (1979). (Bewaard in het Universiteitsarchief van de Katholieke Universiteit Leuven).

Anoniem, "Programmaboekje". (Van het Penderecki-concert op 2-2-1979 in de Leuvense Stadsschouwburg; bewaard in het Universiteitsarchief van de Katholieke Universiteit Leuven).

Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1973².

Arrivé, M. "Jarry. Alfred." In: de Beaumarchais (ed.). *Dictionnaire des Littératures de langue française*. Parijs, 1984, Vol II., p. 1108-1114.

Baculewski, Krzysztof. *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984. Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach*. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1987.

Baker, Th. *A Dictionary of Musical Terms*. New York, Ams Press INC, 1977².

Bakker, Siem (ed.). *Nieuwe literatuurgeschiedenis. Overzicht van de Europese Letteren van Homerus tot Heden. Deel II: van 1600 tot 1900 / Deel III: van 1900 tot heden*. Amsterdam, Meulenhoff, Icarus, 1994.

Baran, Zbigniew (ed.). *Krzysztof Penderecki Itinerarium. Wystawa Szkiców Muzycznych/ Exhibition of Musical Sketches. Kraków 18-09-98/04-10-98. Bunkier Sztuki Galeria Sztuki Współczesnej, Katalog. Kraków, Wydawnictwo MODULUS, 1998.*

Batta, Andras. *Opera. Componisten-Werken-Uitvoeringen. Keulen, Köhemann Verlagsgesellschaft mbH, 1999.*

Boniecki, Edward. "Penderecki's The Devils of Loudun and the Case of Urban Grandier". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 71-79.*

Chłopecki, Andrzej. "At the cabinet of crooked mirrors or Ubu Rex in Penderecki's oeuvre". In: Tomaszewski, Mieczysław (ed.). *Music of Krzysztof Penderecki: Poetics and reception – Studies, essays, and materials. Kraków, Akademia Muzyczna, 1995, p. 21-28.*

Chłopecki, Andrzej. "The Pataphysical Context of the New Opera". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 239-243.*

Chłopicka, Regina. "Konwersatorium na temat niedokończonej opery Krzysztofa Pendereckiego Raj Utracony według Milтона". In: Polony, Leszek (ed.). *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczna w Baranowie. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976, p. 61-66.*

Chłopicka, Regina. "The Theme of Good and Evil in Krzysztof Penderecki's stage works". In: Mossakowska, Zofia (ed.). *Music in Poland. Warszawa, Ośrodek Wydawniczo-Poligraficzny SIMP, 1983, p. 5-13.*

Chłopicka, Regina. "Dyskusja". In: Sławińska, Irena (ed.). *Dramat i teatr sakralny. Lublin, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1988, p. 220-223. (1988a).*

Chłopicka, Regina. "Raj Utracony - sacra rappresentazione Krzysztofa Pendereckiego". In: Sławińska, Irena (ed.). *Dramat i teatr sakralny. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1988, p. 189-206. (1988b).*

Chłopicka, Regina. "Krzysztofa Pendereckiego Twórczość Religijna". In: Bogusławska, Maria (ed.). *Muzyka Religijna w Polsce. Materiały i Studia. Tom 10. Warszawa, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1988, p. 24-31. (1988c).*

Chłopicka, Regina. "(titelloze inleiding)". In: Erhardt, Ludwik (ed.) *Król Ubu prapremiera krakowska. Opera Kraków. Programmaboekje. 1991.*

Chłopicka, Regina. "Czarna Maską Krzysztofa Pendereckiego: Ekspresjonistyczna wizja tańca śmierci". In: Tomaszewski, Mieczysław (ed.). *Krakowska Szkoła*

kompozytorska 1888-1988: w 100-lecie Akademii Muzycznej w Krakowie. Kraków, Akademia Muzyczna, 1992, p. 227-264.

Chłopicka, Regina. "Inspiracja literacka w teatrze muzycznym Krzysztofa Pendereckiego na przykładzie opery *Diabły z Loudun*". In: Chłopicka, Regina (ed.). *Inspiracja w muzyce XX wieku: filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*. Warszawa, Związek Kompozytorów Polskich, 1993, p. 112-119.

Chłopicka, Regina. "Problem dobra i zła w twórczości Krzysztofa Pendereckiego". In: Malecka, Teresa (ed.). *Muzyka, słowo, sens. Mieczysławowi Tomaszewskiemu w 70 roczinę urodzin*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1994, p. 113-134.

Chłopicka, Regina. "List of Works". In: Leśniak, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki, Czarna Mask, Współczesny taniec śmierci/ Krzysztof Penderecki, The Black Mask, Contemporary Dance of Death. Katalog*. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1998, p. 79-81. (1998a).

Chłopicka, Regina. "Temat śmierci w teatrze Krzysztofa Pendereckiego". In: Leśniak, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki, Czarna Mask, Współczesny taniec śmierci/ Krzysztof Penderecki, The Black Mask, Contemporary Dance of Death. Katalog*. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1998, p. 40-49. (1998b).

Chłopicka, Regina. "Stylistic phases in the work of Krzysztof Penderecki". In: Robinson, Ray (ed.), *Studies in Penderecki. I Vol. I*. Princeton, Prestige Publications, 1998, p. 51-63. (1998c).

Chłopicka, Regina. "Paradise Lost: A Contemporary Interpretation of the Biblical Story of Salvation". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 141-148. (1999a).

Chłopicka, Regina. "Teatr Muzyczny Krzysztofa Pendereckiego". In: Jabłoński, Maciej (ed.). *Opera Polska w XX wieku*. Poznań, PTPN, 1999, p. 95-105. (1999b).

Chłopicka, Regina. "The Black Mask: A Contemporary Expressionistic Vision of danse macabre". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 191-197. (1999c).

Chomiński, Józef & Wilkowska-Chomińska, Krzyszyna. *Historia Muzyki Polskiej II*. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1996.

Chrzanowski, Tadeusz. "Teologia grozy/ The Theology of Horror". In: Leśniak, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki, Czarna Mask, Współczesny taniec śmierci/ Krzysztof Penderecki, The Black Mask, Contemporary Dance of Death*. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1998, p. 12-22.

Cowen, Roy C. *Hauptmann. Kommentar zum dramatischen Werk*. München, Winkler Verlag, 1980.

Cybulski, Bogdan. "Muzyka w teatrze". In: *Scena*, 1973, nr. 3. (1973a).

Cybulski, Bogdan. "Penderecki o sobie, diabłach i Dejmku". In: *Teatr*, 1973, nr.6. (1973b).

Czarnecka, Mirosław & Szafarz, Jolanta. *Gerhart Hauptmann. Życie i twórczość w latach 1914-1946*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997.

Ćwikliński, Przemysław. *Pasja o Krzysztofie Pendereckim*. Warszawa, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, 1993.

Danuta, Mirka. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice, Drukarnia 'TINTA', 1997.

Downes, Stephen. "Daughters of Kundry? Laughter and the Grotesque in Penderecki's *The Devils of Loudun*". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 95-107.

Draus, Agnieszka. "Krzysztof Penderecki, *Paradise Lost*. From Milton's Poem to the *sacra rappresentazione Libretto*". In: Malecka, Teresa (ed.) *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 173-179.

Erhardt, Ludwik. "Diabły z Loudun Krzysztofa Pendereckiego w Warszawie". In: *Ruch Muzyczny*, 1975 nr. 16. (1975a).

Erhardt, Ludwik. *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975. (1975b).

Erhardt, Ludwik. "Penderecki's *Paradise Lost* at Warsaw Autumn". In: *Polish Music* 1979 nr.1-2. (1979a).

Erhardt, Ludwik. "Twórczość operowa Krzysztofa Pendereckiego". In: *Teatr Muzyczny*, 1979 nr 2. (1979b).

Erhardt, Ludwik. "Die schwarze Maske in Poznań". In: *Polish Music* 1988 nr. 1.

Erhardt, Ludwik. "Ubu śpiewany". In: Erhardt, Ludwik (ed.). *Król Ubu prapremiera krakowska*. Opera Kraków, Programmaboekje, 1991.

Erhardt, Ludwik (ed.). *50 lat Związku Kompozytorów Polskich*. Warszawa, Placet, 1995.

- Ernst, Thomas. "Penderecki's erste Oper: Die Teufel von Loudun". In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1969, nr 9.
- Hanuszewska, Mieczysława & Schaëffer, Bogusław. *Almanach polskich kompozytorów współczesnych*. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982.
- Harley, Maria Anna. "Penderecki's Ubu Rex and Surrealism in Polish Music Theatre". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 227-236.
- Hattin, Robert S. "Penderecki's Operas in the Context of Twentieth-century Opera". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 15-26.
- Hauptmann, Gerhart. *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main, Propyläen Verlag, 1965, Band III.
- Helman, Zofia. "The Devils of Loudun by Krzysztof Penderecki. Genre-Form-Style". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 81-94.
- Heuser, Frederick W.J. *Gerhart Hauptmann. Zu seinem Leben und Schaffen*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1961.
- Huxley, Aldous. *De Duivels van Loudun*. Amsterdam, Bert Bakker, 1991, oorspr. titel : *The Devils of Loudun* (1952).
- Iwaskiewicz, Jarosław. *Najpiękniejsze opowiadania*. Londen, Puls, 1993.
- Janicka, Małgorzata. "Krzysztof Penderecki w Baranowie". In: *Ruch Muzyczny* 1986 nr. 26.
- Jarry, Alfred. *Tout Ubu. Texte intégral*. Parijs, Librairie Générale Française, 1962.
- Jarry, Alfred. *Oeuvres complètes*. Paris, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
- Jarry, Alfred. *Ubu*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1987. *Ballonstrip met tekeningen van Franciszka Themerson gebaseerd op het Franse toneelstuk Ubu Roi van Alfred Jarry*.
- Jarry, Alfred. *Uburleske*. Amsterdam, Uitgeverij International Theatre & Film Books, 1993.

Jens, Walter (ed.). *Kindlers Neues Literatur Lexicon*. München, Kindler Verlag GmbH, 1990.

Kaczyński, Tadeusz & Zborski, Andrzej. *Warszawska Jesień (Warsaw Autumn): kalendarium i indeksy*. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983, met Engelse samenvatting.

Kołąkowski, Leszek. *Bajki różne; Opowieści biblijne; Rozmowy z diabłem*. Londen, Aneks, 1987.

Kozłowski, Krzysztof. "Czarna Maski". In: Jabłoński, Maciej (ed.). *Opera Polska w XX wieku*. Poznań, PTPN, 1999, p. 106-113.

LaBelle, Maurice Marc. *Alfred Jarry. Nihilism and the Theater of the Absurd*. New York en Londen, New York University Press, 1980.

Leśniak, Teresa (ed.) *Krzysztof Penderecki, Czarna Maski, Współczesny taniec śmierci / Krzysztof Penderecki, The Black Mask, Contemporary Dance of Death*. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1998.

Lindstedt, Iwona. "From Rossini to the Contemporary Avantgarde. The Interplay of Conventions in Krzysztof Penderecki's *Ubu Rex*". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 211-225.

Lisicki, Krzysztof. *Szkice o Krzysztofie Pendereckim*. Warszawa, Ind. Wyd. PAX, 1973.

Łabędzka, Anna. "Krzysztof Penderecki's Opera *The Black Mask* as a Starting Point for a Comparative Study of Middle-European Baroque and Modernism". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 199-204.

Mäckelmann Michael. "Die Schwarze Maske". In: *Neue Zeitschrift für Musik* 1986 nr. 5.

Maciejewski, Bogusław. *Twelve Polish composers*. London, Allegro Press, 1976.

Malecka, Teresa. "Diabły z Loudun Krzysztofa Pendereckiego". In: Chłopicka, Regina (ed.). *Koncepcja, notacja, realizacja w twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Zeszyt Naukowy Zespołu Analizy i Interpretacji Muzyki*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1975, p. 18-34.

Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999.

Mamczarz, Irène. "Origine et développement de la sacra rappresentazione". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 133-140.

Mechanisz, Janusz. *Poczet Kompozytorów Polskich*. Warszawa, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1993.

Michaelis, Rolf. *Der schwarze Zeus. Gerhart Hauptmanns zweiter Weg*. Berlin, Argon, 1962.

Michalski, Grzegorz. Obniska, Ewa. Swolkien, Henryk. Ochlewski, Tadeusz (ed.). *Geschichte der polnischen Musik*. Warszawa, Interpress Warschau, 1988.

Milton, John & Ten Kate, Jan Jacob Lodewijk. *Milton's Verloren Paradijs*. Leiden, Albertus Willem Sijthof, s.d.

Milton, John. *Paradise Lost*. Chicago, The Great Books Foundation, 1964.

Murray, Adam. "Paradise Lost - a new opera of Krzysztof Penderecki". In: *Polish Music*, 1979 nr 1-2.

Penderecki, Krzysztof. *Dies Irae, Oratorium poświęcone pamięci zamordowanych w Oświęcimiu*. Warszawa, Dom Słowa Polski, 1967.

Penderecki, Krzysztof. *Labirynt czasu: pięć wykładów na koniec wieku*. Warszawa, Press Publica, 1997.

Penderecki, Krzysztof. "My Iliad and Odyssey". In: Robinson, Ray (ed.). *Studies in Penderecki I*. Princeton, Prestige Publications, 1998, p. 9-11.

Pigła, Włodzimierz. *Centralny katalog polskich czasopism muzycznych i wydawnictw ciągłych o tematyce muzycznej*. Warszawa, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich: Sekcja Bibliotek Muzycznych, 1991.

Pisarenko, Olgierd. "Trójgłos o Czarnej masce". In: *Ruch Muzyczny*, 1988, nr. 2.

Pocie, Bohdan. "Dramat muzyczny redivivus". In: *Ruch Muzyczny* 1987 nr. 5.

Pocie, Bohdan. "Czy istnieje dzisiaj w Polsce Religijna Kultura Muzyczna?" In: Bartkowski, Bolesław (ed.). *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*. Lublin, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1992, p. 45-50.

Prokopowicz, Maria & Mrygoń, Adam & Musioł, Karol. *Przewodnik po bibliotekach i zbiorach muzycznych w Polsce*. Warszawa, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich: Sekcja Bibliotek Muzycznych, 1982.

Robinson, Ray. "Penderecki's musical pilgrimage". In: Robinson, Ray (ed.). *Studies in Penderecki Vol. I*. Princeton, Prestige Publications, 1998, p. 33-49. (1998a).

Robinson, Ray. "Editor's Column". In: Robinson, Ray (ed.). *Studies in Penderecki Vol. I*. Princeton, Prestige Publications, 1998, p. 5-7. (1998b).

Robinson, Ray. "Elements of Synthesis in Penderecki's *Symphony No. 7: Seven Gates of Jerusalem*". In: Malecka, Teresa (ed.) *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 37-48. (1999a).

Robinson, Ray. "Some Problems of Instrumentation in Penderecki's *Opera Paradise Lost (1975-78)*". In: Malecka, Teresa (ed.) *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 149-159. (1999b).

Robinson, Ray. "Krzysztof Penderecki's *Credo (1996-98)*: a Brief Introduction". In: Malecka, Teresa (ed.) *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 61-67. (1999c).

Robinson, Ray. *A brief introduction to Krzysztof Penderecki. (Gedoceerd aan de Jagiellonenuniversiteit te Kraków op 05/10/2000)*. (2000).

Rogala, Jacek. *Polish Music in The Twentieth Century*. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2000.

Rothman, Kurt. *Duitse letterkunde. Overzicht van het werk van de belangrijkste schrijvers en stromingen, van Wolfram Von Eschenbach tot Gabriele Wohmann*. Utrecht, Het Spectrum, 1983.

Schwinger, Wolfram. *Krzysztof Penderecki: Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare*. Stuttgart, Deutsche verlagsanhalt, 1979.

Schwinger, Wolfram. *Krzysztof Penderecki: Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare*. Mainz, Schott, 1994.

Schwinger, Wolfram. "Die schwarze Maske in the context of the composer's stage music". In: Tomaszewski, Mieczysław (ed.) *Music of Krzysztof Penderecki: Poetics and reception – Studies, essays, and materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1995, p. 19-20.

Schwinger, Wolfram. "The changes in four decades: The stylistic paths of Krzysztof Penderecki". In: Robinson, Ray (ed.). *Studies in Penderecki Vol. I*. Princeton, Prestige Publications, 1998, p. 65-81.

Skowron, Zbigniew. "Ubu Rex and the Theatre of the Absurd. Several Observations". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 207-209.

Stuckenschmidt H.H. "Die Teufel von Loudun". In: *Melos*, 1969 nr. 7-8.

Szwajgier, Krzysztof. "The Avangarde and Avantgardism as Exemplified by Penderecki". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 27-33.

Toeplitz, Krzysztof Teodor. "(titelloze inleiding)". In: Erhardt, Ludwik (ed.). *Król Opera prapremiera krakowska*. Opera Kraków, Programmaboekje, 1991.

Tomaszewski, Mieczysław. *Krzysztof Penderecki i jego muzyka: Cztery eseje*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1994.

Tomaszewski, Mieczysław (ed.). *Music of Krzysztof Penderecki: Poetics and reception – Studies, essays, and materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1995.

Tomaszewski, Mieczysław. "Penderecki's dialogues and games with time and place on Earth". In: Robinson, Ray (ed.). *Studies in Penderecki Vol. I*. Princeton, Prestige Publications, 1998, p. 13-32.

Tuchowski, Andrzej. "The Music Theatre in Relation to Societhical Problems: The Devils of Loudun by Krzysztof Penderecki as Seen in Contrast to Peter Grimes and other Operas by Benjamin Britten". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 109-116.

Ullrich, Almut. *Die Literaturoper 1970-1990: Texte und Tendenzen*. Wilhelmshaven, Noetzel, 1991.

Van Caenegem, Raoul Charles. *Geschiedenis van Engeland: van Stonehenge tot het tijdperk der vakbonden*. Antwerpen, Martinus Nijhoff, 1982.

Vogt, Hans & Bard, Maja. *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart, Reclam Stuttgart, 1972².

Vos, Louis, m.m.v. Goddeeris, Idesbald. *De strijd van de witte adelaar. Geschiedenis van Polen*. Leuven, Acco, 2000.

Whiting, John & Bolt, Robert & Livings, Henry. *A man for all seasons. The Devils. Nil Carborundum*. Harmondsworth, Penguin Books, 1966.

Winkler, Gerhard. Krzysztof Penderecki: "Die Schwarze Maske, Oper". In: *Österreichische Musikzeitschrift* 1986 nr. 7-8.

Wójtowicz, Ewa. "On Producing Krzysztof Penderecki's Works for the Stage. Discussion with the Participation of the Composer / Wokół realizacji dzieł scenicznych Krzysztofa Pendereckiego. Dyskusja z udziałem kompozytora". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 247-298. (1999a).

Wójtowicz, Ewa. "Some Harmonic Aspects of Krzysztof Penderecki's Paradise Lost". In: Malecka, Teresa (ed.). *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*. Kraków, Akademia Muzyczna, 1999, p. 161-171.

Zeller, Bernhard (ed.). *Gerhart Hauptmann Leben und Werk. Gedachtnisausstellung zum 180. Geburtstag*. Stuttgart, Turmhaus-Druckerei GmbH, 1962.

Vermelde URL's

<http://cf.geocities.com/ppollefeys>.

www.totentanz.de

www.usc.edu/dept/polish_music/composer/meyer.html.

<http://www.follow.ru/psychology/nesterov2.html>.

<http://amuz.krakow.pl>

<http://www.modulus.com.pl>

