

## Uwagi na marginesie polskiej prapremiery "L'Incoronazione di Poppea" Monteverdiego

JAN WEBER

Świat muzyczny przeżywa od czasu do czasu kulminacje szczególnego zainteresowania jakąś epoką, stylem czy muzyką określonego kompozytora. W ciągu kilkunastu minionych lat byliśmy świadkami skoncentrowania uwagi na twórczości Mahlera i Berlioza, którą otrzepano z kurzu i poddawszy skrupulatnym oględzinom, uznano za godną wyniesienia na piedestał szacunku. W chwili obecnej zanosi się na podobny renesans Liszta (np. Boulez ogłosił repertuar Nowojorskiej Orkiestry Filharmonicznej na najbliższy sezon, w którym przewiduje wykonanie 12 *Poematów*, 2 *Symfonii*, *Koncertów* – również tych mniej znanych – oraz *Mszy* i *Oratoriów*).

Niezależnie od penetracji peryferyjnych, na naszych oczach dokonuje się proces "totalnej" ofensywy w stronę Baroku. Odkrycie Vivaldiego i przyswojenie jego muzyki w stopniu niemal takim, jaki dotąd był tylko przywilejem Bacha, ujawnienie niezliczonej ilości wartościowych dzieł kilkunastu innych kompozytorów włoskich, przypomnienie Padre Solera czy Henry Purcella stało się już faktem dokonany dobrych kilka lat temu. Ofensywa ta prze ławą w stronę przeszłości nieustannie, obejmując coraz to nowe połacie muzyki. Obserwacja zjawisk muzycznych na świecie pozwala skonstatować, że w chwili obecnej dokonuje się proces przyswojenia całej twórczości Monteverdiego oraz ujawniania dzieł innych twórców z epoki wczesnego Baroku, jak Cestiego, Cavalliego i innych, choć niezależnie od tego "poszerzania" wiedzy o Baroku, reflektor ciekawości ludzkiej przesunął się już dalej wstecz: od kilku lat na scenach i estradach (m.in. w Salzburgu) święci triumfy *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* Emilia Cavalieriego; zaczynają także kwitnąć normalnym życiem koncertowym *Madrygały* Don Gesualda Księcia Venosy, dotąd budzące zainteresowanie głównie z racji zawartych w nich sensacji harmonicznym.

W Polsce, jak zawsze spóźnionej w rezonansie pulsu świata (we wszystkim co nie dotyczy muzyki awangardowej), dopiero teraz obserwujemy poważniejsze zainteresowanie Monteverdim i podczas gdy Raymond Leppard już w połowie zrealizował umowę z "Philipsem" o nagranie wszystkich *Madrygałów* weneckiego mistrza, "Polskie Nagrania" zastanawiają się czy by nie nagrać *Orfeusza*. Oczywiście nagrać, i to jak najprędzej, nie po to zresztą, żeby być "en vogue", lecz aby wreszcie udostępnić tę nadzwyczajną muzykę szerokim rzeszom melomanów, którzy jak dotąd (i to tylko nieliczni wybrani) mogli zapoznać się z tym arcydziełem w miernym nagraniu pod dyrekcją H. Kocha.

Wprawdzie już przed kilku laty Andrzej Markowski wykonał *Il Vespro*, powtarzając je kilkakrotnie w następnych sezonach, jednak wydaje mi się, że główna fala renesansu Klaudiusza Wielkiego przepływa przez Polskę obecnie. Może to i lepiej, bowiem jeszcze do niedawna "nurzano" tę muzykę w romantycznym sosie, aby ułatwić jej percepcję słuchaczowi o nawykach na ogół XIX-wiecznych. Dziś, kiedy większość muzyków pojęła już, że wykonywanie muzyki dawnej na dawnych instrumentach to nie snobizm ani wyrozumowana ekstrawagancja, Monteverdiemu nie zagraża już tak wiele niebezpieczeństw, i aczkolwiek są jeszcze zwolennicy wykonywania *Orfeusza* w nowoczesnej instrumentacji Bruno Maderny, a *Magnificatu* w ociążałej edycji Ghediniego, to jednak przeważa już powściągliwość w szminkowaniu tego, co olśniewa swym naturalnym pięknem.

Oczywiście spór na ten temat nie ustał. Niedawno spotkałem takich zagorzałych zwolenników starego, ortodoksyjnego ładu, który prawie wyśmiali decyzję kierownictwa Teatru Wielkiego w Warszawie: wyboru dla realizacji *Poppei* edycji Raymonda Lepparda, moim zdaniem edycji jedynej do przyjęcia w warunkach prawie żadnej tradycji wykonawczej. Leppard przyjął bowiem postawę "wypośredkowaną" pomiędzy wiernością historyczną a wymogami naszego czasu. Wobec braku "partytury" w naszym tego słowa rozumieniu (Monteverdi pozostawił tylko szkic zawierający dokładnie sprecyzowaną partię wokalną i linię basu; było to tak dalece niewystarczające, że gdy po śmierci kompozytora postanowiono wystawić *Koronację* ponownie, okazało się to niemożliwe) Leppard "zrealizował" basso continuo rozdzielając je pomiędzy smyczki, organy, klawesyn, harfy i lutnie, jedynie w scenie końcowej wprowadzając nieco blachy.

Leppard należy bez wątpienia do tych artystów, którzy łączą spontaniczny entuzjazm z rozważą a odruchy serca poddają skrupulatnej kontroli intelektu. Jest on bowiem nie tylko dyrygentem i

klawesynistą, ale także muzykologiem, co pozwala mu na znacznie szersze i głębsze ujmowanie zagadnień, którym poświęcił niemal bez wyjątku całe swe dotychczasowe życie – zagadnień muzyki Baroku.

To właśnie Leppard pierwszy uświadomił mi dlaczego *Lamento d'Arianna* (*Lasciate mi morire*) w wersji madrygałowej brzmi nieładnie i obco w wykonaniu wielkich chórów, dlaczego w ogóle cały świecki Monteverdi powinien być wykonywany przez zespół solistów, bowiem na taki, a nie inny zespół została ta muzyka pomyślana i napisana. Monumentalizowanie i przeinstrumentowywanie Monteverdiego kojarzy mi się z próbą wtłoczenia jakiejś niewielkiej katedry gotyckiej w ramy Empire State Building w Nowym Jorku, z tym że tego rodzaju absurdałne pomysły nie przychodzą do głowy architektom. Ciekawe czemu nikt nie próbuje wmówić miłośnikom dawnego malarstwa, że np. obrazy Van Dycka czy El Greco zyskają, jeśli będziemy je oglądać w "transkrypcji" Picassa lub Salvatore Dali?

Dawni mistrzowie nie dysponowali dzisiejszym komfortem cywilizacji, nie używali nowoczesnych fortepianów, taśmy magnetofonowej, komputerów itp; ich mądrość i wrażliwość, a także technika kompozytorska nie były przez to późniejsze. To tylko zadufanie niektórych z nas każe nam "poprawiać" rzekomą niedoskonałość ojców naszej muzyki. I jak nie było większego "plastyka" ponad Michelangela Buonarrotiego, tak nie narodził się większy muzyk od Monteverdiego. Jego wizjonerska odkrywczność stała się wzorem i drogowskazem dla następnych pokoleń kompozytorów. Przyjrząwszy się bliżej rękopisom Monteverdiego spostrzegamy ze zdumieniem, że zawarte są w nich ideały estetyczne i niemal wszystkie schematy formalne, charakterystyczne zarówno dla Corelliego i Vivaldiego jak Händla czy nawet Bacha.

Nie ujmując nic z wielkości tego ostatniego, można powiedzieć, że u schyłku epoki rozwiązał on te wszystkie zadania, które u jej zarania postawił Monteverdi. Nawet gdybyśmy ograniczyli się do uznania wiodącej roli Klaudiusza Weneckiego w granicach Baroku, wystarczyłoby, aby móc okrzyknąć go geniuszem. A przecież w niektórych *Madrygałach* z instrumentami koncertującymi, muzyka jego staje się łudząco podobna – à rebours – do Mozarta, podczas gdy w *Orfeuszu* znajdziemy fragmenty, które mógłby napisać Musorgski, a w *Koronacji Poppei* – nie tylko Musorgski, ale nawet Debussy (niestety fragment ten został usunięty z przedstawienia warszawskiego). Oczywiście tego rodzaju "nowatorstwo" nie stanowi głównego tytułu do uznania wielkości Monteverdiego, podobnie jak nie są nimi "wagneryzmy" w harmonice Gesualda z Venosy – dowodzą one jednak niezwyklej wyobraźni tych mistrzów.

W przypadku Monteverdiego mamy do czynienia przede wszystkim z geniuszem wyrazu. Różnorodność i bogactwo niuansów osiąga tu gigantyczną skalę. Jeśli zważymy, że kompozytor dysponował tylko zespołem kilku głosów ludzkich i znikomą ilością instrumentów, to czymże jest sztuka nowoczesna, oddająca na usługi kompozytora warsztat praktycznie nieograniczonych możliwości?

Monteverdiemu wystarcza w zasadzie linia melodii do wyrażenia ekspresji o dowolnym zabarwieniu i sile napięcia. Absolutnie giętka w jego rękach melodia zbliża się do doskonałości słowa jako nośnika określonych treści semantycznych. Ta wyjątkowa umiejętność pozwala Monteverdiemu łączyć w cykle po kilkanaście *Madrygałów* bez obawy o grzech monotonii. W dziełach scenicznych Monteverdi idzie jeszcze dalej obdarzając każdą "dramatis personam" - w zależności od jej temperamentu, charakteru i funkcji jaką ma do odegrania w konflikcie - odmiennym w szczegółach kompleksem melodyczno-harmoniczno-rytmiczno-fakturalnym. Owo uwypuklenie cech sprawia, że słuchacz i widz może bez przeszkód (niejako z zamkniętymi oczami) śledzić drogi, po których rozwija się konflikt. Świadczy to o wyjątkowym i wrodzonym instynkcie dramaturgicznym.

Po obejrzeniu *Koronacji Poppei* na scenie Teatru Wielkiego (Warszawa, 16 VII 1971) pierwsza refleksja, jaka budzi się po zapadnięciu kurtyny, to ta, że byliśmy świadkami konfliktu uczuć, napiętości, tendencji i charakterów, sprowadzonych do formy najprostszej. W tym dramacie, którego libretto dostarczył Giovanni Busenello (późniejszy dostawca Francesca Cavalliego), ludzie stają się - podobnie jak w dramatach Sofoklesa - po trosze manekinami, za pomocą których potężne moce rozgrywają swe porachunki.

Dramat Busenella i Monteverdiego posiada przejrzystość kryształu i jako taki składa się z dwóch części. Podobnie jak *Sonata* Scarlattiego, pierwsza część zamyka się dominantą, druga powrotem do toniki. W *Koronacji* tonacją zasadniczą jest - zrealizowany w zakończeniu - zamiar Poppei

owładnięcia Neronem do tego stopnia, by ten w zaślepieniu erotycznym ułatwił jej wejście na piedestał tronu Cesarstwa Rzymskiego. W konflikcie przeciwstawnych sił pierwsza część dzieła zamyka się triumfem dobra, druga sukcesem zła, przy czym dobro triumfuje przyoblekając się w szatę śmierci, podczas gdy zło zachłystuje się swym chwilowym sukcesem w złudnym przepychu barw i blasku fanfar. W świetle pochodni autorzy ukazują przerażającą wymowę niedwuznacznych intencji, które w oparciu o autorytet władzy sięgają spustoszenia, czyniąc prawem bezprawie. Nikogo nie jest w stanie omamić i wzruszyć subtelność, kobiecość i rzeczywiście niezwykła uroda Poppei, jej osobisty wdzięk, z którego uczyniła groźne narzędzie zbrodni - nikogo z wyjątkiem Nerona. Ale też nikt nie ma złudzeń co do jego wulgarnej głupoty. Na tym tle Seneka i jego nieugięty charakter odnoszą autentyczne zwycięstwo. Siła jego ducha zwycięża nawet wtedy, gdy ciało zostaje skazane z woli Nerona na śmierć. Czwartym filarem dramatu jest Oktawia, była żona Nerona. Uchodzi ona wprawdzie "z głową", lecz doznaje maksymalnego poniżenia, zarówno jako odtrącana i kobieta, jak i znieważona królowa.

Nie wiem do jakiego stopnia scenograf Zofia Wierchowicz oparła się na wskazówkach Lepparda (nie czytałem ich), a do jakiego stopnia było jej własną koncepcją ukazanie postaci z przeciwnych biegunów na tle skontrastowanych kolorów: charakterów pozytywnych w aurze błękitnej i błękitno-zielonej, a negatywnych - w czerwieni i złocie. Faktem jest, że analogiczny podział stosuje Leppard w doborze instrumentów towarzyszących (organy i instrumenty szarpane). Leppard podobnie postąpił rekonstruując operę *L'Ormino* Cavalliego (wystawioną niedawno w Glyndebourne i nagrany na płycie). Nie znam historii dramatu z punktu widzenia tradycji realizatorskich, ale wydaje mi się, że tego rodzaju propozycje muszą mieć oparcie w faktach, skoro Leppard im hołduje. Jestem natomiast pełen podejrzeń, że kłócą się z duchem epoki owe amorki, które swym tańcem "uatrakcyjniają" interludia. Ociekające złotem ze swych pulchnych kształtów, niefrasobliwie uśmiechnięte, kojarzą mi się raczej z epoką co najmniej sto lat późniejszą. Również postaci alegoryczne (Szczęście, Cnota) i mitologiczne (Pallada, Amor) wprowadzają pewnego rodzaju dysonans do harmonii, jaką odznacza się przedstawienie. Wynika to chyba jednak z pewnej niezręczności aktorskiej śpiewaczek, kreujących te epizodyczne role.

Natomiast główne role (mimo, generalnie rzecz biorąc - żadnej tradycji wykonawczej) budzą wielki respekt dla ich odtwórców. I tak np. w roli Seneki triumfuje Edmund Kossowski, który tworzy wielką kreację - i to zarówno jako aktor, jak i doskonały śpiewak. Jerzy Ostapiuk (w II obsadzie) również zdobywa sobie aplauz widowni, jego interpretacja odstaje jednak nieco od koncepcji reżyserskiej. Po prostu Seneka zaczyna przypominać trochę Borysa Godunowa, o czym skądinąd warto by pamiętać obsadzając rolę tytułową w zapowiadzanym, jeśli się nie mylę, przedstawieniu dramatu Musorgskiego. Jerzy Artysz jest wielce przekonujący jako odtrącany mąż (czy kochanek?) Poppei. Jest szczerze wzruszający w swej naiwnej bezradności wobec jawnej przewagi swego cesarskiego rywala. Jego bezsilny ból, wyrażający się w łzawych lamentacjach, znajduje w Artyszu doskonałego odtwórcę, co nie zmienia faktu, że powierzenie tej partii (zgodnie z intencją kompozytora) kastratowi, stworzyłoby dla Poppei lepszy pretekst do pozbycia się takiego kompromitującego amanta. Ba, ale gdzie teraz szukać takich fenomenów natury? Znakomity i... niesłychanie "męski" jest natomiast Neron, którego kreuje Zdzisław Nikodem. Ten wybitny śpiewak uchwycił całą istotę tej śmiesznej i zarazem groźnej postaci, ujawniając jej bezdenną głupotę i tanią wulgarność. Neron Nikodema nie ma w sobie nic z władcy, nic z wielkiego Cezara. Jest to nędzna kreatura, która tylko zrzędzeniem losu zawładnęła tronem. Zresztą po co to wyliczanie cech? Wszyscy je znamy. Występujący gościnnie Henryk Grychnik nie udźwignął ciężaru prostactwa Nerona. Próbuje zachować godność władcy, osłabia sens dramatyczny dzieła. Krystyna Szostek-Radkova jest zaiste wspaniała jako sponiewierana Oktawia. W jej działaniu (podobnie jak u Seneki) nie dostrzeżemy cienia załamania. Z godnością i honorem znosi kolejne akty poniżenia ze strony swego męża. Dublująca ją Wanda Bargielowska-Kutkowska traci kilkakrotnie panowanie nad sobą. Jej gra i śpiew stają się wtedy nerwowe i chaotyczne, choć są to jedyne obiekcje, jakie mógłbym odnieść do jej roli. W roli Drusilli, powiernicy Oktawii, wystąpiły Bożena Kinasz-Mikołajczak oraz Janina Ruśkiewicz. Pierwsza z nich bardziej przekonuje jako aktorka, druga - ujmuje walorami głosowymi i subtelnością interpretacji wokalne. Inaczej z rolą Amalty, powiernicy i opiekunki Poppei. Krystyna Szczepańska tworzy z niej postać tragiczną, postać starej służącej, która straciła już zaufanie swej pani i "pójdzie w odstawkę", gdy tylko korona spocznie na czole Poppei, podczas gdy Urszula Borzdyńska uważa, że właśnie teraz nadchodzi jej "złoty wiek", ma zresztą ku temu więcej

dyspozycji. Znakomicie prezentuje się w swych epizodycznych pojawieniach Kazimierz Pustelak, zwłaszcza w scenie uroczych kupletów o miłosnych tęsknotach. Niebanalną "vis comica" demonstrują także Kazimierz Dłuha i Lesław Pawluk jako strażnicy bezpieczeństwa Nerona.

I wreszcie tytułowa postać Poppei. Jej rolę powierzono Barbarze Nieman i Halinie Słonickiej. Każda ze śpiewaczek ujmuje problem inaczej. Słonicka demaskuje rychło podstęp w postępowaniu Poppei, w jej bezceremonialnym i nieprzebierającym w środkach dążeniu do władzy. Nieman gra rolę niewiniątka; któremu bardzo przypadła do gustu "męskość" i tupet Nerona. W jej ujęciu rzeczy dzieją się niejako same, sprawy życia i śmierci rozstrzygają się mimochodem właściwie na marginesie, "wielkiej" miłości, jaką nagle zapalili do siebie kochankowie. Poppea Barbary Nieman wygrywa samą kobiecością; ta jakże skuteczna broń nie zawodzi bohaterki w chwilach decydujących o jej zwycięstwie. Dopomaga jej w tym nieprzeciętny spryt, który pozwala jej ufać, iż nie pójdzie ona nigdy w ślady wyniosłej i dumnej, lecz - w jej pojęciu - naiwnej Oktawii.

Walka Poppei Słonickiej jest bardziej desperacka, bardziej zacięta, bardziej poważna. Nieman nie przewiduje przegranej; Słonicka zdaje się uświadamiać sobie ile może ją kosztować klęska. Nieman stara się zachować pozory. Gdy dociera do niej wieść, że Seneka wykonał carski rozkaz, mimo woli wzdyga się, jest przez moment oszołomiona. Przecież ona tylko napomknęła Neronowi, że "ludzie mówią o tym, że to właśnie Seneka rządzi Rzymem, że Neron tylko wykonuje jego rozkazy. To niebezpieczny człowiek!" Tak niewiele powiedziała, a tu nagle nie ma go wśród żywych. Poppei-Słonickiej w tym momencie nie drgnął ani jeden mięsień. Po prostu stało się co stać się miało. Obu koncepcjom aktorskim idzie w sukurs sposób śpiewu: u Nieman lekki, jakby pogodny; u Słonickiej silny, dramatyczny. U Nieman wyczelowany w niuansach jak delikatna koronka; u Słonickiej zarysowany z szerokim rozmachem - jak fresk. Słonicka jest w swym śpiewie może bardziej tradycyjna; nieco XIX-wieczna; Nieman - bardziej nowoczesna, przez swą prostotę chyba bliższa ideałowi Monteverdiego, przynajmniej temu ideałowi, jaki sprecyzował Leppard w swych nagraniach *Madrygałów dramatycznych (Lamento della Ninfa)*.

Jeśli Leppard ma rację, byłby to jeszcze jeden atut dla wielkiej ponadczasowej sztuki Monteverdiego, zachowującej ciągle aktualność nie tylko w warstwie etyczno-dramaturgicznej (przecież dramat rozgrywający się w operze niczym się nie różni od wielu tragedii, która dzieją się na naszych oczach), ale przede wszystkim na płaszczyźnie muzycznej. W całej operze, może z wyjątkiem Prologu, w którym pojawiają się postaci alegoryczne, nie odczuwa się bagażu 329 lat, jakie dzielą nas od premiery dzieła. Ani przez chwilę nie przychodzi nam na myśl, że obcujemy z muzyką starą. To jest muzyka dawna, która zachowała swą pełną młodość. I jeszcze kilka słów o warstwie instrumentalnej przedstawienia i o kierownictwie artystycznym. O ile śpiewacy, mimo podkreślonych przeze mnie minimalnych tradycji wykonawczych, wyszli na ogół obronną ręką w spotkaniu z tak trudną i nieznaną muzyką, o tyle zespół instrumentalny miał wielkie trudności z przyswojeniem sobie nowych wymagań. Niskie smyczki mają nieustanny kłopot z intonacją, klawesyn, towarzyszył bardzo nerwowo podczas pierwszych dwóch przedstawień w lipcu, później zmienił się na korzyść nie do poznania.

Niestety, słowem wielkiego uznania za podjęcie tak ambitnego i odpowiedzialnego zadania, jakim było muzyczne przygotowanie opery, nie mogą towarzyszyć aplauzy za sposób dyrygowania Zygmunta Latoszewskiego, w wyniku którego dochodzi do ciągłych nieporozumień natury rytmicznej pomiędzy śpiewakami a zespołem akompaniującym. Dr Latoszewski zdradza przy tym stałą tendencję do powściągnięcia tempa, co niejednokrotnie odbija się niekorzystnie na przebiegu muzycznym i rzutuje na osłabienie tempa akcji dramatycznej.

Problemy te w ogóle nie wchodzi w rachubę, gdy za pulpitem staje Jerzy Maksymiuk. Ten młody, nieprzeciętnie uzdolniony muzyk daje sobie radę z najtrudniejszymi komplikacjami. Jego żywy temperament dyktuje mu szybsze tempa, zaś wyrazisty gest ułatwia zachowanie doskonałej precyzji szczegółów. W tych warunkach muzyka tętni żywym pulsem. Sądzę, że sam Leppard byłby zadowolony, gdyby komukolwiek przyszło na myśl, aby go zaprosić celem dokonania korekty artystycznej. Nie ulega bowiem dla mnie kwestii, że nie przyniosłoby to ujmy żadnemu z wykonawców dzieła, gdyż moim, i nie tylko moim, zdaniem Leppard jest najwybitniejszym w chwili obecnej znawcą muzyki barokowej zarówno od strony jej założeń teoretycznych, jak i strony wykonawczej.

Szczególnie gorące słowa uznania należą się chórowi (kier. Zofia Urbanyi-Świrska), zwłaszcza za scenę śmierci Seneki. Piętrzące się i wznoszące pochody chromatyczne wywołują wstrząsające wrażenie. Sprawność wykonania tego epizodu pełni rolę filaru, bez którego wymowa całej symboliki dzieła straciłaby swą drapieżną siłę. Ludwik René, należący bezsprzecznie do najinteligentniejszych reżyserów polskich, przygotował przedstawienie z niezwykłą pieczołowitością. Jego wysoka kultura i znajomość specyfiki, jaką odznacza się dzieło operowe z pierwszej połowy XVII wieku, sprawiają, że spektakl toczy się z naturalnym spokojem. Wszystko w nim wstawione na właściwym miejscu. Ów brak zgrzytów sprawia, że chwilami wydaje się, że tutaj w ogóle nie ma reżysera, że geniusz Monteverdiego wszystko przewidział. W sumie *Koronacja Poppei*, mimo precedensowego charakteru na polskiej scenie operowej, stała się wydarzeniem wielkiej rangi. Mimo takich czy innych usterek (trzeba na nie przymknąć oczy, a zwłaszcza uszy) uczyniono więcej niż mieliśmy prawo oczekiwać. Niech mi wolno będzie ufać, że sukces Teatru Wielkiego w Warszawie zachęci inne teatry operowe w Polsce do podjęcia jakże wdzięcznego trudu przygotowania *Orfeusza*, *Powrotu Ulissesa* czy *Combattimento di Tancredi e Clorinda* i ukazania ich piękna wszystkim tym, którzy je potrafią ocenić. Jeśli pominąłem czyjeś nazwiska lub jakiś istotny problem, proszę mi wybaczyć. Nie zamierzałem pisać recenzji, a to co Państwo przeczytali, to tylko luźne uwagi człowieka który znalazł w swym sercu rezonans wzbudzony sztuką wielkiego człowieka - Claudia Monteverdiego.

*Jan Weber*

**"Ruch Muzyczny" 1971 nr 21, s. 10-13, publikacja za uprzejmą zgodą Redakcji**