



Krzysztof Penderecki: *Czarna maska* opera w jednym akcie

22 listopada (piątek) — 19.00

Teatr Wielki – Opera Narodowa
Sala Moniuszki
plac Teatralny 1

Akcja opartej na dramacie Gerharta Hauptmanna *Czarnej maski* Pendereckiego rozgrywa się w domu burmistrza XVII-wiecznego śląskiego miasteczka podczas przyjęcia, na którym zaproszeni goście, przedstawiciele różnych wyznań i stanów, konfrontują się z własnymi tajemnicami i lękami. Kompozytor tworzy gęstą, pełną napięcie strukturę dźwiękowo-muzyczną, wykorzystując rozbudowaną orkiestrę, chór i zespoły pozasceniczne, do zbudowania sugestywnej atmosfery nadchodzącej apokalipsy. Ten powstały w 1986 roku utwór to klasyka współczesnego teatru operowego, otwarta na nowe interpretacje.

Program koncertu

Krzysztof Penderecki (1933–2020)

Czarna maska
opera w jednym akcie
libretto: Harry Kupfer,
Krzysztof Penderecki
(1986)

Wykonawcy:

Wojciech Parchem
Silvanus Schuller

Natalia Rubiś
Benigna

Katarzyna Drelich
Arabella

Elżbieta Wróblewska
Rosa Sacchi

Szymon Rona
Jedidja Potter

Wojciech Gierlach

François Torteбат

Adriana Ferfecka

Daga

Krzysztof Szumański

Löwel Perl

Dariusz Machej

Pleban Wendt

Mateusz Zajdel

Hadank

Remigiusz Łukomski

Hrabia Ebbo Hüttenwächter

Magdalena Pluta

Hrabina Laura Hüttenwächter

Piotr Maciejowski

Schedel

Bassem Akiki

dyrygent

David Pountney

reżyseria

Raimund Bauer

scenografia

Marie-Jeanne Lecca

kostiumy

David Haneke

projekcje

Fabrice Kebour

reżyseria świateł

Ran Arthur Braun

koordynator scen kaskaderskich

Frédéric Matona

pirotechnika

Agnieszka Franków-Żelazny

przygotowanie chóru

**Chór i Orkiestra Teatru Wielkiego
– Opery Narodowej**



Więcej informacji o wykonawcach:

Krzysztof Penderecki: *Czarna maska*

Za wzór libretta do trzeciej z kolei opery Pendereckiego – *Czarnej maski* – posłużyła sztuka Gerharta Hauptmanna pod tym samym tytułem, która miała swą premierę w 1929 roku w wiedeńskim Burgtheater.



Krzysztof Penderecki

Adam Kumiszcza

W tym szczególnym dramacie-moralitecie kompozytor ujrzał doskonały materiał, by zrealizować zamówienie słynnego festiwalu w Salzburgu (Salzburger Festspiele) na napisanie opery. Rozpoczął od skrótów i modyfikacji zakończenia tekstu Hauptmanna – historii wielce złożonej i pełnej niemal surrealistycznych momentów. Mimo że każda próba jej streszczenia wiąże się z pewnym uproszczeniem, spróbujmy takie

przedstawić. Oto w lutym 1662 roku, gdy nie przebrzmiały jeszcze echa wojny trzydziestoletniej, Silvanus Schuller, bogaty burmistrz Bolkenhain (dzisiejszego Bolkowa), małego miasteczka na Dolnym Śląsku, wyprawia w swym domu ucztę na cześć ukochanej żony Benigny. W tej pozornej oazie spokoju spotyka się 13 bardzo różnych osób. Są wśród nich wyznawcy odmiennych religii i światopoglądów, przedstawiciele rozmaitych narodowości i społecznych stanów (dla przykładu: jansenistyczny służący, hugenocki ogrodnik, katolicki opat, protestancki pastor, żydowski kupiec, miejscy radni), których losy okazują się nierozzerwalnie splecione.

W miarę jak uczestnicy uczt angażują się w rozmowy i spory, poznajemy ich głęboko skrywane sekrety, wspomnienia, lęki i halucynacje. Atmosfera gęstnieje, coraz bardziej nasiąka poczuciem kruchości ludzkiej kondycji i przecuciem nieuchronnej zagłady. Wszyscy bohaterowie zostają wciągnięci w – jak to ujął sam Penderecki – „wielki barokowy taniec śmierci”, pełen niedomówionych wątków. Kluczową rolę odgrywa w nim tajemnicza postać Johnsona, w której – jak mówił kompozytor – „można [...] widzieć Anioła Mściciela – tak to odczytałem: zbiegły niewolnik mści się na osobach wmieszanych w handel żywym towarem. W pewnym momencie nie wiadomo, czy pojawiająca się czarna maska to czarna śmierć, czy Johnson przebrany w stój karnawałowy”. To „czarna maska” na koniec „wyprowadza wszystkich w tanecznym korowodzie w przepaść”¹. I wszyscy bohaterowie tej historii giną – jedynie Löwel Perl, „Żyd, wieczny tułacz”, uchodzi cało.

Zważywszy że Hauptmann poczynił wiele komentarzy dotyczących tła akustycznego dla scenicznej akcji, trzeba przyznać, iż zadanie, którego podjął się Penderecki, było zarazem wielce atrakcyjne, jak i trudne. Nie chodziło przecież o „zwykłą” muzykę ilustracyjną dla teatru dramatycznego,

lecz o oryginalną muzyczno-literacką formę. Niepokojące stuki i szmery, wrzawa, kościelne kuranty, brzmienie organów, dźwięk dzwonka, muzyka taneczna, hymny religijne, piosenki pijackie – tego rodzaju konstytutywne składniki audiosfery dramatu wchłonął kompozytor i przetworzył w ramach swego oryginalnego języka muzycznego. Stałym „refrenem” dźwiękowej materii *Czarnej maski* jest „przechodzący przed domem ekstatyczny pochód karnawałowy”, a spoza sceny dochodzą brzmienia takie, jak „Glockenspiel, muzyka karnawałowa, motyw *Dies irae* oraz muzyka w domu na galerii”².

Operę budują nie tylko sola, lecz nade wszystko pełne napięcia dialogi i ansamble ze splecionymi kontrapunktycznie liniami wokalnymi, które wspiera rozbudowana orkiestra. Grają także dwa zespoły umieszczone poza sceną – jeden złożony z instrumentów renesansowych, a drugi z instrumentów dętych blaszanych i perkusji. Wraz z chórem ten wszechpotężny aparat pozwolił Pendereckiemu w muzykę *Czarnej maski* wplatać elementy najróżniejsze, w tym cytaty z muzyki dawnej (kilka melodii chorałowych i utwór śląskiego lutnisty z XVII w., Esaiasa Reusnera) oraz autocytały z napisanych wcześniej dzieł własnych (*Polskiego Requiem*, *Dies irae*, *Te Deum*).

Współistniejące w muzyce style jednocześnie ścierają się i korelują ze sobą. Z jednej strony mamy do czynienia z okrzepłymi już w języku muzycznym Pendereckiego środkami „noworomantycznymi”, a z drugiej z „nowoczesnymi” – takimi, które były charakterystyczne dla twórczości kompozytora z wczesnych lat 60. W konsekwencji, w tworzeniu napięcia i budowaniu nastroju kompozycji wydatnie pomagają glissanda i klastery, a jednocześnie środkiem o działaniu formotwórczym jest w *Czarnej masce* rytm. Utkane z niego frazy i faktury współdziałają z osobliwą harmonią, wynikającą z systemu stworzonego specjalnie dla tej opery. Złożona i gęsta muzyka Pendereckiego charakteryzuje się bogactwem środków, a jednocześnie wielką sugestywnością w towarzyszeniu scenicznej rzeczywistości. Wciąga ona słuchacza w wir rozgrywanej się apokalipsy, do świata bez cienia nadziei na ocalenie, do którego z trudem przedzierają się przez orkiestrowy zgiełk słowa ukojenia: *Oro supplex et acclinis, / Cor contritum quasi cinis: / Gere curam mei finis* („W kornej błagam Cię postawie / z sercem startym na proch prawie, / uczyn zadość mojej sprawie”³). A zarazem sprzyja temu, by sensy i przesłania tekstu mogły być odczytane także ze współczesnej perspektywy.

Iwona Lindstedt

¹ Krzysztof Penderecki o „*Czarnej masce*”, w: Krzysztof Penderecki: *Czarna maska*, program polskiej premiery opery 25 października 1987 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu, s. 14.

² Tamże, s. 20.

³ Fragment sekwencji *Dies irae* w przekładzie Anny Kamińskiej (*Do źródeł. Psalmi i inne przekłady poetyckie*, Poznań 1988, s. 110).