Bist d’ wohl nicht im Paradis

Jan ten Brug



Le Grand Macabre
György Ligeti

LE GRAND MACABRE

Op 12 april 1978 ging in Stockholm de opera van György Ligeti Le Grand Macabre in premiere, in het Zweeds. De opera kwam tot stand door de samenwerking met Micheal Meschke de toenmalige directeur van het poppentheater in Stockholm. Samen schreven ze het libretto. Geen wonder dat de keuze van het onderwerp viel op een bewerking van het toneelstuk, "*la ballade du grand macabre"*, van de Belgische schrijver Michel de Ghelderode uit 1934. Die schreef indertijd ook een aantal stukken voor het poppentheater in Brussel. Het onderwerp is de ondergang van de wereld, de Apocalyps, maar dan geheel in de stijl van de schilder Pieter Breughel.
Ligeti maakte deel uit van een generatie, de modernen na WOII, die een hekel had aan opera. Muziektheater kon, opera niet. Ligeti schreef anti-opera's als "*Avontures"* en "*Nouvelle Avontures"*. Toch schreef hij dus ook een opera die hij het epitheton anti-anti-opera gaf. Daarbij citeert hij stukjes uit de operageschiedenis en schrijft zo een eigen versie van een waanzinaria zoals Donizetti schreef in Lucia di Lammermore of zoals Mozart's aria voor de koningin van de nacht.. Naast dat het een normale opera is, een toneelstuk op muziek, vertelt de muziek ook de geschiedenis van de opera. Het wordt een anti-anti opera over opera.

Om het geheel te duiden is een klein stukje kunst- en operageschiedenis wenselijk.
Omstreeks 1440 maakt een nu onbekende schilder in een paleis te Palermo het schilderij *Il triomfo delle morte*. De dood als een skelet op een paard, een paard dat ook zelf alle kenmerken van de dood vertoont.[1]







Picasso's Guernica is geinspireerd in il triomfo della morte

In 1562 schildert ook Pieter Breugel de Oude een *De triomf van de dood*. Skeletten zie je er overal. Twee ervan zitten ook nog eens op een ten dode gedoemd paard.



Wat in beide schilderstukken je opvalt is dat hoe verschrikkelijk de situatie dan ook is de afgebeelde mensen louter figuranten zijn. Er wordt niet op hen

ingezoomd, zij komen niet dichtbij de toeschouwer. Dit schilderij van Breugel wordt, via de Ghelderode, de basis van de opera van Ligeti.

De opera verhaalt van Breughelland, een land waar bij iedere inwoner een steek los zit. Pieter Breughel de Oude was een kind van de Renaissance, maakte zoals velen een studiereis door Italië, maar zijn schilderijen zijn volks-Vlaams. In de meeste schilderijen wemelt het van kleine verhaaltjes.

De opera is een Italiaanse Barok uitvinding. Je zou kunnen zeggen dat met de opera de Barok begint. Maar hij begint wel met een aanloop.



Begin 16e eeuw wordt de *Laocoöngroep* gevonden. Het beeldhouwwerk maakt een diepe indruk door de uitdrukkingskracht ervan: niets geen edele gelaatsuitdrukkingen, maar pure emotie en beweging.



Sabijnse maagdenroof



Pluto en Proserpina

De ontdekking leidt tot een ommekeer in de kunst. Zonder de *Laocoön* zouden er geen beeldhouwwerken zijn gemaakt als Giambologna's *Sabijnse Maagdenroof* of diens *Samson en de Filistijnen.* En zonder Giambologna geen *Pluto en Proserpina* van Bernini.

Gezichtsuitdrukkingen en lichaamshoudingen kunnen door kunstenaars worden gebruikt om emotie over te brengen en om de toeschouwer een emotie te laten ervaren. Een nieuw inzicht waaraan verschillende studies worden gewijd. Zo maakt Bernini in het begin van de 17e eeuw twee beeldhouwstudies: *Anima Damnata* en *Anima Beata.* Er wordt ingezoomd op de personages en vervolgens worden ze een karikatuur.




Iets later, halverwege de 17e eeuw, tekent Charles Lebrun diverse expressies van het menselijk gelaat[2] en geeft daarover lezingen aan de Academie Française, dit mede geïnspireerd door Descartes' *Les passions de l'âme*.



Muziek

In de muziek vindt eenzelfde ontwikkeling plaats. Het begint bij het madrigaal, een lied in de moedertaal. Het madrigaal krijgt in de 16e eeuw steeds meer een muzikale tekstuitbeelding. Uit de wens het klassieke antieke Grieks-Romeinse

[2] 'Tronies' werden dergelijke studies (van een onbekend model) in de Nederlanden genoemd.

drama weer tot leven te wekken ontstaat een nieuwe kunstvorm. Men dacht dat de oude tragedies gezongen werden, hetgeen maar ten dele waar was. Dat misverstand leverde de opera op, het drama in musica.

De muziek wordt theatraal, met muziek wordt geprobeerd om emotie uit te drukken en die op de luisteraar over te brengen.
Net als in de beeldende kunst wordt er onderzocht welke muzikale- middelen passen bij een emotie.
Er ontstaat een affectenleer. Deze behoorde tot de onmisbare muzikale vakkennis. J.S. Bach werd door tijdgenoten een meester geacht op dat gebied. Een slang werd een op en neer gaande muzikale lijn, de hemel klonk als hoge tonen, de hel natuurlijk laag enz.

De eerste grote operacomponist was Claudio Monteverdi. Hij stelde dat zijn noten niets anders weergaven dan de emotie van de personages. Het draaide om de stembuigingen. Het woord was niet genoeg. De wijze waarop het woord klonk, bepaalde mede zijn betekenis, drama in musica.

Met de tijd veranderde ook de opera. Naast de oorspronkelijke opera, *opera seria,* een muzikaal drama meestal gebaseerd op een klassiek thema, ontstond de komische opera, de *opera buffa*. Die begon als een operaatje in de pauze [3]als een muzikale korte Comedia de Arte scene en groeide uit als een zelfstandige opera. Dat ging niet zonder slag of stoot. In Frankrijk vond halverwege de achttiende eeuw een soort culturele oorlog plaats, de '*guerre des buffons'* tussen de aanhangers van de komische opera en die van de traditionele serieuze opera.

In 1728 voerde John Gay in Londen *The Begger's Opera* uit, een anti-opera tegen de Italiaanse Opera's Seria van Handel. De muziek was overigens van Johann Christoph Pepusch. Dat laatste laat zien dat de librettist gelangrijker geacht werd dan de componist. Hetzelfde gold ook voor *Die Zauberflöte.* Librettist en regisseur Schikaneder stond veel groter op het affiche dan Mozart. *The Begger's Opera* was 200 jaar later in 1928 de grote inspiratie voor de anti-opera *Die drei Grosschen Oper* van Brecht en Weil.

In Italië ontstond in de 19e eeuw het *belcanto*, waarbij het verhaal ondergeschikt werd aan de virtuoze zangkunst. Wagner ontwikkelde een opera zonder apart staande aria's waarbij muziek samen met het verhaal doorstroomde.
In 1892 schrijft Ruggero Leoncavallo de korte opera '*I Pagliacci'*, een drama met moord en doodslag met personages uit de commedia del arte. Ligeti's opera heeft er wel iets van.

---

[3] Ook tijdens de Klassieke tragedies in het oude Griekenland waren kluchten, komedies als pauze toneel gebruikelijk. In Nederland werd zelfs nog in de 20e eeuw tijdens het drama van de Gysbrecht van Amstel de klucht Cloris en Roosje opgevoerd. Eerst tot slot later als pauze toneel.

De opera's uit de 20e eeuw grijpen veelal weer terug op de periode voor de Romantiek. Omdat het publiek massaal nog steeds het belcanto omarmd ontstaat er bij de 'avant-garde' een aversie tegen de opera. Opera is burgerlijk. Het is de tijd van de *anti-opera.* Muziektheater zonder woorden, zonder virtuoos gezang. Muziek is theatraal genoeg.

Deze geschiedenis van de opera vind je terug in **Le Grand Macabre**.

Le Grand Macabre heeft het epitheton 'anti-antiopera.' Deze ietwat cryptische omschrijving komt van Ligeti zelf.
Nu schreef Ligeti ook een anti-opera *Aventures*, een opera zonder woorden. Een theaterstuk waarin de zang enkel klank produceert, zoals bij de *sequenza* voor solo stem van Luciano Berio.

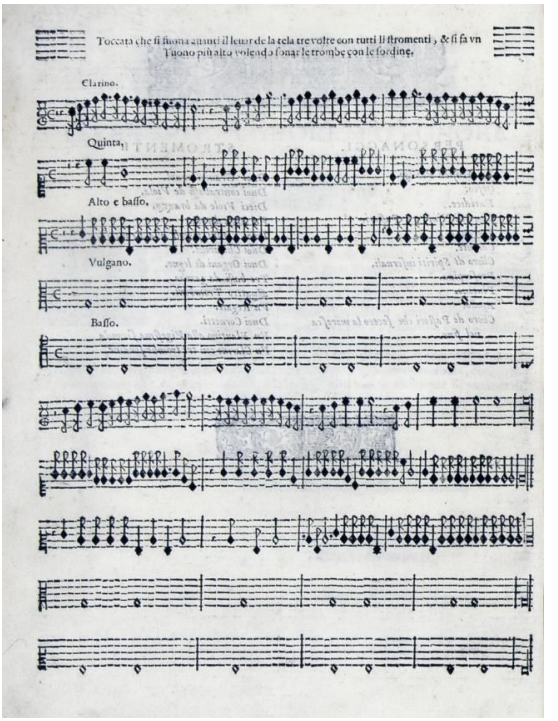
Geheel overeenkomstig de toenmalige, seriële praktijk voegt Ligeti in *Aventures* een nieuwe reeks toe aan de geëigende: de reeks van de emoties.[4] En hoewel woorden ontbreken en daarmee ook de samenhang van een verhaal, ontstaat er wel een soort libretto. Het leidt namelijk tot een voorstelling waarbij de luisteraar-toeschouwer zijn eigen tekst mag maken.
Op *Aventures* volgt trouwens nog een tweede anti-opera: *Nouvelles Aventures*.

Opvallend is dat Ligeti met zijn anti-opera's de traditionele werkwijze van de opera omdraait. Deze ontstond oorspronkelijk door een (geschreven) verhaal met klank te verbinden. Ligeti probeert de tekst te laten ontstaan uit klank. Een anti-opera is een soort opera in de omkering.
Maar bij *Le Grand Macabre* schreef hij eerst de tekst, vandaar 'anti-anti-opera', een omgekeerde opera in de omkering.

Zo Ligeti past met zijn opera in de traditie van de opera, maar daarnaast beschrijft hij in deze opera ook de geschiedenis van de opera.

Het begint al direct met het openingsstuk. Geen grote ouverture maar een kort stukje getoeter, een vastgelopen kruispunt met boze automobilisten, een toetertoccata. Monteverdi's *Orfeo* begint ook met een toccata en ook met toeters.

[4] De oorspronkelijk seriële muziek uit de periode vlak na WO2 kende reeksen in 4 parameters van de muziek: toonhoogte, klankkleur, duur en intensiteit. De variatie op die reeksen vormden de compositie.



Monterverdi L'Orfeo toccata



Prelude Le Grand Maccabre

Scene 1

Piet the Pot, de dwaze verteller van het verhaal, komt dronken op. De bijnaam 'the Pot' lijkt Nederlands te zijn, maar is Engels. Vertaald betekent het 'Piet de Beker'. Oorspronkelijk werd het libretto in het Duits geschreven. Piet heet daar 'Piet vom Fass.'
Een ander toneelstuk van Michel de Ghelderode heeft de titel *Piet Bouteille*. Piet is daar door Ligeti uitgeplukt. Piet heeft last van overmatig drankgebruik.

De eerste scene lijkt sprekend op die uit de *Fairy Queen* van Purcell. Dat wordt nog geen opera genoemd, maar een serie masques/maskerades, scenes met meestal een allegorische voorstelling. Het stuk is losjes gebaseerd op stukken uit de *Midsomernight's dream.* Deze vormen op hun beurt een nieuw verhaal.
Ook in het begin van de *Fairy Queen* treedt er een dronken personage op die zonder succes zijn verhaal probeert te vertellen.

Piet komt op en begint met het zingen van het *Dies Irae*. Dat gaat na vier tonen al goed mis en ook verder maakt hij er een potje van: tussen het hikken en boeren door hoor je een loflied op het paradijselijke Breughelland.

Dan verschijnt het liefdespaar Amanda en Amando.[5] Hun partijen worden gezongen door twee sopranen net als Poppea en Nero uit de l'Incoronatione di Poppea van Monteverdi. Dat was in die tijd heel normaal. Een mannelijke rol werd vaak gezongen door een sopranist, een castraat. Ligeti had die niet voor handen, dus een vrouw in een mannenrol.[6]

Poppea eindigt met het liefdesduet 'Pur ti miro'. Hier bieden de geliefden tegen elkaar op om vervolgens het roerend eens te zijn: zij zingen unisono. Ligeti doet hetzelfde maar maakt er ook nog een duidelijk hoorbare vrij-scene van.

'Pur ti miro' is het einde van de opera en qua vorm een chaconne, een in de Vroegbarok geliefde compositievorm met een telkens zich herhalend basmotief. Ligeti eindigt zijn opera met een passacaille, een vorm met ook een steeds zich herhalende bas.[7]

---

[5] In een eerdere versie heten zij *Spermando* en *Clitoris.*

[6] Maar er is zeker ook een aanwijzing dat het in deze opera gaat om een lesbisch paar. Het zwaard dat Amando draagt zou dan kunnen verwijzen naar de degen, waarmee Dido zich doodde. De enscenering van de vrijpartij tussen de twee maakt duidelijk welke keuze er wordt gemaakt.

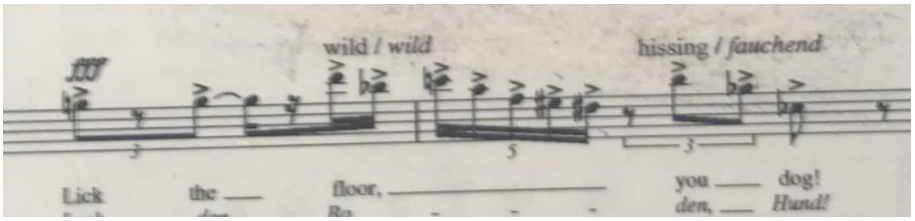
[7] Het lament aan het slot van *Dido and Aenias* van Purcell is ook een passacaille. Overigens schreef Ligeti even later een passacaille voor klavecimbel solo.

Aan het eind van de scene waar Amanda en Amando hun hoogtepunt hebben bereikt, zingt Amanda: *'ist meine Brust voll'.*
Waarop een toekijkende Piet de opmerking maakt '*Ha, womit hat sie was voll'*. Nekrotzar reageert daarop met een *'geiles Gewürm'*. Een boze Amando slaat Piet vervolgens met zijn degen slaat, terwijl hij hem toezingt: '*Elendes Gesindel, das für den Wurm'.* Deze worm geeft Ligeti zo weer:



Een prachtige vorm van barokke retorica, Bach waardig (1 maat voor 32).

Iets dergelijks hoor je wanneer even later Nekrotzar tegen Piet zingt: 'leck den Boden, Hund' (nr 39).



Verderop wordt het woord 'sterben' weergegeven door een sliert noten van hoog naar laag en dan een sprong omhoog en weer naar beneden om vervolgens een kwint omhoog te gaan met het woord Wunsch (2 voor 41).



‘Jawohl, miauw’ antwoord Piet, met bij ‘miauw’ een glissando omhoog.

Piets aria ‘Erbarmen, euer Magerheit’ (nr 41) zit ook al vol met tekstuele uitdrukkingen:

- Bij ‘leide lediglich an Kater’ klinkt er een hele lange noot terwijl het orkest zeer snel allerlei chromatische loopjes speelt om de grote hoeveelheid drank en de continue kater te illustreren.

- Wanneer Piet zingt dat hij last heeft van hallucinaties, hoort hij ‘verschrikkelijke muziek’ terwijl het bijna stil is en er heel zacht een paar tonen van een speeldoosje klinken.

- Aan het slot bij ‘Breughelland’ (nr 49) gaat Piet volledig vrolijk los met toonladdersequenzen die steeds hogeren sneller gaan om te eindigen met een triller die telkens onderbroken wordt met een korte hik.

Niet veel later zingt het koor van de geesten een koraal, waarvoor Bach’s ‘o Haupt voll Blut und Wunden’ duidelijk model heeft gestaan. Maat 3 met opmaat is gelijk.
Ligeti schrijft geen fermaten maar laat die wel horen door na een 4/4 en 5/4 maat te schrijven.



Een koraal in een opera past niet, die hoort in een kerk thuis, in een Duitse cantate.

Mozart citeert in de Zauberflöte een koraalmelodie: 'Ach, Gott, vom Himmel sieh' darein' in de finale van de tweede akte *'Der welcher wandert dieser Strasse'*. De strekking ervan is symbolisch, het symboliseert een ritueel.
Bij Ligeti is die meesterlijk ironisch. Het is theatraal een muzikale woordspeling om juist hier een koraal te schrijven: het roept herinneringen op aan Bach's koraal en dit op het moment dat Piet, de personificatie van de mens, de dood krijgt aangekondigd.

Scene 2

Deze scene speelt In de keuken van het huis van de astroloog Astradamors (sic) en Mescalina.[8]
Mescalina is in leer gekleed en heeft een zweepje. Het orkest schept nu een geluidsdecor. Het laat de klapjes van de zweep horen en de spanning die dat oproept. De muziek toont de woede van Mescalina bij het ontdekken van de kunstpenis als voorbehoedmiddel.
Dan volgen het opdreunen van de huiselijke taken en het tonen van de giftige spin (die ze zelf is). Alles hoorbaar in de muziek: ook hier weer een muzikale uitdrukking van de tekst. Zo zingen Mescalina en Astradamors samen een lang melisme op '*tirade*' om dan de tekst met Mescaline af te sluiten: twee dezelfde kwartnoten op '*fade*'. Simpel maar effectief.

Wanneer Astradamors na de SM-scene door zijn telescoop naar de sterren kijkt (184), wordt de sterrenhemel met glasachtige klanken nagebootst. Hier gebruikt Ligeti zijn eigen micro-polyfone techniek[9] die verder nergens in het stuk voorkomt.

Aan het eind van de scene (229) waar Venus Mescalina koppelt aan Necrotzar, schrijft Ligeti een Bourree Perpetuelle, een eeuwige boerendans. Het verhaal speelt zich per slot van rekening af in Breughelland. [10]
De scene eindigt (250) met een komisch trio (Piet, Astradamors, Necrotzar), zoals Mozart ook dat zou kunnen doen aan het einde van een scene.

Scene 3

[8] Mescaline is een giftige drank waaraan je verslaafd kunt raken.

[9] Een componeertechniek die bestaat in het creëren van micro-tonale klanken
[10] De Bourree was van oorsprong een boerendans en werd in de 17e eeuw een hofdans er daardoor onderdeel van de balletten in de Franse opera en zo ook een vast onderdeel van de barokke suite.

De derde scene begin weer met een lawaaiprelude. Geen autotoeters nu, maar elektrische deurbellen.
Het absolute hoogtepunt van de acte vormt het optreden van Gepopo, hoofd van de geheime dienst. Het past geheel in de traditie van de colaratuur aria's. In alles doet dit deel denken aan 'der Hölle Rache' uit Mozarts *Zauberflöte*. Juist ook vanwege de vogelimitaties.

Dan Necrotzar, hij komt op met een stel duivels in gillende sirenes en tromgeroffel. Daarna Ragtime!

In de bas vind je overduidelijk de sprongen en het ritme van het thema uit het 4e deel van Beethovens Eroica.





Nu was deze symfonie opgedragen aan een 'groot man'. Dat was Napoleon, held van de burgerlijke revolutie. Maar toen Napoleon zich tot keizer troonde, kraste Beethoven de opdracht in het manuscript door.
Voor het laatste deel van de symfonie koos hij toen het thema dat hij al eerder had gebruikt voor de balletmuziek van *Die Geschöpfe des Prometheus*.
Daarmee werd de ware held van de symfonie de gigant die zichzelf opofferde voor de mensheid.
En zo wordt Necrotzar op zijn beurt geassocieerd met Prometheus.

De soloviool speelt ondertussen in hetzelfde ritme als, hoe kan het anders, Scott Joplins *The entertainer.*



De klarinet speelt tegelijkertijd iets afwijkends in een andere maatsoort en ook de fagot is nogal eigenwijs. Het geluid ervan herinnert je aan de *Bolero* van Ravel. Het geheel doet je denken aan een muziekschool met heel erg dunne wanden, aan Ives twee marcherende orkesten of aan Bibers *Battalia.*

En even daarna zet het orkest -nogal chaotisch- in met een Cha Cha Cha. Wanneer vervolgens de trompetten een overduidelijk signaal geven, doet Necrotzar zijn mond open.
Dit met de vraag: waarom al deze fragmenten door elkaar. Niet omdat het kan en leuk is. Het is opera, dus heeft het een betekenis. Necrotzar, zogenaamd de redder der mensheid, de grote man, is een chaoot. Bovendien raakt hij dronken.

Eenmaal dronken zingt hij:

Vernichtet Kaiser, Dynastien,
niemand konnte vor mir fliehen!
Sokrates reicht‘ ich den Becher,
den Dolch Nero, dem Verbrecher!
Doch das reichte noch nicht lange:
Clle… Cleopatra bracht ich die Schlange …
Hach! Schlange? Drachen? Sphinx?
Die Metze! Die Hexe! Die Furie! Erinnye!
Mit ihrer grauenhafte Spinnüe!
Waas?
Peitsche? Besen? Stecken? Spiess?
Bist d‘ wohl nicht im Paradies!

In dit deel met de titel van *Galimatias* (lat. ‘flauwekul’) wordt bij ‘Hach! Schlange?’ in de celesta het trio uit de *Grazer Galop* van Schubert gespeeld. Geen parodie, maar een citaat!



Vrolijk in galop naar de ondergang.[11]

[11] ‘Galimatias’ ligt dichtbij het begrip calamitas (Lat. ramp).

Scene 4

De spiegelcanon.
Ligeti schreef meerdere spiegelcanons. Het is een soort rederijkerstruc die helemaal past in een wiskundige aanpak. Je vindt haar in de Renaissance, bij Bach, bij de tweede Weense School, bij Webern. Het is typisch een techniek die ontstaat uit het notenschrift, zoals een palindroom of anagram alleen vanuit het schrift kan worden gevonden.

Op dit moment in de opera, de spiegelcanon, wordt niet de wereld, maar juist Necrotzar vernietigd. Alles wordt omgedraaid in zijn tegendeel.

De passacaglia. Een passacaglia was oorspronkelijk een dans met het karakter van een wandeling. De maatsoort was in drieën. In de Barok werd het een variatievorm op een zich steeds herhalende 'ostinate' bas van doorgaans 4 maten, vergelijkbaar met een chaconne. Het slotduet van *l'Incoracione di Poppeia* van Monteverdi heeft dezelfde muzikale techniek evenals het lament van Dido aan het einde van Purcell's *Dido and Aenneas*.
Als epiloog vind je haar terug zoals bij Mozart's *Don Giovanni* of *Entführung aus dem Sarreil*, maar ook bij Verdi's *Falstaff*.

Het terugkerend thema heeft hier het ritme: Rust 1 rust 12345 enz.
12345 gaan eerst omhoog en dan weer naar beneden en vervolgens eerst omlaag en dan omhoog.
Het thema heeft verschillende klankkleuren en zwerft door de verschillende instrumenten van het orkest, waarbij ze elkaar aanvullen.
De dynamiek binnen het thema is geeft hetzelfde beeld: van zacht naar hard, dan weer terug en vervolgens het omgekeerde.

Een dergelijke per toon voorgeschreven werkwijze is kenmerkend voor de school der Serialisten[12], hoewel Ligeti zich hier niet aan de strenge regels ervan houdt: de horizontale lijnen zijn atonaal maar niet streng serieel.

Wat opmerkelijk is dat de stemmen parallel in sexten lopen. Zes kleine en zes grote sexten. Soms komt daar nog een terts bij. Het thema beweegt zich voort als een laat Middeleeuwse cantus gemellus of een faux bourdon.[13]
Ligeti hanteert met de passacaglia een atonale horizontale lijn en een Laat Middeleeuwse verticale tonale lijn, en dat gaat wonderwel goed samen.

---

[12] Een componeertechniek waarbij alle parameters die de muziek kent in gradaties onderverdeeld worden in een serie die telkens in een andere volgorde te horen valt.
[13] Een techniek die via Engeland mede door de 100 jarige oorlog het vasteland van Europa, in het bijzonder van Frankrijk, bereikte.

Wanneer al die verschillende stijlen door elkaar heen worden gehusseld ontstaat er uit ordening een soort chaos. De luisteraar bevindt zich op een kermisterrein. Van alle kanten komen verschillende muziekjes en stemmen aanwaaien.

Le Grand Maccabre kun je een laat moderne opera noemen. Hij staat niet ver van Stravinsky's *Rake's Progress.* Het gebruik van autotoeters e.d. lijkt raar maar is op zich geen noviteit. Satie gebruikt al een typemachine. Klassieke muziekinstrumenten zijn allang niet meer de enige bron van klankkleuren. Elektronica en studio's zijn al normaal. Muzikale vormen uit het verleden en (stijl)citaten gebruiken is al helemaal niet nieuw. *Le Grand Maccabre* staat in de traditie van de operageschiedenis en schrijft verder aan die geschiedenis.
Het modernisme is geen breuk maar een logische ontwikkeling van wat er daarvoor was. Ligeti was niet de enige.
In 1969 componeert Luciano Berio zijn *Sinfonia* met daarin het derde deel waar het derde deel van de tweede symphonie van Mahler als een soort cantus firmus, een passacaglia thema fungeert met flarden van Ravel, Stravinsky, Brahms, Debussy, Schönberg, Webern, Hindamith ea.
Daardoorheen solmiseren zangers en spreken teksten van Beckett, Mayakovsky, Joyce en worden kreten gehoord tijdens de 68 revolutie in Parijs. Berio maakt een muzikale collage naar voorbeeld van Charles Ives in zijn tweede symfonie.

Ligeti past in zijn opera hetzelfde procedé toe. Delen ervan zijn een collage op zich, maar de hele opera is op zijn beurt ook weer een collage. Daarmee past de opera in zijn tijd en ook in de eeuwenlange traditie van de opera.
Samen met het verhaal, de tekst en de voorgeschreven aanwijzingen voor enscenering wordt de toeschouwer geconfronteerd met een dwaasheid die alle emoties oproept van uitgelaten vrolijkheid tot intense triestheid. Onzin en waarheid vallen samen, gekte wordt realiteit. Dat is een typisch laat-modernistisch thema.

In dat verband, dwaasheid en gekte, is het van belang dat Berio in zijn sinfonia Becketts *The Unnamable* citeert.
Juist dit werk een typisch voorbeeld van de optimale verwarring waarin een mens kan verkeren.
Berio's verwarring eindigt met '*keep going'* evenals het slot van *The Unnameble.* De mens heeft geen andere keuze. Net als in Ligeti's opera:

Op naar de volgende catastrofe.