

nen Nero en Poppea voorgoed in elkaars armen vallen. De liefde van de keizer heeft Poppea tot keizerin gemaakt. Liefde en ambitie zijn gevaarlijke bedgenoten. En als in de allerlaatste scène de twee gelieven een groot duet zingen (één van de muzikale hoogtepunten uit het stuk), verstrengelen zich hun stemmen in een muziek van een eeuwige, gelukzalige deining. Wie van het publiek zich laat wegzinken in de zoete tonen, is medeplichtig aan de immorele macht van de liefde. Wie de bespiegelingen uit het libretto goed tot zich laat doordringen, volgt met een wrang en bitter gevoel het gebeuren, en lacht groen als hij de woorden "Mijn hoop, mijn lief, mijn hart, mijn leven" hoort. We kennen allen de beperkte woordenschat van de liefde. Maar als deze twee protagonisten ze in opperste zaligheid zingen, klinken ze met een bittere iron

De vele gevoelens uit het verhaal worden naast elkaar geplaatst, volgens een contrastprincipe dat men uit alle teksten van de madrigalen uit die tijd kent. Elke emotie is aanleiding tot een aria, zodat de componist kan tonen over welk een breed palet hij beschikt. Daar de verschillende gevoelens bijna zonder overgang naast elkaar staan, garanderen ze ook een grote afwisseling in de partituur.

### Boventitels

Pierre Audi biedt een lezing van het stuk dat de inhoud volledig recht laat wedervaren. Zo geeft hij alle gewicht aan de discussie tussen de goden, en toont hij dat dit debat de kern van de betekenis van de opera vormt.

Naar de vorm neemt hij een reeks belangrijke beslissingen. Hij stapt resoluut af van een reconstructie van een oude operavorm. Dit is geen 'barok'-opvoering. Maar dat belet niet dat hij zeer gevoelig is voor enkele basiskennmerken van het genre. Hij weet dat de Venetiaanse opera beroemd was voor de vele theatereffecten, die aan de bovennatuurlijke wezens hun speciale status schonken. Het publiek van toen wachtte met spanning af welke ingenieuze machinerieën de decorbouwers hadden bedacht om goden en godinnen te laten verschijnen en verdwijnen. In zijn regie zal ook Audi de goden een extra-dimensie geven, dank zij een paar spectaculaire momenten: vuur dat ontbrandt, of een godin die door de lucht zweeft. Het zijn opvoeringsmomenten die in de geest van

de barokopera geconcipieerd zijn, en die tegemoet komen aan het naïeve plezier aan spektakel, want ze zijn zo verrassend dat het hedendaagse publiek zich met evenveel pret afvraagt hoe scenograaf Michael Simon het voor elkaar heeft gekregen.

Daarnaast echter heeft Audi voor de personages van een ver doorgedreven stilering gebruikt gemaakt. Hij speelt op de spanning tussen roerloosheid en actie. Hiermee kiest hij wel een bijzonder moeilijk uitgangspunt. Als de zanger lang op dezelfde plaats blijft staan, moet hij toch innerlijke spanning uitdrukken. Als hij zich daarna een bruusk gebaar permitteert, moet dat uit de psychologische actie zelf voortkomen, en dus pijnlijk juist zijn. In beide gevallen is Audi volledig succesvol. Zijn acteur-zangers zijn altijd aanwezig als personages, en de schaarse verplaatsingen op de scène onderstrepen een gevoel of maken een situatie duidelijk. Het is toneel dat uitgaat van een grote abstractie en boeiend en ontroerend blijft, omdat die abstractie toch aan de acteurs toelaat om 'waarachtig' te zijn. Zelden ziet men zangers uit het barokvak zo overtuigend op een toneel staan.

Bij deze opvatting hoort ook een technisch middel dat nog vaak op tegenstand stoot: Pierre Audi gebruikt boventitels. Door de erg eenvoudige actie op de scène, kan het publiek makkelijk weggijken en de tekst volgen. Wat het leest, laat het beter toe het muzikale verloop te volgen en verklaart ook wat het ziet. Deze keuze van de regisseur is absoluut juist, want voor Monteverdi ging het niet in de eerste plaats om de muziek. Hij wilde aftasten in hoeverre de muziek de tekst kon verheviggen, maar dat impliceert wel dat het publiek in de eerste plaats de tekst kan begrijpen. Alleen door het gebruik van boventitels kan een Nederlands publiek de subtiliteiten van het libretto volgen.

Pierre Audi werkt in een schouwburg die zich, op het eerste gezicht, absoluut niet leent voor een intiem stuk als *L'incoronazione di Poppea*. De scène is veel te breed en te diep, en als je de architectuur bekijkt, dan lijkt die alleen geschikt voor spektakelstukken zoals *Aida*. Maar Audi bewijst met zijn opvoering het tegendeel. Hij laat de scène groot en breed en leeg. Hij verdoezelt dus de ongemakkelijke afmetingen niet, integendeel, hij beklemtoont de ruimte. Tegelijkertijd weet hij

dat een barokopera nabijheid vereist, en om dit te verkrijgen bouwt hij de scène in de zaal uit. Hij kan hierdoor nog sterker spelen op het contrast tussen voorgrond en achtergrond, op nabij en ver. Hij bespeelt de kwaliteit van de ruimte van deze zaal op zulk een virtuoze manier, dat het Amsterdamse Muziektheater een ideale plaats lijkt voor de opera's van Monteverdi.

Dank zij de combinatie van al deze elementen - het gebruik van de ruimte, de stilering van het acteren, de emotionele functie van het licht - bereikt Audi een opvoeringsvorm die in zijn zuiverheid sterk ontroerend is en die op een natuurlijke manier duidelijk maakt dat Monteverdi met *L'incoronazione di Poppea* één van de pessimistische hoogtepunten uit de Westerse toneeltraditie heeft geschreven.

---

Johan Thielemans

*L'incoronazione di Poppea* Muziek:  
Claudio Monteverdi, libretto: G.F.  
Busenello, dirigent: Christophe Rousset,  
regie: Pierre Audi, scenografie: Michael  
Simon, kostuums: Emi Wada, licht: Jean  
Kalman. Met Cynthia Haymon (Poppea),  
Brigitte Balleys (Nero), Michael Chance  
(Ottone), Carlo Colombara (Seneca) e.a.