

MONTEVERDI I OSZUKIWANIE UCHA. ROZMOWA Z PHILIPPE'EM BOESMANSEM O OPERZE *POPPEA E NERONE*

Aleksander Laskowski (Warszawa)

Philippe Boesmans w dziedzinie kompozycji jest autodydakta. Tworzyć zaczął, gdy był studentem fortepianu w konserwatorium w Liège. Od wielu lat blisko współpracuje z brukselskim teatrem La Monnaie, dla którego w 1989 opracował orkiestrację *Koronacji Poppei* Claudia Monteverdiego, swoje opracowanie zatytułował zaś *Poppea e Nerone*.

Boesmans, autor nagrodzonej przez krytykę francuską jako najlepsze nowe dzieło 2009 roku opery *Yvonne, Princesse de Bourgogne*, szczyci się tym, że przeczytał wszystkie dzieła Witolda Gombrowicza.

Nową inscenizację opery *Poppea e Nerone* dla madryckiego Teatro Real przygotował Krzysztof Warlikowski. Premiera odbyła się 12 czerwca 2012. Publikowany wywiad przeprowadzono kilka godzin przed rozpoczęciem spektaklu.

CO SKŁONIŁO PANA DO SIĘGNIĘCIA PO *KORONACJĘ POPPEI*?

Poprosił mnie o to Gerard Mortier. Jest wiele wersji tego dzieła, *de facto* ilekroć je wykonujemy, trzeba przygotować nową. W rękopisach, weneckim i neapolitańskim, zapisane są tylko dwie linie – śpiewu i basu. Gerard Mortier chciał, by swoją wersję tego dzieła opracował kompozytor współczesny. W ten sposób znalazłem się w podobnej sytuacji co reżyser, którego prosi się dziś o wystawienie dawnego dramatu, np. tragedii Szekspira. Jak możemy dziś odczytać takie dzieło, patrząc na nie z naszej perspektywy, ze współczesną wrażliwością? Przyjrzałem się rękopisom Monteverdiego i okazało się, że wszystko trzeba opracować, nie tylko orkiestrację, ale także rytm. Patrząc w oryginalną partyturę, nie wiemy, czy te dźwięki należy wykonywać wolno, czy szybko. Na przykład Raymond Leppard w nagraniu z lat sześćdziesiątych *ritournelles* wykonuje przesadnie wolno. Ja te same fragmenty każę grać szybko. Prawdy jednak nigdy nie poznamy. Wykonanie *Koronacji Poppei* zawsze jest przedstawieniem pewnej hipotezy.

Pierwszym zadaniem było dla mnie opracowanie rytmiczne całości – inaczej przecież orkiestruje się pasaż wykonywany szybko, niż ten, który wykonuje się wolno. Najpierw konieczne było określenie tempa, zależności agogicznych pomiędzy poszczególnymi fragmentami, tak by

całość była spójna. Ile w tym Monteverdiego? Sądzi się, że około jedna czwarta dzieła jest jego autorstwa. Manuskrypt wenecki pisany jest charakterem Francesca Cavallego, ucznia Monteverdiego. Utwór wykonywano jeszcze jakiś czas po premierze, chociaż niezbyt długo, bo w wieku XVIII już go nie grywano, a każde wykonanie w ten czy inny sposób uzupełniano. Niektóre fragmenty brzmią tak, jakby pochodziły z późniejszego okresu, na przykład duet *valetta* i *damigelli*. Czuje się tu już nadchodzący wiek XVIII. Konieczne było też uwzględnienie różnic między wersją wenecką i neapolitańską. W tej drugiej nie ma sceny samobójstwa Seneki. W czasach Monteverdiego nie można było pokazać samobójstwa na scenie w lojalnym wobec Watykanu Neapolu, choć w dość antyklerykalnej Wenecji już tak. To było coś nowego. Przypomnijmy, że wcześniejsze opery Monteverdiego mają charakter alegoryczny, mówi się tam o bogach, a *Koronacja Poppei* to pierwsza opera o ludziach i ich namiętnościach – zazdrości, pożądaniu, miłości, pragnieniu zemsty. Opera ta stała się wzorem dla późniejszych twórców. Praca nad nią bardzo wiele mnie nauczyła, zwłaszcza że każda postać jest przez Monteverdiego charakteryzowana poprzez zwroty melodyczne. Mamy tu psychologiczny portret postaci kreślony za pomocą wykonywanych przez nią dźwięków, choć nie są to oczywiście *leitmotivy*, raczej każda postać ma swój charakterystyczny głos. Wszystko zostało zapisane właśnie w głosie.

CZY PRACOWAŁ PAN, OPIERAJĄC SIĘ NA OBU RĘKOPISACH, CZY WYBRAŁ PAN JEDEN Z NICH?

Podstawą dla mojej pracy jest wersja wenecka, chociaż przeprowadziliśmy też kwerendę w Neapolu, mamy więc wenecką podstawę i dodatki z Neapolu.

JAK WYGLĄDAŁA PRACA, POMAGAŁ PANU MUZYKOLOG CZY PRACOWAŁ PAN SAM?

Muzykolog mi nie pomagał, po prostu korzystałem z dostępnych materiałów. Do melodii musiałem jedynie dopisać własną harmonię. Nie zmieniałem jednak tego, co już mamy. Słuchacze, którzy znają barokowe wersje *Koronacji Poppei*, nie pogubią się podczas spotkania z moją orkiestracją – to ta sama muzyka, tylko oprawiona w inne barwy. Wykorzystuję instrumenty z czasów Monteverdiego, takie jak klawesyn czy pozytyw, ale sięgam też po instrumenty z całej historii opery, w tym typowo dziewiętnastowieczne, jak fortepian, harmonium – instrument Armii Zbawienia zwany też organami ubogich, bo grywano na nim podczas nabożeństw w instytucjach dla panien w XIX wieku; jest też wiele instrumentów dwudziestowiecznych, perkusyjnych, w tym

wibrafon i marimba. W mojej orkiestracji zawarta jest więc historia opery po Monteverdim, zresztą nie tylko w rodzajach współbrzmień, również w ich barwie. Staralem się jednak w maksymalnym stopniu szanować tekst Monteverdiego.

CZY SIĘGA PAN PO INSTRUMENTY DĘTE? PYTAM, BO NA PRZYKŁAD W NAGRANIU ZESPOŁU LA VENEXIANA ICH NIE MA – *KORONACJA POPPEI* POKAZYWANA BYŁA W WENECJI W TEATRZE PUBLICZNYM, STĄD SKROMNA OBSADA. NA INSTRUMENTY DĘTE – CZYLI LUKSUS – MÓGŁ POZWOLIĆ SOBIE DWÓR GONZAGÓW W MANTUI, GDZIE POKAZYWANO *ORFEUSZA*, ALE NIE ZORIENTOWANY NA ZYSK IMPRESARIO WENECKI.

Rzeczywiście, na premierze dzieła instrumentów dętych z pewnością nie było. Ja jednak po nie sięgam, podobnie jak po instrumenty smyczkowe. Mając do dyspozycji tak znakomity zespół jak Klagforum Wien, można zrobić bardzo wiele. Na przykład instrumenty smyczkowe mogą różnicować *vibrato*, mogą też grać bez wibracji, a to znaczy, że chwilami mamy wrażenie, iż słuchamy instrumentów barokowych z jelitowymi strunami. Mamy do czynienia z zespołem, który bardzo wiele gra muzyki współczesnej i jest przyzwyczajony do kształtowania i zmieniania brzmienia dźwięku. Dla instrumentów dętych blaszanych stosuję tłumiki, które sprawiają, że barwa jest taka jak u niektórych jazzmenów, słysząc tu nawet echa Milesa Davisa. Poza tym tłumik stwarza iluzję odległości, dzięki niemu trąbka zdaje się być bardzo daleko.

Historycznie rzecz biorąc, instrumentów dętych w *Koronacji Poppei* nie było. Można grać ten utwór w wersji barokowej z zaledwie czwórką muzyków – z klawesynem, basem i dwoma instrumentami w rejestrze górnym. Do *ritournelles* potrzebujemy przynajmniej trzech głosów. Ja na szczęście mogę pozwolić sobie na odrobinę luksusu. Trzeba też powiedzieć, że my, współczesna publiczność, mamy zupełnie inne ucho niż ludzie za czasów Monteverdiego. Nasze ucho obciążone jest kulturą, kilkunastowieczną historią opery, nie umiemy słuchać niewinnie, tak jak słuchali ludzie epoki baroku. Wydaje mi się, że rekonstrukcja historyczna nie ma sensu, dla mnie nie jest ciekawa, właśnie dlatego, że inaczej dziś słuchamy i jesteśmy innymi ludźmi. Co mówi nam dziś utwór taki jak *Koronacja Poppei*? Od czasów Monteverdiego wiele się zdarzyło – że wspomnę liczne rewolucje, oświecenie, marksizm, niezliczone wojny, w tym dwie światowe, które całkowicie zmieniły nasz sposób myślenia... Co zatem utwór ten mówi nam dzisiaj? Czy odnosi się do sytuacji współczesnych? Mowa tu o despotyzmie u władzy, a to znamy także dziś – i to właśnie mnie ciekawi. Libretto oczywiście można czytać na sposób barokowy, ale dziś mówi nam ono coś zupełnie innego, dlatego należy czytać je jak Szekspira. To samo dotyczy muzyki. Interesuje mnie kwestia,

jak dziś ożywić tę muzykę, jednocześnie szanując emocje ukryte w partyturze Monteverdiego.

MÓWI PAN, ŻE DZISIEJSZA PUBLICZNOŚĆ NIE MA NIEWINNEGO UCHA. A JAK CZYTA WSPANIAŁY I GŁĘBOKO PORUSZAJĄCY TEKST *BUSENELLA*? W CZASACH WENECKIEJ PREMIERY *KORONACJI POPPEI* PUBLICZNOŚĆ ZNAŁA KONTEKST, ZNAŁA FILOZOFIĘ STOICKĄ, DO KTÓREJ POETA SIĘ ODNOŚI. JAK TO WYGLĄDA DZISIAJ?

Nie jestem pewien, czy ludzie znają filozofię stoicką, chociaż oczywiście intelektualiści czytują Senekę. W tym dziele filozof broni porządku moralnego, dlatego tak przeszkadza i dlatego dostaje nakaz popełnienia samobójstwa. Widzimy, że gdy Seneka umiera, świat się rozpada, zaczyna panoszyć się rozwiązłość, bestialstwo, po prostu znika porządek moralny i wszystko zaczyna być dozwolone. To bardzo ciekawy aspekt tego dzieła, znakomicie pokazany przez Warlikowskiego na scenie. Po śmierci Seneki widzimy zdecydowaną zmianę.

PORÓWNUJE PAN *KORONACJĘ POPPEI* DO DZIEŁ SZEKSPIRA – TAK JAK W TRAGEDIACH SZEKSPIRA I TU JEST ELEMENT KOMICZNY, ZWŁASZCZA Z UDZIAŁEM POSTACI DRUGOPLANOWYCH. CZY ZNAJDUJE TO ODZWIERCIEDLENIE W PANA INSTRUMENTACJI?

Tak. Tak jak u Szekspira mamy tu małe sceny, na przykład dwóch żołnierzy w pierwszym akcie, których kojarzę ze stróżem w *Hamlecie*. Kolejny przykład to scena z *damigellą* tuż przed samobójstwem Seneki. Trzeba ludzi odprężyć przed najstraszniejszymi zdarzeniami, dodać element lekki, niemal operetkowy. Te mniejsze role są bardzo ważne. Co ciekawe, u Monteverdiego widać cień drwiny z Seneki – towarzyszy mu muzyka podniosła, pompatyczna, a on w kółko mówi to samo, wciąż moralizuje. Rzecz jasna wszystko to uwzględniam w mojej orkiestracji. W orkiestracji jest jeszcze jeden instrument, o którym chciałbym wspomnieć, mianowicie syntezator. Używam oczywiście prawdziwego klawesynu, ale także barwy klawesynu wydobywanej z syntezatora, który często towarzyszy Neronowi, bo jest to dźwięk – chciałby się powiedzieć – szpanerski, coś dla pana których kocha modę, ubiera się u Versacego, co widać zresztą na cenie. Każda postać ma swoją barwę instrumentalną. Na przykład Drusilla to rola lżejsza, często towarzyszy jej fortepian.

BO JEST ROMANTYCZNA?

Bo fortepian daje lekkość. Ottone jest postacią najbardziej barokową, chociaż nie potrafię wyjaśnić,

dłaczego. Kompozytor w swoich wyborach kieruje się także instynktem.

OTTONE MA BYĆ WOJOWNIKIEM, TYPOWYM *GUERRIERO*?

Tak, ale wojownikiem szlachetnym, stąd klawesyn i pozytyw. Drusilli towarzyszy fortepian, Neronowi syntezator, Nutrice lutnia, chociaż nie ma tu żadnego systemu, tylko dominanty barwowe dla poszczególnych osób. Ich barwy się jednak łączą i ucho powoli zaczyna się gubić, nie wie już, o kogo chodzi. Powstaje efekt przypominający barokowe malarskie *tromp l'oeil*, ja zaś tworzę muzyczne *trompe l'oreille*. Nie ma systemu, a każda postać ma swój dźwiękowy zapach. Oczywiście *Poppea* wywołuje najwięcej zmysłowości w orkiestrze – towarzyszą jej smyczki i harfa, bo to partia najbardziej rozerotyzowana.

W CZASACH MONTEVERDIEGO NA SCENIE POJAWIALI SIĘ KASTRACI. CO ZROBIŁ PAN Z ICH PARTIAMI?

Wybraliśmy tenora do partii Nerona. To lepiej, niż gdyby śpiewała tę postać kobieta, choć tak zapewne było w oryginale, pewności jednak nie ma, bo mógł go śpiewać także kastrat. Są różne możliwości, Harnoncourt jedną wersję nagrał z tenorem, druga z głosem kobiecym. Moim zdaniem utwór ten jest bardziej wiarygodny z tenorem – i to prawdziwym włoskim *macho*. Mamy prawdziwego tenora operowego, Verdiowskiego, to się dobrze sprawdza na poziomie dramaturgicznym. Jest kilka taktów w których lepiej byłoby mieć kobietę, bo głos tenorowy, zwłaszcza w duetach, nie daje pożądanych dysonansów. Ale nie można podporządkować całości zaledwie kilku taktom utworu.

PRAWDZIWY TENOR, CZYLI GŁOS HEROICZNY?

Liryczny, taki, który może śpiewać Alfreda w *Traviacie*.

W TYM UTWORZE JEST JEDNA POWSZECHNIE ZNANA MELODIA, „PUR TI MIRO”...

...której nie napisał Monteverdi.

WIĘCEJ NIŻ ARII JEST TU RECYTATYWÓW, KTÓRYCH WSPÓŁCZESNA PUBLICZNOŚĆ NIE MOŻE W ŁATWY SPOSÓB

SKOJARZYĆ CZY ZAPAMIĘTAĆ. CZY TO MOŻE BYĆ TRUDNOŚĆ W ODBIORZE DZIELA?

Słuchacze, którzy kochają wersję barokową, znajdą wszystko, co znają. Najwięcej mamy formy ariosa. „Pur ti miro” to oczywiście najbardziej znany fragment opery, jej przebój, chociaż wszystkie postaci mają coś pięknego do zaśpiewania, weźmy na przykład kołysankę Arnalty. Tak naprawdę mamy tu układ zapowiadający Mozarta – aria, recytatyw, aria... W *Orfeuszu* czy *Ulissesie* tego nie ma. *Poppea* jest bardziej teatralna we współczesnym znaczeniu tego terminu. Postać Poppei to zapowiedź późniejszych wielkich heroin operowych, nawet Carmen czy Lulu. Szkoda, kiedy śpiewa ją mały głos barokowy. W Teatro Real mamy wielką salę, rozległą scenografię, dlatego Mortier wybrał prawdziwych śpiewaków operowych. I brzmi to dobrze. Poza tym nie wiemy, jak śpiewano za czasów Monteverdiego, może bardzo głośno, może wykonywano niezliczone glissanda... Nie wiemy nic i już się nie dowiemy. Więcej wiadomo o wieku XVIII, bo zachowały się traktaty na temat gry na flecie, a to pozwala wiele się dowiedzieć, choćby o ornamentacji. O wieku XVIII wiemy znacznie więcej niż o XVII.

ŚPIEWACY BAROKOWI CZĘSTO SIĘGAJĄ PO OKREŚLONE CHWYTY WYKONAWCZE, Z KTÓRYMI SPECJALIŚCI OD *BEL CANTO* CZY WERYZMU NIE MUSZĄ SOBIE RADZIĆ. CZY OCZEKUJE PAN OD SWOICH WYKONAWCÓW, BY UMIELI ZREALIZOWAĆ NP. *LA RIBATTUTA DI GORGIA*?

Trochę improwizujemy, dodajemy wokalizy, wszystko zależy od możliwości danego śpiewaka. Neron może pozwolić sobie na więcej, bo ma odpowiednią technikę. Sądzę, że w czasach Monteverdiego też nie wszyscy wykonywali wszystkie ornamenty. Wszystko zależy zatem od obsady. Jeśli jest piękny głos, który nie radzi sobie z ornamentacją, rezygnujemy z jej nadmiaru. Należy dość swobodnie traktować tę partyturę, tak jak w XVII wieku, wtedy przecież także sporo improwizowano.

MAM WRAŻENIE, ŻE W CZASACH MONTEVERDIEGO PRZYGOTOWYWANO KONKRETNY SPEKTAKL, ALE NIE KOŃCZONO DEFINITYWNE DZIELA. CZY PANA DZIEŁO JEST DEFINITYWNE SKOŃCZONE?

Moje dzieło jest skończone, chociaż śpiewacy mogą to i owo zmieniać. Moja wersja jest skończona, ale nie ostateczna. Takiej w przypadku *Koronacji Poppei* nie będzie. Tak jak nie będzie ostatecznej wersji *Makbeta* Verdiego. Gdy powstaje wersja ostateczna dzieła, dzieło to umiera, staje się

obiektem muzealnym. Wszystkie utwory zmieniają się wraz z czasami, w których się je wykonuje. Zmienia się przecież wrażliwość odbiorców. Gdybyśmy zobaczyli dziś XIX-wieczne inscenizacje Szekspira, byłyby one dla nas po prostu śmieszne, wówczas jednak takimi nie były. Po prostu jesteśmy dziś inni.

CZY ZASKAKUJE PANA INSCENIZACJA KRZYSZTOFA WARLIKOWSKIEGO?

Nie. Pierwszą inscenizację *Nerone e Poppea* przygotował 25 lat temu Luc Bondy, który poszedł wówczas w tę samą stronę, co Krzysztof. Na końcu opery, gdy słyszymy duet „Pur ti miro”, wydaje nam się, że niczego już nie pragniemy, że miłość została ostatecznie skonsumowana. U Warlikowskiego Neron jest w stroju kobiecym, Poppea w stroju męskim, jakby wciąż szukali nowych perwersji – i okazuje się, że to niezwykle smutne dzieło. Podoba mi się inscenizacja, która skłania do namysłu, to zdecydowanie lepsze niż lukrowana wersja barokowa pełna amorków.

DZIŚ WIECZOREM PREMIERA. PUBLICZNOŚĆ MADRYCKA ZNANA ZE SWEGO KONSERWATYZMU. SPODZIEWA SIĘ PAN SKANDALU?

Skandal jest możliwy. Może osoby spodziewające się barokowej rekonstrukcji poczują się zawiedzione, sprowokowane, ale przecież opowiadamy tę samą historię, tyle że nie dzieje się ona w czasach rzymskich, tylko w latach 30. we Włoszech, za rządów Mussoliniego. Dziś możemy te czasy – czasy kryzysu gospodarczego – dobrze zrozumieć. Doskonale rozumiemy zagrożenie wojną o podłożu gospodarczym. Myślę, że to dobry pomysł inscenizacyjny. Nie zapominajmy, że Monteverdi w swoich czasach trzymał z ludźmi postępowymi.

Teatro Real, Madryt

Claudio Monteverdi/ Philippe Boesmans

Poppea e Nerone

Klangforum Wien, dyr. Sylvain Cambreling

Reżyseria: Krzysztof Warlikowski

Kostiumy i scenografia: Małgorzata Szcześniak

Światło: Felice Ross

Obsada:

Poppea: Nadja Michael

Nerone: Charles Castronovo

Ottavia: Maria Riccarda Wesseling

Ottone: William Towers

Drusilla: Ekaterina Siurina

Seneca: Sir Willard White

Virtú/Palas: Lyubov Petrova

Fortuna/Damigella: Elena Tsallagova

Amore: Serge Kakudji

Arnalta: José Manuel Zapata

Nutrice: Jadwiga Rappé

Valetto: Hannah Esther Minutillo

LUCANO/LIBERTO: JUAN FRANCISCO GATELL