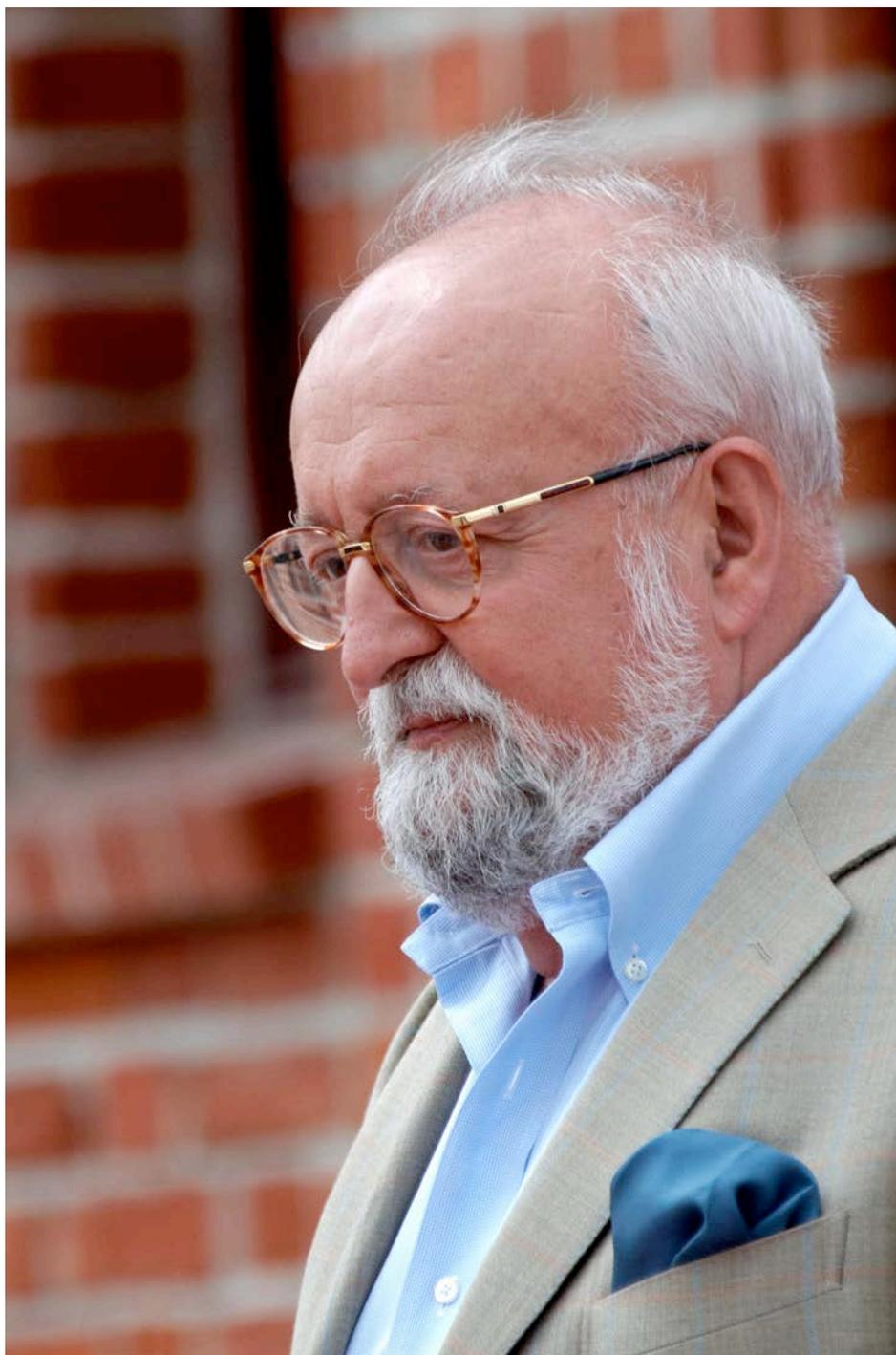


PENDERECKI KRZYSZTOF

Compositore e direttore d'orchestra polacco

(Dębica, 23 novembre 1933)



Ha ricevuto lezioni di violino e pianoforte sin da piccolo ed è entrato al Conservatorio di Cracovia all'età di 18 anni. Dal 1954 ha studiato composizione con Artur Malawski e Stanislas Wiechowicz presso l'Accademia di Musica di Cracovia, dove è stato in seguito nominato professore nel 1958. Un anno più tardi Penderecki ha vinto tutti e tre i premi disponibili al II Concorso di Varsavia per giovani compositori.

Con la prima esecuzione di *Anaklasis* al Festival di Donaueschingen nel 1960, entrò a far parte dell'avanguardia internazionale. Penderecki ha in seguito guadagnato una reputazione con un pubblico più ampio con la prima esecuzione della *Passione secondo San Luca*, avvenuta nella Cattedrale di Münster nel 1966. Il compositore polacco ha insegnato alla Folkwang Hochschule di Essen 1966-1968.

La sua prima opera, *I diavoli di Loudon*, basata su un libro di Aldous Huxley, ha avuto la sua prima esecuzione all'Opera di Stato di Amburgo nel 1969. Nel 1972, Penderecki è stato nominato rettore dell'Accademia di Stato di Musica di Cracovia e ha anche insegnato alla Yale University negli USA dal 1973 al 1978. Penderecki ha guadagnato una reputazione a livello internazionale come direttore di composizioni proprie e di opere altrui.

La sua sperimentazione sonora destava e desta tuttora scalpore. Viene considerato il musicista di riferimento dell'avanguardia polacca e fra le varie etichette gli è stata assegnata anche quella di "classico postmoderno". Penderecki è uno dei pochi compositori di musica contemporanea il cui nome sia giunto con successo anche presso il grande pubblico grazie all'utilizzo di alcune sue composizioni in due celebri film: *The Exorcist*, di William Friedkin, e in *The Shining* di Stanley Kubrick.

In quest'ultimo, il brano *De Natura Sonoris nr. 2* – una delle composizioni di Penderecki usate da Kubrick per la nota pellicola del 1980, insieme a *Jutrznia* (o *Utrenja*), *The Awakening of Jacob* e *Polymorphia* – contribuisce notevolmente ad aumentare il clima di tensione e di *suspense* nel film, grazie ai suoi caratteri striduli e interrotti. Nel 1961 ha composto un'opera in onore delle vittime di Hiroshima, *Threnodia per le Vittime di Hiroshima*: in questo brano, scritto per 52 archi, Penderecki utilizza i cluster e i glissato; il tempo musicale non si

misura in battute, ma in secondi. Anche questa composizione è stata resa celebre per l'utilizzo cinematografico a commento di una sequenza del film *I figli degli uomini* di Alfonso Cuarón. È stato personalmente molto legato a Giovanni Paolo II, al quale ha dedicato alcune composizioni.

Penderecki ha composto otto sinfonie (la sesta è ancora in fase di composizione). Molte di esse nascono dalla sua profonda fede cattolica. Di grande rilievo soprattutto la *Settima*, intitolata *Le sette porte di Gerusalemme*, per soli, coro e orchestra. Di rilievo infine la monumentale *Passione secondo San Luca*, composta negli anni 1965-66, per soli, coro, coro di voci bianche e orchestra, ispirata al modello delle *Passioni* di Bach.

Dopo una prima fase dominata dalla sperimentazione, Penderecki è pervenuto ad una sintesi di tecniche avanguardistiche e tradizionali.



PARADISE LOST

Tipo: (Il paradiso perduto) Sacra rappresentazione in due atti
Soggetto: libretto di Christopher Fry [Christopher Harris], da Milton
Prima: Chicago, Lyric Opera, 29 novembre 1978
Cast: John Milton (rec), Adam (Bar), Eve (S), la voce di Dio (rec, coro), Satan (Bar), Beelzebub (T), Moloch (B), Belial (T), Mammon (Bar), la Morte (Ct), il Peccato (Ms), Zephon (S), Ithuriel (Ct), Gabriel (T), Raphael (Ct), Messias (Ct), Michael (T); angeli e cherubini
Autore: Krzysztof Penderecki (1933-)

Nel 1973 Penderecki ricevette dalla direzione del teatro di Chicago la commissione di un'opera, da rappresentarsi nel duecentesimo anniversario della dichiarazione di indipendenza degli Stati Uniti (1776-1976). Il fatto non aveva mancato di suscitare le proteste dei compositori americani; immediato consenso aveva invece trovato la proposta del compositore, di rivolgersi al poema epico di Milton come fonte del libretto. La stesura dell'opera procedette fra numerose interruzioni, richiedendo infine una proroga della data della 'prima', avvenuta con due anni di ritardo rispetto ai tempi previsti.

L'epopea del grande poeta dell'idealismo puritano consta di più di tredicimila versi (decasillabi non rimati), in dodici libri. Nel libretto Fry utilizza versi o emistichi da tutti i dodici libri, conservando in larga misura l'inglese antico; le didascalie sono pure tratte dai versi di Milton. La principale novità riguarda il ruolo di personaggio dato al poeta stesso, che compare a intervenire, chiarire e commentare lo svolgersi degli eventi; anche i grandi interventi corali differenziano l'opera dall'epopea di Milton.

Altri mutamenti riguardano il peso drammatico attribuito ai personaggi: Cristo è figura centrale del poema, anche nell'atto di respingere le schiere di angeli ribelli; nel libretto, per contro, gli sono riservate due brevi scene nel secondo atto, quando manifesta il suo spirito di abnegazione. Sul palcoscenico il motore degli eventi è invece Satana, benché gli manchi un interlocutore diretto (Dio non è visibile, e se ne ode solo la voce).

Eva riceve dignità in quanto donna: la sua immagine non coincide con quella offerta dal puritanesimo, e in effetti Fry elimina ogni risvolto religioso-filosofico o politico-ecclesiastico presente nel poema. Eliminati pure i riferimenti a incarnazione, morte, risurrezione e ascensione di Cristo, l'accento cade sui valori umani: è sulla forza dell'amore che Adamo - simbolo dell'umanità - dovrà riporre la propria speranza.

BOZZETTO



La trama

Atto primo

Nel giardino dell'Eden, in cielo e all'inferno, ai tempi di Milton e 'in principio', davanti agli occhi interiori del poeta cieco.

Quale anticipazione degli eventi, Adamo ed Eva rimpiangono la perduta gioia del paradiso in seguito al peccato originale. Milton interviene e avvia il racconto della caduta di Satana agli inferi, affinché si comprenda il motivo che ha condotto il serpente a istigare gli uomini al peccato: Satana ha intimato alle sue legioni di angeli caduti di intraprendere una battaglia contro il cielo, per annientare la nuova creazione di Dio, l'uomo.

Adamo viene posto da Dio nel giardino dell'Eden perché lo coltivi e custodisca, con l'unico divieto di non mangiare i frutti dell'albero della conoscenza. Satana riesce a lasciare l'inferno e raggiungere gli uomini percorrendo il caos, dopo aver superato le resistenze della Morte e del Peccato. Adamo impone il nome a ogni animale e compiangere la propria solitudine; caduto in un sonno profondo, assiste inconsciamente alla creazione della donna. Satana tormenta in seguito la vita della coppia, inducendo Eva ad assaggiare i frutti proibiti; quale presagio, gli angeli deplorano il futuro dolore di Eva.

Atto secondo

Milton racconta del piano di Satana di presentarsi sotto forma di serpente.

L'astuto animale tenta la donna, porgendo in termini positivi la vera ragione della proibizione: «si apriranno i vostri occhi e sarete come Dio». Eva coglie i frutti, ne mangia e ne offre ad Adamo: un fremito percorre la natura tutta, il giardino dell'Eden sembra illividire. L'uomo e la donna ora provano vergogna per la propria nudità, si vedono attraverso gli occhi della concupiscenza; Peccato e Morte li osservano. Giunge dalla voce di Dio la condanna per l'atto compiuto; interviene Cristo e intercede presso il Padre, chiedendo che vengano ascoltate le preghiere della coppia: egli è pronto a sacrificarsi per gli uomini. Quando Dio

decide di cacciare Adamo ed Eva dal paradiso, Satana e gli angeli caduti esultano; ma la risata infernale cui si abbandonano muore loro in gola: d'ora in poi potranno solo strisciare e bisbigliare come i serpenti.

L'arcangelo Gabriele conduce Adamo ed Eva fuori dal paradiso, immerge Eva in un sonno profondo e mostra ad Adamo, in una visione, l'avvenire: fratricidio, pestilenza, guerra, diluvio universale. Satana, Morte e Peccato trionfano; Michele ammonisce e incoraggia la coppia. La lunga peregrinazione dell'umanità ha inizio.

FOTO DI SCENA



Opera con cui Penderecki tornò al teatro dopo l'esordio avvenuto nel 1969 (*Die Teufel von Loudun*), *Paradise Lost* sancisce un cambiamento stilistico: il compositore polacco vive ora la fase del cosiddetto neoromanticismo, basata soprattutto su un recupero del diatonismo, affiancato da un largo ricorso a cromatismi postwagneriani; alla stessa fase devono essere ascritti lavori come il *Concerto* per violino (1977), il *Te Deum* e la *Seconda Sinfonia* (1980).

L'espressione 'sacra rappresentazione' rinvia invece allo spirito delle forme di teatro religioso, d'argomento allegorico o biblico, sviluppatasi soprattutto a Firenze nei secoli XV e XVI: di queste conserva il carattere,

l'allestimento di fastosa messinscena (elaborati contrasti scenografici, angeli e diavoli, danza) e il ricorso a citazioni da opere del passato.

Quest'ultima è una prassi peraltro consueta a Penderecki, ampiamente riscontrabile anche in altri lavori; in *Paradise Lost* sono presenti una citazione dal *Lohengrin* di Wagner (l'apparizione del cigno), da parte del coro di voci bianche, e il corale 'O grobe Lieb', o Lieb' ohn' alle Mabe' dalla *Passione secondo Matteo* di Bach, quasi un'evocazione del mondo soprannaturale nel momento in cui Cristo compie atto di abnegazione. La Sprechstimme di Dio viene invece contrappuntata dal canto all'unisono di un coro virile, echeggiante i modi dell'antico canto sinagogale, di rituale sacralità.

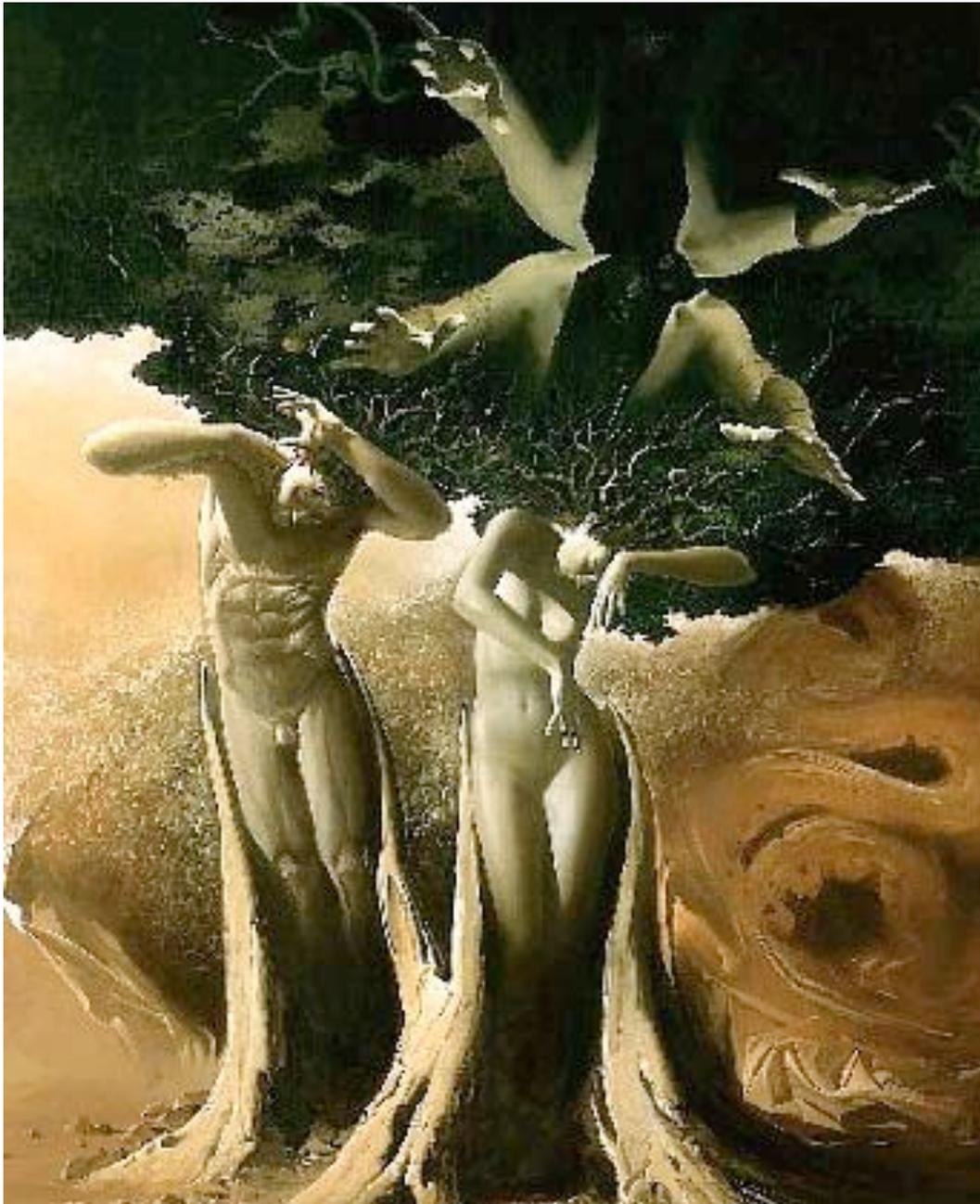
L'antica melodia del Dies irae risuona infine coralmente, mentre l'orchestra attacca un tema grave e marcato nell'ampia passacaglia del secondo atto, in corrispondenza delle quattro visioni del terrore: è un momento di grande forza espressiva, fra i più riusciti dell'opera. La scrittura corale è affidata a un doppio coro di notevoli dimensioni, tendente alla monumentalità.

La scrittura vocale solistica presenta momenti di cantabilità più espansa (come nel duetto di Adamo ed Eva) e altri in cui domina la recitazione intonata, differenziata per i vari personaggi grazie all'impiego di specifiche caratterizzazioni intervallari. Anche i colori orchestrali - spesso orientati a una timbrica scura, greve - sono impiegati con valore connotativo: gli archi per Adamo, i legni per Eva, gli ottoni per Satana, il clarinetto basso e il corno inglese per il Peccato, e così via; da segnalare il clarinetto quale strumento solista, scelta presente anche in altre sue opere, e l'aggiunta, risalente al 1979, di un Adagietto introduttivo al duetto d'amore del secondo atto.

L'immagine sonora complessiva è data dall'avvicinarsi di passi orchestrali di vigorosa vitalità ritmica, quasi stravinskiana, per raffigurare l'inferno, di glissandi e trilli per ritrarre i viaggi di Satana nel caos, di momenti elegiaci legati essenzialmente alle scene di Adamo ed Eva, comprendenti anche la danza (per la creazione, il corteggiamento e il matrimonio della coppia, nonché nel cruciale momento del peccato originale).

La prima rappresentazione ebbe luogo malgrado le divergenze di vedute fra l'autore e i suoi collaboratori (il regista Virginio Puecher aveva abbandonato l'incarico); frutto di una coproduzione con il Teatro alla Scala, l'allestimento di Chicago venne riproposto il mese successivo dal teatro milanese, con la direzione di Penderecki stesso.

BOZZETTO



Fra le varie riprese si segnala quella di Stoccarda (1979), frutto del tentativo di August Everding di superare una certa staticità oratoriale tipica dell'opera, infondendo maggior dinamicità all'azione; la versione di Stoccarda è stata adottata anche per gli allestimenti di Monaco e di Varsavia (1980).

DIE SCHWARZE MASKE

Tipo: (La maschera nera) Opera in tre atti

Soggetto: libretto proprio e di Harry Kupfer, dal dramma omonimo di Gerhart Hauptmann

Prima: Salisburgo, Grobes Festspielhaus, 15 agosto 1986

Cast: Silvanus Schuller, borgomastro di Bolkenhain (T); Benigna, sua moglie (S); Arabella, giovane mulatta (S); Rosa Sacchi, confidente di Benigna (Ms); Jedidja Potter, giansenista, domestico in servizio presso il borgomastro (T); François Torteat, Ugon (B)

Autore: Krzysztof Penderecki (1933-)

Die schwarze Maske è la terza opera del compositore polacco, composta fra il 1984 e il 1986; con la precedente (*Paradise Lost*, 1975-78) condivide più aspetti, compresa una certa economia dei mezzi musicali. Certo, il taglio più grottesco dell'intreccio de *La maschera nera* favorisce maggiormente in quest'ultima il tipico impiego del cromatismo, che contraddistingue lo stile di Penderecki. L'opera era stata commissionata al compositore polacco dalla direzione del Festival di Salisburgo nel 1982.

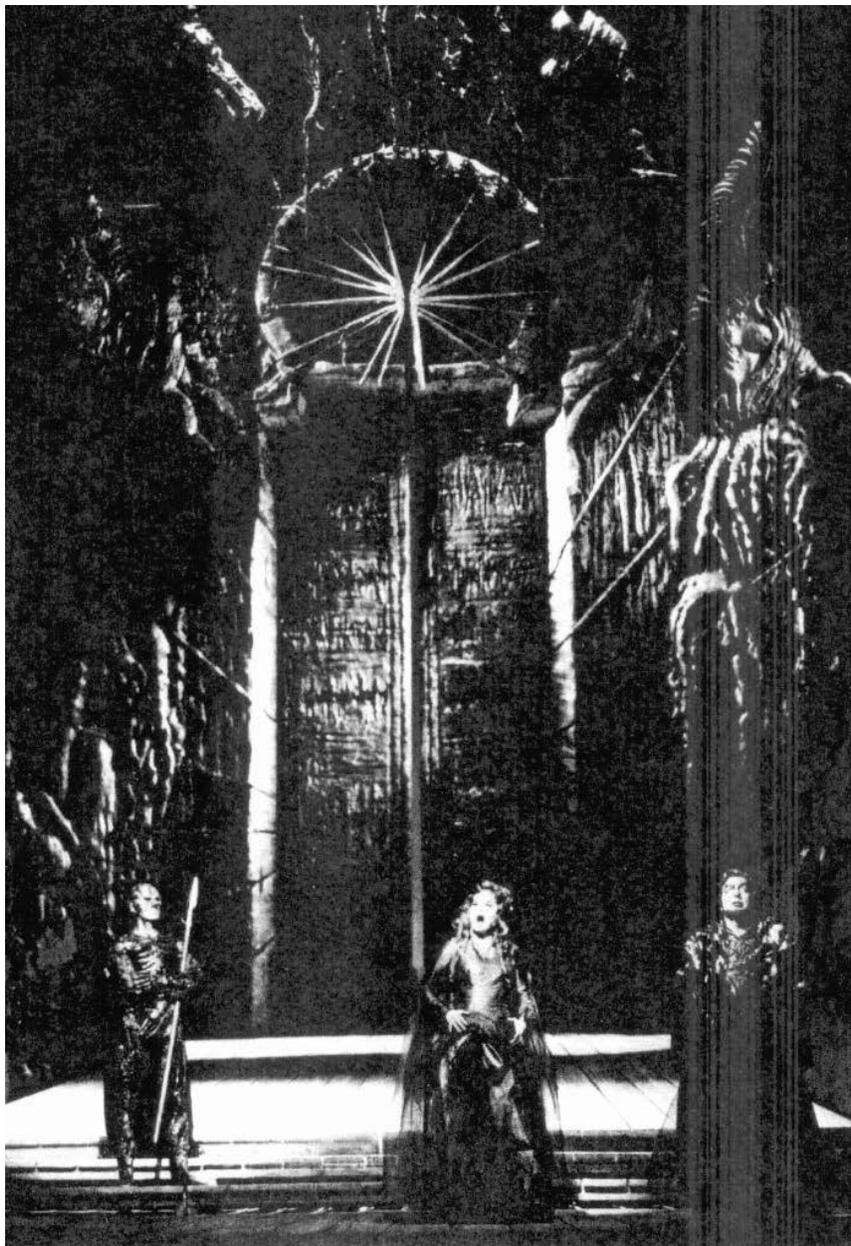
In verità in un primo tempo erano stati proposti come libretti *La signorina Giulia* di Strindberg (1888) e *Amadeus* di Shaffer (1979), ma poi la scelta era caduta sul dramma in un atto di Hauptmann: un dramma dimenticato, rappresentato una sola volta, nel 1929, al Burgtheater di Vienna; una vicenda avvolta da un velo di realismo magico, ambientata in una Slesia desolata per la guerra dei Trent'anni appena trascorsa.

L'ambiente esterno non vi è colto che di riflesso, nel dialogo dei personaggi, fino a quando non penetra nella sala della dimora borghese in cui si compie tutta l'azione, dando vita a un'atmosfera di assurdo e di incubo. Serpeggia la morte nera, la peste: si introduce nel gruppo dei

commensali, complice il carnevale, dietro il simbolo di una maschera nera. "il materiale esplorato è esaurito" (Penderecki)

Come nelle colonne sonore cinematografiche al momento opportuno si citano brani storici, allo stesso modo Penderecki ha integrato nella sua concezione compositiva musicale del passato, per esempio il Dies irae (la sequenza musicale nella Messa funebre medievale).

FOTO DI SCENA



Lo stile declamatorio sfumato e tracce della sua esperienza "romantica", nonché tecniche avanguardistiche, servono a Penderecki per rappresentare l'irreale.

Dopo la prima rappresentazione, il 15 agosto 1986 a Salisburgo, l'opera venne rappresentata in tutta Europa, e nel 1988 anche negli Stati Uniti, dove ottenne un buon successo.

La trama

A Bolkenhain, in Slesia, nel 1662.

Mentre nella città dilaga la pestilenza, nella casa del ricco borgomastro viene organizzato un sontuoso banchetto per il pranzo di carnevale, riservato a invitati di rango. Il giorno convenuto la sala da pranzo si anima: giunge dapprima, da Amsterdam, il commerciante ebreo Lövel Perl, vecchio amico di famiglia; segue la coppia dei conti Hüttenwbaulmchter, in compagnia del pastore protestante Wendt; con la bellissima padrona di casa entra l'abate principe del luogo, e per ultimo Hadank, organista, compositore e libero pensatore.

È poi il momento della servitù: Arabella, la romana Rosa, Potter, che prega e canta in continuazione, Torteбат e infine Daga; in tutto tredici destini, fra loro variamente intrecciati. Poco a poco si viene a scoprire la storia di Benigna. Abitava ad Amsterdam ed era sposata a un uomo che si era arricchito con la tratta degli schiavi, poi morto misteriosamente; Schuller era diventato allora il suo secondo marito, ed ella lo aveva seguito in Slesia con Arabella e l'intera servitù.

Al nuovo marito Benigna è unita però da un 'amore casto'; per questo, la notte accompagna Daga nel suo letto. Schuller non sa che Arabella è figlia di Benigna e di Johnson, il negro che la moglie aveva conosciuto ad Amsterdam, che l'aveva costretta al primo matrimonio e che le aveva poi ucciso il marito. Ora, il giorno di carnevale, Johnson ricompare: si presenta in casa del borgomastro spinto da sentimenti di vendetta, dapprima celato dietro una misteriosa maschera nera, poi a volto scoperto; accusa Jedidja di complicità nell'assassinio, e l'uomo crolla morto.

Il tentativo di Benigna di scusarsi con Schuller giunge troppo tardi: anche lei muore. È la peste che si infiltra per mano di Johnson? Certo ora è la morte a festeggiare: tutti moriranno, anche Schuller (lo sparo che si sente indica forse suicidio?). Solo Lövel Perl riesce ad allontanarsi da quell'inferno, dalla città assediata dalla morte.

BOZZETTO



I differenti piani del dramma di Hauptmann vengono filtrati dalla lettura di Penderecki e asserviti a un'idea fondamentale: la visione apocalittica. Il male che incombe e avvolge nelle sue spire, l'arrivo dell'ultimo giorno come giorno del giudizio, del dissolvimento della corruzione: La maschera nera ricrea lo spirito del mistero medioevale. Penderecki e il regista Kupfer hanno eliminato dal testo teatrale originario tutti i riferimenti sociologici e storici; viene invece accentuata l'atmosfera macabra, presente fin dal primo istante ed enfatizzata da ripetizioni ossessive di parole o frasi, ripartite spesso fra più persone.

La musica è invocata dallo stesso testo del dramma: così il carillon di Amsterdam, fatto installare da Schuller nel campanile di Bolkenhain; così i corali che intona Jedidja (fra cui 'O Haupt voll Blut und Wunden', secondo la versione Hans Leo Hassler del 1601); così anche la musica che giunge dal piano superiore della casa, specialmente quella delle danze (desunta dall'autentico repertorio del XVII secolo, e proposta ad esempio da flauti a becco).

La tecnica di mescolare al linguaggio moderno musiche antiche vede anche l'impiego di citazioni dello stesso compositore: quando Benigna impazzisce risuona il Dies irae (coro maschile) dal *Requiem polacco* (completato nel 1984); quando Hadank parla del suo nuovo *Te Deum*, l'abate principe intona la melodia principale del *Te Deum* (1980).

Il ritmo con cui si avvicendano le scene crea una tensione quasi palpabile, proprio per l'avvicendamento di elementi eterogenei anche dal punto di vista della vocalità: recitazione, parlato ritmico, Sprechgesang (il Pater noster di Jedidja), risate (coordinate contrappuntisticamente), fino alle espressive arcate melodiche, caratterizzate dall'impiego di ampi intervalli.

Alcune figure musicali, come il primo tema accordale, ricorrono in più punti dell'opera con valore simbolico. Nell'insieme le oasi di quiete sono rare; ovunque domina un impulso motorio quasi macchinistico, spesso supportato da effetti timbrici vistosi.

DIE TEUFEL VON LOUDUN

Tipo: [I diavoli di Loudun] Opera in tre atti

Soggetto: libretto proprio, da *The Devils of Loudun* di Aldous Huxley

Prima: Amburgo, Staatsoper, 16 giugno 1969

Cast: Jeanne, priora dell'ordine delle Orsoline (S/Ms); Claire (Ms);

Gabrielle (S) e Louise (A), suore orsoline; Philippe, una giovane (S);

Ninon, una giovane vedova (A); Grandier, parroco di San Pietro (Bar);

padre Barré (B); il barone di Laubardemont (B)

Autore: Krzysztof Penderecki (1933-)

FOTO DI SCENA



Die Teufel von Loudun è la prima delle quattro opere a oggi realizzate dal compositore polacco, tutte testimonianza di un'attrazione per il grottesco e per la netta contrapposizione fra il bene e il male. Venuto a conoscenza del dramma di Whiting durante l'estate del 1964, Penderecki ne fu subito attratto e portò poi a compimento la composizione grazie a una commissione ricevuta dall'Opera di Stato di Amburgo nel 1967.

Oggetto di interessante rilettura vi è un famoso processo per stregoneria avvenuto nella Francia del XVII secolo: il processo intentato nel 1637

contro padre Grandier, accusato di aver sedotto le monache - in particolare la priora - del convento di Sant'Orsola.

Tale vicenda costituisce l'intreccio principale del dramma, cui se ne affianca uno secondario incentrato sul ruolo di oppositore rivestito dallo stesso Grandier nei confronti della politica centralista del cardinale Richelieu. Proprio quest'ultimo aspetto è causa del complotto ordito ai danni del parroco di San Pietro (guidato da Adam e Mannoury) e percorre sotterraneamente tutto il lavoro facendosi carico di inglobare via via i vari capi di imputazione che vanno emergendo. L'isolamento di Grandier, cui la debolezza per l'altro sesso - Ninon e Philippe - certo non giova, ne risulta progressivamente accresciuto fino a risolversi nella condanna finale.

Centro di interesse dell'opera non è però tanto la storia in sé, quanto la riflessione sul senso e il valore che possono assumere la carnalità, la tortura, l'intrigo, l'inquisizione. Alle virtù è riservato ben poco spazio, anche se all'atto pratico la rappresentazione tenta di riassetare l'unilateralità dell'intreccio. Il librettista Penderecki ricostruisce la problematica del soggetto interamente attraverso le motivazioni personali dei personaggi, tratteggiando uno schema dell'azione che possa essere immediatamente leggibile tramite la drammaturgia musicale: a differenza del dramma di Whiting, ad esempio, l'avvenimento dell'esecuzione riceve qui estrema attenzione ed è presentato - nelle specie di un grande tableau - sia a inizio sia a fine opera, come una cornice chiarificatrice che crea una forma ad arco.

Altro artificio adottato con analoghi intenti - e caratterizzante anche la successiva produzione teatrale dell'autore - è la distribuzione della storia in una successione di brevi scene: trenta in questo caso, più altre due aggiunte nel secondo atto in occasione della rappresentazione di Varsavia del 1975 (scene utilizzate in seguito però solo occasionalmente). È un espediente che permette al compositore di realizzare vivide contrapposizioni sia in termini musicali sia drammatici.

La prima rappresentazione di Amburgo (regia di Konrad Swinarki) fu diretta dal maestro polacco Henryk Czyz, al quale l'opera è dedicata. Ma fu l'allestimento di Gunther Rennert alla Staatsoper di Stoccarda, due

giorni dopo - il 21 giugno 1969 - a portare l'opera al successo popolare facendola entrare nel repertorio internazionale.

Anche Janos Kulka ha allestito l'opera sia a Stoccarda nel 1959, sia a Dusseldorf nel 1989.

FOTO DI SCENA



Fanatismo fuori del tempo

Entusiasmato dal dramma di Whiting, Penderecki decise di metterlo in musica già nel 1964, ma poté realizzare il progetto solo tre anni dopo, quando Rolf Liebermann gli commissionò un lavoro per la Staatsoper di Amburgo in occasione dell'inaugurazione del 43° Festival della Società internazionale di musica contemporanea.

Il soggetto si basa su un fatto storico accaduto realmente in Francia nel 1634, l'esecuzione di Urbain Grandier. Huxley aveva compiuto numerose ricerche storiche per il suo libro, a cui Whiting attinse abbondantemente, pur dandone un'interpretazione diversa.

A sua volta, Penderecki si propose di conferire alla vicenda una dimensione sovrastorica, rappresentando la crudeltà del regime attraverso

la scelta dell'autodafé: intrighi politici e fanatismo religioso esigono necessariamente delle vittime, e l'annientamento degli individui scomodi. Le risorse musicali sono utilizzate con parsimonia, in modo che il testo possa essere compreso adeguatamente.

Clusters e *glissandi*, suoni tenui e tecniche iterative arcaiche conferiscono all'insieme un certo colore "monastico", ma esprimono anche con efficacia gli stati d'animo dei personaggi, i quali si muovono tra i due poli della contemplazione e del fanatismo.

Dopo un'iniziale perplessità da parte del pubblico, l'opera è riuscita ad imporsi in tutto il mondo.

La trama

Atto primo

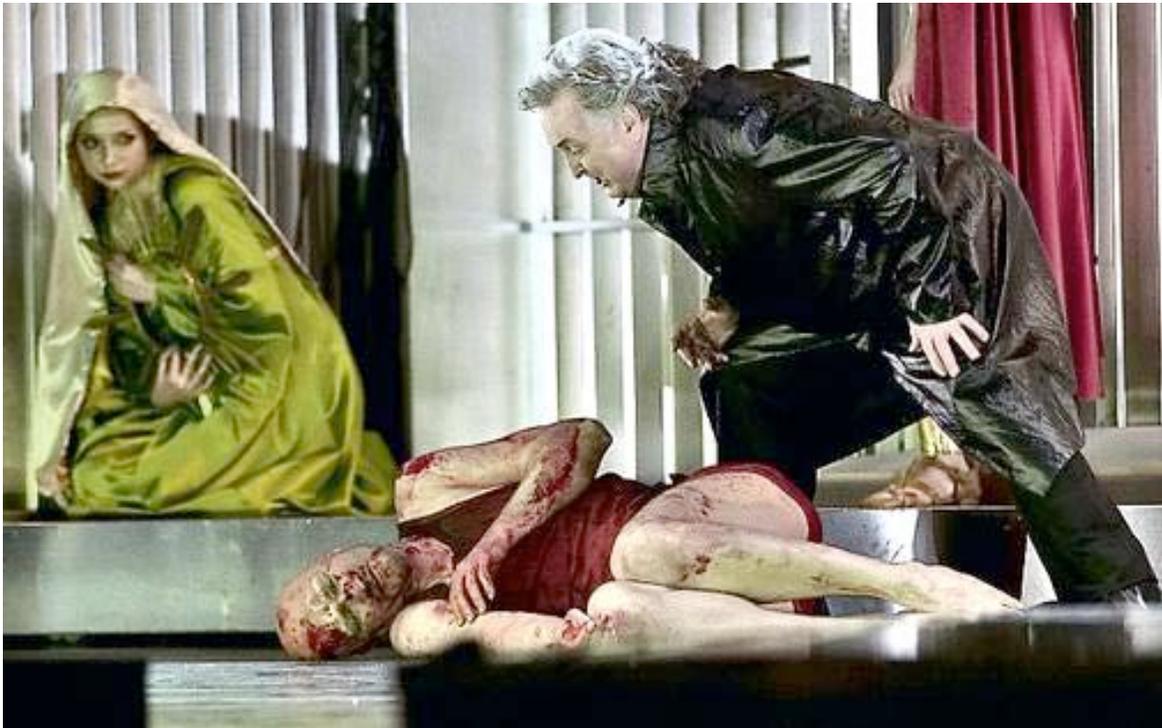
In un'allucinata visione notturna, anticipazione onirica del momento conclusivo della vicenda, Jeanne vede Grandier torturato e martirizzato procedere verso il rogo. L'azione reale prende avvio con l'ingresso di Claire: la lettera che reca contiene il rifiuto di Grandier a divenire padre spirituale del convento. Jeanne si abbandona a fantasie malsane in preda a eccitazioni erotiche. La sorvegliano Mannoury e Adam, cui non sembra vero di poter divulgare notizie sulla vita licenziosa dell'odiato Grandier. Si susseguono immagini di una scena d'amore fra la bella Ninon e Grandier, di Jeanne che prega in chiesa, di Philippe che in un confessionale rivela a Grandier di amarlo. Giunge Laubadermont con il comando regio di abbattere le mura della città; il borgomastro, spalleggiato dal parroco, vi oppone rifiuto.

La situazione diventa pesante per Grandier, sospettato politicamente oltre che oggetto del pubblico ludibrio per le presunte avventure sessuali. Come non bastasse, Jeanne racconta al proprio confessore di avere visioni demoniache in cui un morto con le sembianze di Grandier proferisce oscenità. Successivamente, nell'interrogatorio cui viene sottoposta dai due esorcisti convocati (padre Barré e padre Rangier), la priora si esprime improvvisamente con una voce maschile. È quella di Asmodeus, il demone della lussuria.

Atto secondo

Gli esorcisti si adoperano per scacciare lo spirito impuro da Jeanne. Invitato dal borgomastro e dal giudice a difendersi, Grandier afferma la propria estraneità alle accuse. Quando Jeanne viene nuovamente interrogata, riferisce però di essere stata obbligata da alcune creature - fra cui Grandier - a partecipare alla costruzione di un altare osceno nella cappella, la notte, con altre suore nude come lei: il giudice non crede all'innocenza di Grandier e vieta gli esorcismi. Philippe confessa di essere incinta.

FOTO DI SCENA



Le suore sono rammaricate perchè è stato proibito loro di vedere padre Barré. Richelieu nel frattempo si è imposto: le mura della città sono state abbattute. Il medico valuta il comportamento delle suore come frutto di isterismo, ma Mignon riesce ancora a provocare in loro la manifestazione di uno spirito infernale: sono di scena nuovi esorcismi, sulla pubblica piazza.

A Jeanne viene concesso di portare una reliquia che dovrebbe contenere gocce del sangue di Cristo. In realtà risulta vuota: il diavolo entra ora in Mignon e Rangier, nonchè in donne della folla. Le guardie tentano di

sedare la popolazione invasata. Jeanne ha paura. Grandier viene arrestato.

Atto terzo

Una folla di trentamila persone è giunta in città per assistere all'esecuzione di Grandier. Mentre quest'ultimo si confessa con padre Ambrose, in un'altra cella Jeanne fa altrettanto con padre Mignon e in una terza Laubardermont rende nota la sentenza di colpevolezza emessa nei confronti del parroco. A Mannoury e Adam viene affidato il compito di preparare il condannato: lo denudano, lo rasano, ma si fanno sostituire dal carceriere quando è il momento di strappargli le unghie. Malgrado le minacce di tortura, Grandier ricusa pubblicamente i reati ascrittigli: prostituzione, bestemmia e sacrilegio. Le suore riescono a impedire il tentativo di suicidio di Jeanne.

Grandier continua a professarsi innocente anche quando gli vengono spezzate le gambe, ma la sua apparente insensibilità al dolore viene giudicata dono del demonio. Viene infine condotto in processione per le vie della città; davanti alla chiesa di San Pietro riceve gli ultimi conforti da padre Ambrose; davanti al convento delle Orsoline si presenta agli occhi di Jeanne come l'incarnazione della terribile visione iniziale. Ora ella gli può parlare, per la prima volta. Nuovamente torturato al palo, Grandier continua a tacere, istigando così la furia omicida dei suoi aguzzini, fomentata anche dalla massa vociferante del popolo: sul rogo, il parroco ha ancora la forza di chiedere perdono a Dio per i suoi nemici. Mentre la moltitudine si disperde, Jeanne rimane sola, assorta in preghiera.

È un'opera dedicata al problema della tolleranza: l'antica dottrina della Chiesa racchiusa nella frase di Giovanni Crisostomo, apposta all'opera come motto - *Daemoni, etiam vera dicenti, non est credendum* («non si deve credere al diavolo nemmeno quando dice il vero»), deve essere letta come riflessione sul fatto che ciò che il diavolo può dire sotto influsso di un esorcismo può essere usato come perentoria verità a fini giuridici, aprendo la strada a distorsioni e ingiustizie.

E questo non solo nel 'buio' Medioevo: sia Grandier che Jeanne sono vittime del fanatismo politico-religioso al tempo di Cartesio! La meditazione su questo tema avvicina *Die Teufel* al precedente *Dies irae*

(1967) nonché, per quanto riguarda l'adozione di date tecniche musicali, alla grandiosa *Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam* (1966). Uno degli appunti più frequentemente mossi al lavoro riguarda presenza e ruolo della musica, giudicata rara - nei tre atti - e ristretta al limitato compito di illustrare gli eventi, di rappresentare dei climi espressivi.

Si tratta di un giudizio che ben esprime la difficoltà, da parte di certa critica, ad abbandonare un atteggiamento dogmatico nei confronti del teatro musicale del nostro secolo. In quest'opera l'autore (che si era già distinto in altri ambiti compositivi per la ricerca condotta sul materiale sonoro, sulle sue possibilità trasformative, esplorandone i confini con le sperimentazioni sul 'suono bianco') affronta i problemi legati a un impiego differenziato di elementi musicali in una fluida associazione di media. Vengono cioè esperite varie gradazioni di contaminazione fra musica e parola, dal canto al parlato, coinvolgendo la stessa scrittura strumentale.

FOTO DI SCENA



L'impiego di un parlato musicalmente deformato - accanto al canto - costituisce qui una seconda fondamentale possibilità espressiva della rappresentazione, che può anche appropriarsi di importanti passi del testo oltre che incarnare l'altro polo di un contrasto il cui ambito intermedio viene colmato da grida, urla, gemiti, risate organizzate metricamente, parlato ritmico. Si è detto della straordinaria immediatezza con cui l'opera lascia cogliere l'evolversi della situazione drammatica: ognuna delle brevi scene che si succedono risulta delineata chiaramente in termini musicali, tratteggiata in modo plastico.

Particolarmente pregnanti riescono le immagini evocate da coro e orchestra: pedali, ripetizioni salmodianti e melopee gregorianeggianti sono gli elementi che concorrono alla definizione dell'ambiente cattolico. Una gestualità nervosa, che squarcia i momenti di magia sonora, si manifesta invece nel raccontare le ossessioni orgiastiche, le possessioni demoniache, la tortura, l'esecuzione. Nervosi frammenti prodotti da una chitarra elettrica bassa pervadono ad esempio il macabro episodio del chirurgo e del farmacista. Penderecki si sofferma più a lungo proprio sui momenti demoniaci, come la tortura di Jeanne, il suo esorcismo pubblico o gli episodi in cui vengono strappate le unghie e spezzate le gambe a Grandier.

Anche i personaggi marginali ricevono la dovuta attenzione, sebbene l'interesse compositivo primario risieda soprattutto nell'elaborazione di connessioni drammatiche che procurino una tensione dialettica fra tragicità scultorea e disteso lirismo, tra eccitazione e contemplazione. Un modo, affidato alla musica, di sollevare i fatti storici dalla loro contingenza temporale. *Die Teufel von Loudun* è diventata una delle opere più popolari del compositore polacco, oggetto di molte nuove produzioni sia in Europa che negli Stati Uniti.

In particolare si segnala la rappresentazione avvenuta a Stoccarda, efficacemente curata da Günther Rennert, due giorni dopo la prima di Amburgo. Lo stesso anno avveniva anche la prima rappresentazione americana, a Santa Fe. Fra le successive riprese: Varsavia (1975) e Düsseldorf (1989), quest'ultima su invito di Amnesty International.

UBU REX

Tipo: Opera buffa in due atti

Soggetto: libretto proprio e di Jerzy Jarocki, dal dramma Ubu roi di Alfred Jarry

Prima: Monaco, Bayerisches Staatsoper, 6 luglio 1991

Cast: papà Ubu (T); mamma Ubu (Ms); re Wenzel (B); la regina Rosamunde (S); Boleslaus (S), Ladislaus (S) e Bougrelas (T), figli del re; lo zar (B, B); Bordure (B); il generale Lascy (B); Stanislaw Leczinski, contadino (B); Pile (S), Cotice (T), Giron (B)

Autore: Krzysztof Penderecki (1933-)

La storia della genesi dell'ultima opera di Penderecki è particolarmente lunga e non lascia dubbi circa il fascino esercitato dall'Ubu roi di Jarry (precursore del surrealismo, del dadaismo e anche del teatro dell'assurdo) sul compositore.

BOZZETTO



Nella patria del musicista, in verità, la pièce era stata oggetto di alterne vicende a causa del taglio satirico e dell'ambientazione, e questo malgrado Jarry avesse collocato i fatti narrati in un tempo imprecisato e avesse indicato la Polonia solo come luogo ipotetico; per diversi anni ne era stata addirittura vietata ufficialmente la rappresentazione per la presunta natura antipolacca. Penderecki era venuto a conoscenza del lavoro teatrale di Jarry per la prima volta nel 1963, per ragioni professionali.

Aveva infatti ricevuto l'incarico da Michael Meschke (direttore e regista del Teatro delle Marionette di Stoccolma) di comporre le musiche di scena per una rappresentazione da realizzarsi con burattini. Il compositore non era nuovo a operazioni di tale natura: fin dagli anni Cinquanta la sua produzione aveva riservato ampio spazio alla stesura di colonne sonore e musiche di scena, anche per il teatro delle marionette. In quanto all'*Ubu Roi*, il lavoro poteva essere considerato a buon diritto un Puppenspiel e non solo per il vivo interesse dimostrato da Jarry con le possibilità espressive di una tale forma di spettacolo, ma perché in effetti l'originaria stesura della pièce era stata tenuta a battesimo dalle marionette del Théâtre des Phinances, nel 1888, con il titolo *Les Polonais*. L'autore, allora quindicenne, aveva inteso immortalare con pungente ironia le gesta leggendarie di Père Heb, ovvero del poco amato professore di fisica Hébert del liceo di Rennes.

Alla fine degli anni Sessanta la Bayerisches Staatsoper - all'epoca il sovrintendente era Günther Rennert - aveva interpellato Penderecki per una nuova produzione e il compositore aveva manifestato l'intenzione di adattare a opera buffa *Ubu Roi*. Al progetto aveva cominciato a lavorare nel 1972, ma la bozza era destinata a rimanere incompiuta, sia per ragioni legate alla situazione politica del tempo sia per ragioni connaturate al linguaggio musicale allora impiegato, giudicato non adatto a un'opera buffa dallo stesso compositore.

Dopo la morte di Rennert (1978) venne meno anche la commissione, e analoga sorte subirono le proposte per altre sedi (Palais Garnier, Schwetzingen Festspiele, Süddeutsche Rundfunk). Del materiale originario (musiche di scena, progetti, schizzi e abbozzi vari), l'opera approdata al palcoscenico nel 1991 non conserva che il libretto, che subì solo poche modifiche. Risalente agli anni Sessanta e messo a punto con

la collaborazione di Jarocki, l'adattamento operato non rivela un rapporto di stretta sudditanza col modello, sebbene nel libretto non risulti una sola parola che non sia di Jarry. I cinque atti e trentatre scene dell'originale vengono ridotti, in modo non direttamente consequenziale, in un prologo e due atti di cinque scene ciascuno.

FOTO DI SCENA



Il lavoro di adattamento contempla infatti, accanto al taglio di alcune scene, l'impiego di singole frasi con altre, talora anche completamente ricontestualizzate e attribuite a personaggi diversi e/o rese oggetto di giochi di ripetizioni, con un notevole effetto di potenziamento della comicità. Un solo esempio: la frase «l'ho, lo tengo, è già malfermo, non morde più ...», indirizzata nell' Ubu roi a un orso, nell'Ubu Rex è invece pronunciata nei confronti dello zar nella scena della guerra del secondo atto. In determinati passi sono inoltre presenti frasi desunte dalle pièces scritte da Jarry quale seguito dell' Ubu roi, precisamente l'Ubu cocu (1891) e l' Ubu enchainé (1899). Gli interventi di Penderecki e Jarocki non snaturano comunque il senso originale del lavoro: la figura di papà Ubu rimane quella di prototipo del piccolo borghese.

La trama

Atto primo

Papà Ubu, un uomo codardo ma assetato di potere, viene incitato da mamma Ubu ad assassinare re Wenzel. L'idea di conquistare il trono e di divenire sovrano della Polonia lo stuzzica: per riuscire in tale impresa richiede la collaborazione del capitano Bordure, seducendolo con subdole promesse. Quando un messaggero gli comunica di essere stato convocato a palazzo dal re in persona, papà Ubu teme di essere stato tradito. In realtà re Wenzel intende solo ricompensarlo per i lodevoli servizi prestati, e invitarlo al grande corteo dell'indomani. Proprio durante quel corteo Bordure e i suoi uomini, al segnale convenuto, muovono il loro attacco e assassinano il re. Si avverano così le tristi premonizioni che avevano tormentato la regina Rosamunde, ora costretta a fuggire col figlio più giovane Bougrelas. Mentre il popolo acclama il nuovo re, ciò che resta della spodestata famiglia reale medita vendetta.

Atto secondo

Adesso papà Ubu è re e si sente forte in virtù del potere conquistato. Fa rinchiodare in una cella segreta Bordure, fa sterminare i nobili per appropriarsi dei loro beni e, dal momento che intende riscuotere di persona le imposte, fa arrestare magistrati e finanzieri. In seguito Bordure riesce a fuggire e decide di passare dalla parte dello zar, il 'nemico' che ha invaso la Polonia. Tuttavia, nel corso di un combattimento che ha luogo fra le truppe russe e quelle polacche, il malcapitato capitano finisce per essere ucciso proprio da papà Ubu. L'esito finale della battaglia è invece a favore dell'armata dello zar e a papà Ubu non resta che suonare la ritirata: gran fuggi-fuggi fra i campi innevati della Lituania. Mamma Ubu, impadronitasi nel frattempo del tesoro di stato e in fuga a causa della guerra, ritrova papà Ubu e i suoi soldati: insieme decidono di onorare della loro presenza un altro paese, senz'altro più degno di loro.

Malgrado Penderecki abbia sempre dichiarato di non voler dare un'impronta politica alla propria arte, non è difficile scorgere nell' *Ubu Rex* un certo atteggiamento di critica sociale, così come era stato per la sua prima opera, *Die Teufel von Loudun* (1969). Nello spirito ironico che

percorre l'opera - forse non a caso una delle rare opere buffe del nostro tempo - è presente un esplicito omaggio all'opera buffa di Rossini: stessa insofferenza per i politicanti, stessa maschera sarcastica. Di più, lo stesso rapporto con il testo, dove le numerose ripetizioni di parole, votate alla comicità, ripercorrono analoghi e sperimentati modelli classici. È un atteggiamento che questa volta non comporta nessuna reale citazione, diversamente da quanto avveniva nel *Paradiso perduto* (1978) o in *Die schwarze Maske* (1986), opere infarcite di citazioni letterali, ad esempio, da Wagner e da Bach.

FOTO DI SCENA



Eppure l'elenco dei momenti che possono chiaramente essere sentiti in *Ubu Rex* come allusioni allo stile di Rossini - ma anche di Mozart, Wagner, Bach, Offenbach, Musorgskij, Chacaturjan, Stravinskij, e dello stesso Penderecki degli anni Sessanta - è ampio.

Ma si tratta di apporti stilistici che non si esauriscono in se stessi, in quanto fittamente intessuti nel linguaggio proprio del Penderecki attuale, e che in virtù di tale ragione sono in buona parte responsabili della

briosità dell'opera. Anche l' Ubu roi di Jarry era nato con analogo intento parodistico-caricaturale.

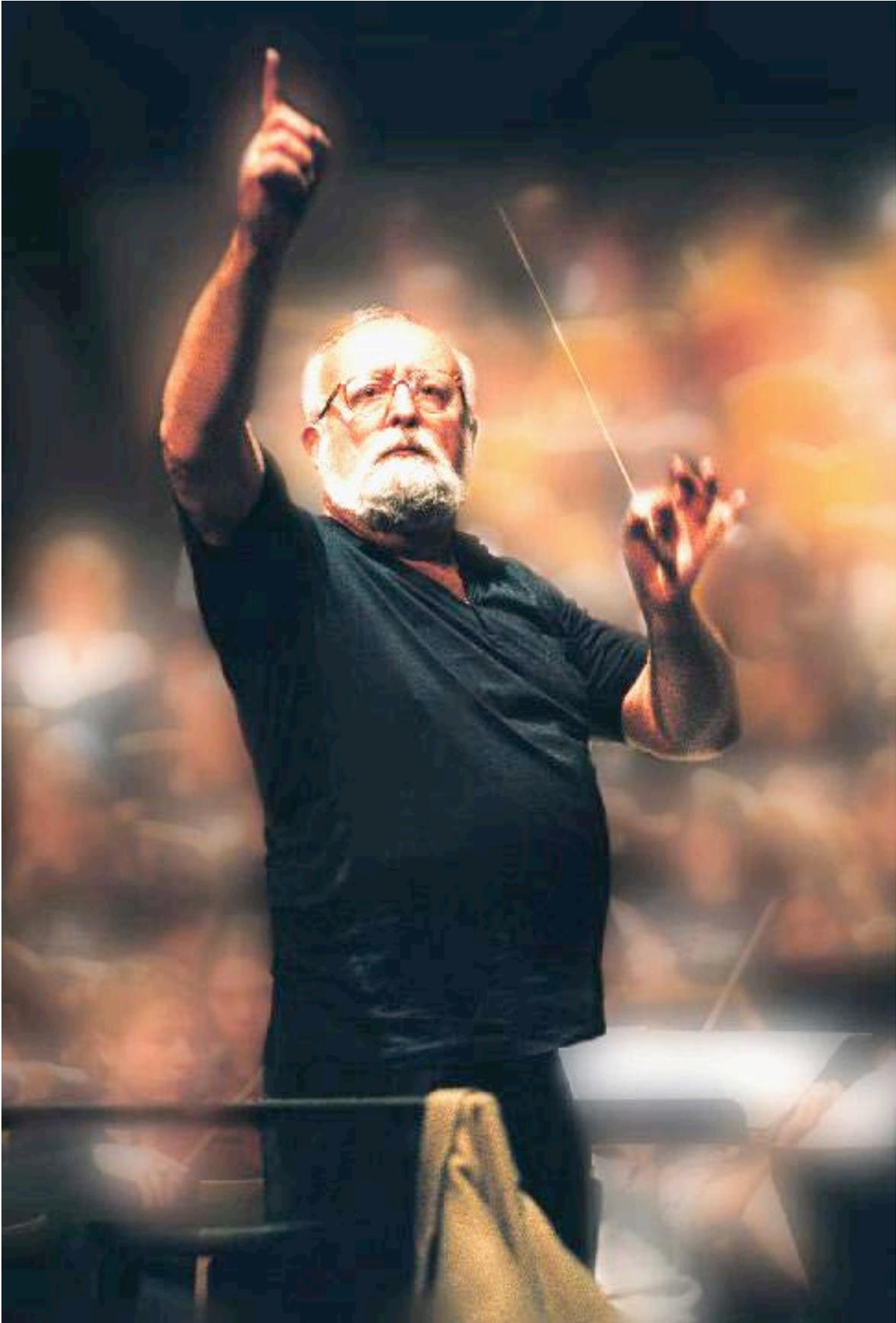
La musica di Penderecki per una volta intende essere solamente spiritosa, avvicinandosi ad un humor di gusto francese e forse non lontano nemmeno dal mondo chapliniano. Come quando, durante il grande corteo, Ubu suona una tromba per bambini e infantilmente si concede una nota falsa mentre risuona una festosa polacca in Si bemolle maggiore; o come quando, nella scena della guerra, la battaglia viene 'giocata' proprio come la giocano i bambini.

L'impiego dell'orchestra (dall'organico sostanzialmente tradizionale; solo l'insieme delle percussioni è particolarmente ricco) si avvale di una ricerca della spazializzazione sonora, basata su un'accurata distribuzione degli strumenti, così da offrire numerose possibilità di effetti spiritosi e grotteschi in termini puramente musicali.

Effetti al servizio, così come il metodo delle assimilazioni stilistiche, di una chiara intelligibilità dell'opera. A tal fine Penderecki conferisce precisi tratti musicali a tutti i vari personaggi, compresi quelli collettivi.

Papà Ubu, ad esempio, è caratterizzato da un lato dall'impiego di ritmi ricorrenti, spesso nervosi, improntati a una grande fluidità metrica, dall'altro dall'abbinamento ai timbri del clarinetto e della tromba.

Clarinetto basso e corno inglese, virtuosismi iterati e isterici stigmatizzano invece mamma Ubu, mentre re Wenzel non è reso, per ampi tratti, che dal riproporsi di una triade di Si bemolle maggiore in ritmo di polacca.



COMPOSIZIONI

Opere teatrali

- I diavoli di Loudun Opera in tre atti (1968/69)
- Il Paradiso perduto Sacra Rappresentazione in due atti (1976/78)
- La maschera nera Opera in un atto (1984/86)
- Ubu Rex Opera buffa in due atti (1990/91)

Composizioni vocali e strumentali

- Salmi di Davide (1958)
- Strophes (1959)
- Dimensioni del tempo e del silenzio (1959/61)
- Cantata in honorem Almae Matris (1964)
- La Passione secondo San Luca (1965/66)
- Dies Irae Oratorio in memoria delle vittime di Auschwitz (1967)
- Utrenja I (1969/70)
- Utrenja II (1970/1971)
- Kosmogonia (1970)
- Canticum Canticorum Salomonis (1970/73)
- Magnificat (1973/74)
- Introduzione, visioni e finale dall'opera Il Paradiso perduto (1979)
- Te Deum (1979/80)
- Lacrimosa (1980)
- Un Requiem polacco (1980/84)

- Le sette porte di Gerusalemme – Sinfonia n. 7 (1995/96)
- Inno a San Daniele (1997)
- Inno a San Adalberto (1997)
- Credo per soli, coro e orchestra (1997/98)
- Drei Chinesische Lieder per baritono e orchestra (2008)
- Kadisz per soprano, tenore, voce recitante, coro maschile e orchestra (2009)
- Powiało na mnie morze snów... per soprano, mezzo soprano, baritono, coro misto e orchestra (2010)
- Ein feste Burg ist unser Gott per coro misto, ottoni, percussioni e orchestra d'archi (2010)

Composizioni per coro a cappella

- Stabat Mater dal Requiem polacco (1962)
- Miserere (1965)
- In pulverem mortis dalla Passione secondo San Luca (1965)
- Ecloga VIII (1972)
- Agnus Dei (1981)
- Il canto di Cherubino (1986)
- Veni Creator (1987)
- Benedicamus Domine (1992)
- Benedictus (1992)
- Agnus Dei da Versöhnung Messe (1995)
- Benedictus (2002)
- O Gloriosa Virginum (2009), Dedicata al maestro José Antonio Abreu

Composizioni per orchestra

- Emanations per due orchestre d'archi (1958)
- Epitaph "Artur Malawski in memoriam" (1958)
- Anaklasis per archi e gruppi di percussioni (1959/60)
- Trenodia per le vittime Hiroshima (1960)
- Polymorphia per quarantotto strumenti ad arco (1961)
- Fluorescences per orchestra (1961)
- Kanon per archi (1962)
- Tre pezzi in stile antico per orchestra d'archi (1963)
- De natura sonoris n. 1 per orchestra (1966)
- Pittsburgh Overture per orchestra (1967)
- Preludio per fiati, percussioni e contrabbassi (1971)
- De natura sonoris n. 2 per orchestra (1971)
- Sinfonia n. 1 per orchestra (1972/73)
- Intermezzo per ventiquattro archi (1973)
- Il risveglio di Giacobbe per orchestra (1974)
- Adagietto dall'opera Il Paradiso perduto per orchestra (1979)
- Sinfonia n. 2 "Di Natale" (1979/80)
- Passacaglia e Rondò per orchestra (1988)
- Sinfonia n. 3 per orchestra (1988/1995)
- Sinfonia n. 4 "Adagio" per orchestra (1989)
- Sinfonietta per archi (1990/91)
- Sinfonia n. 5 per orchestra (1991/92)
- Partita per orchestra (edizione riveduta) (1991)

- Musik aus “Ubu Rex” per orchestra (1994)
- Serenade per orchestra d'archi (1996/97)
- Fanfarria Real per orchestra (2003)
- Sinfonia n. 8 “Lieder der Vergänglichkeit” (2004/2005)
- Ciaccona in memoria di Papa Giovanni Paolo II (parte del Requiem polacco) (2005)
- De natura sonoris n. 3 per orchestra (2012)



Composizioni per strumento solista con orchestra

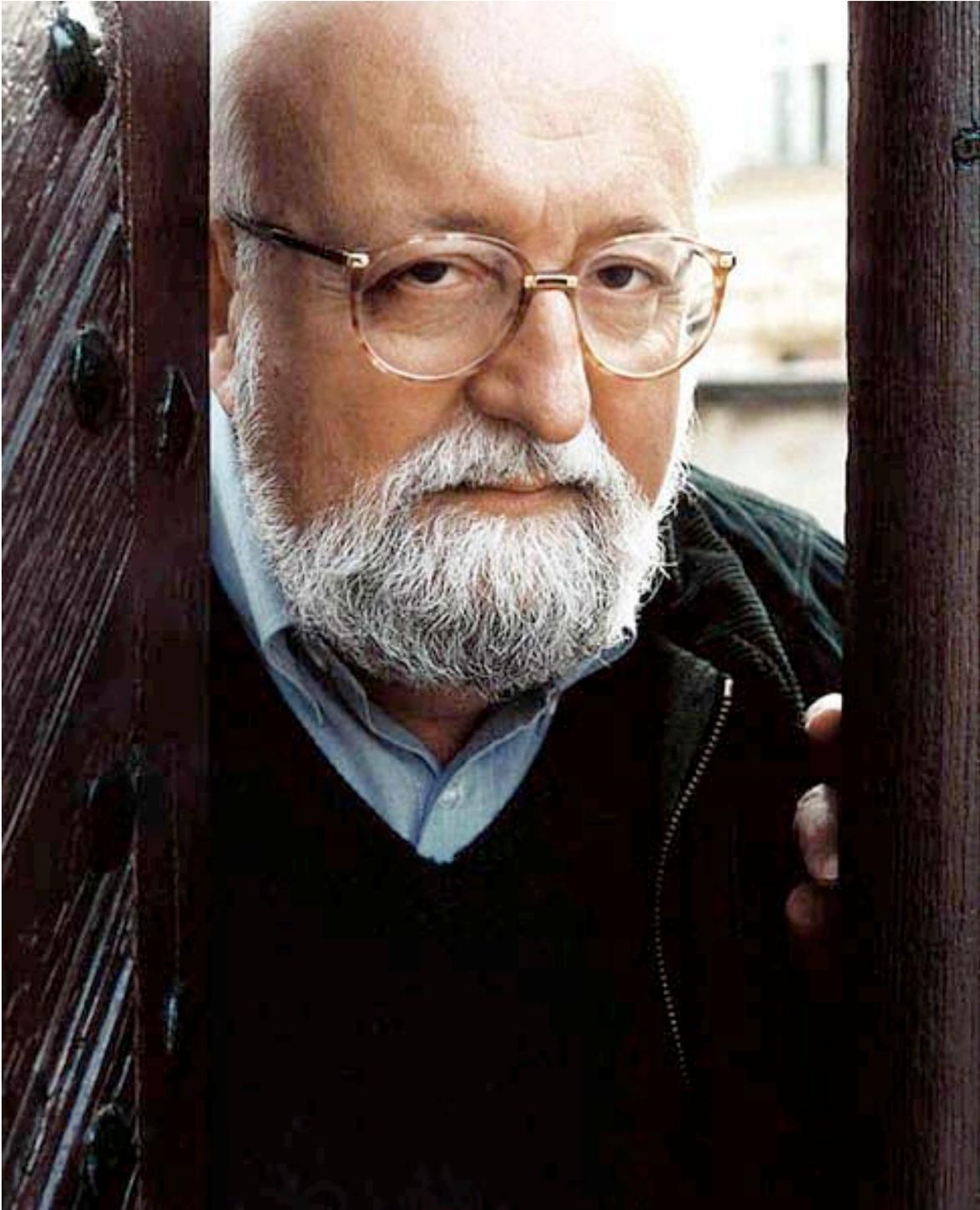
- Fonogrammi per flauto e orchestra da camera (1961)
- Sonata per violoncello e orchestra (1964)
- Capriccio per oboe e undici archi (1965)
- Capriccio per violino e orchestra (1967)
- Concerto n. 1 per violoncello e orchestra (1967/72)
- Partita per clavicembalo concertante, chitarra elettrica, basso elettrico, arpa, contrabbasso e orchestra (1972)
- Concerto n. 1 per violino e orchestra (1976/77)
- Concerto n. 2 per violoncello e orchestra (1982)
- Concerto per viola e orchestra (1983)
- Concerto per viola, archi, percussione e celesta (1984)
- Concerto per flauto e orchestra da camera (1992-93)
- Sinfonietta n. 2 per clarinetto e archi (1994)
- Concerto n. 2 per violino e orchestra “Metamorphosen” (1992/1995)
- Concerto Grosso n. 1 per tre violoncelli e orchestra (2000/2001)
- Concerto per pianoforte e orchestra “Resurrezione” (2001/2002)
- Largo per violoncello e orchestra (2003)
- Concerto Grosso n. 2 per tre clarinetti e orchestra (2004)
- Concerto per corno e orchestra “Viaggio d'inverno” (2007/2008)
- Concerto doppio per violino, viola e orchestra (2012)

Composizioni per strumento solo

- Due capricci per violino solo (1954)
- Capriccio per Siegfried Palm per violoncello solo (1968)
- Capriccio per tuba sola (1980)
- Cadenza per viola sola (1984)
- Per Slava per violoncello solo (1985/86)
- Preludio per clarinetto solo (1987)
- Divertimento per violoncello solo (1994)
- Sarabanda per viola sola (2000)
- Tanz per violino solo (2009)
- Violoncello totale per violoncello solo (2011)

Composizioni per jazz ensemble

- Actions per jazz ensemble (1971)



Musica da camera

- Sonata per violino e pianoforte (1953)
- Canti per voce e pianoforte (1955/58)
- Tre miniature per clarinetto e pianoforte (1959)
- Tre miniature per violino e pianoforte (1959)
- Quartetto per archi n. 1 (1960)
- Quartetto per archi n. 2 (1968)
- Were You a Dream – canti per voce e pianoforte (1981)
- Der unterbrochene Gedanke per quartetto d'archi (1988)
- Trio per archi (1990/91)
- Quartetto per clarinetto e trio d'archi (1993)
- Passacaglia (1995/96)
- Larghetto (1997)
- Luzerner Fanfare per otto trombe e percussione (1998)
- Sonata n. 2 per violino e pianoforte (2000)
- Sestetto per violino, viola, violoncello, pianoforte, clarinetto e corno (2000)
- Serenata per tre violoncelli (2007)
- Quartetto per archi n. 3 (2008)
- Duo concertante per violino e contrabbasso (2010)

Composizioni per nastro magnetico

- Salmi per nastro magnetico (1961)
- La brigata della morte per nastro magnetico (1963)
- Ekecheiria per nastro magnetico (1972)

Composizioni per altri organici

- Pittsburgh Ouverture per orchestra sinfonica di fiati (1967)
- Ubu Rex, Burleske Suite per grande banda da concerto (1990/91)
- Luzerner Fanfare per otto trombe e percussioni (1998)
- Prelude for Peace per ottoni, timpani e percussioni (2009)