

L'INCORONAZIONE DI POPPEA — KORUNOVACE POPPEY MONTEVERDIHO OPERNÍ EPILOG

Ne vždy se poslední opera v tvůrčím vývoji skladatele stává současně dovršením jeho uměleckých záměrů a jakousi kvintesencí celého jeho umění. Zvláště jde-li o díla psaná v pozdním stáří. A přece je Monteverdiho poslední opera mistrovským dílem, které po poslechu bez váhání označíme za vrchol skladatelovy operní tvorby.

Velkolepě klenutý oblouk počínající u Orfea se uzavírá v díle, které jako by bylo souhrnem použitých prostředků i technik. Monteverdi, vítězí vždy smyslem pro jednotu díla, i zde stmeluje různorodé prostředky do sevřeného celku. I když již v předcházejících operách nalézáme nové doklady o vývoji árie z původního recitativu a arióza, přece jen asi dáme přednost áriím z Korunovace Poppey před jinými, protože zde již plnou měrou vychutnáváme umění ariového bel canta. Rozpaky z kolísání mezi recitativem a árií jsou dávno překonány, pravidelnost rytmu zformovala nový útvar, v němž se koncentruje afekt situace.

Tak jako ritornel upevnil psychologicky jednotu atmosféry, tak árie dokázala v hudební rovině silně vyjádřit zkoncentrovanou psychickou situaci hrdinů. Jsme v době, kdy její čerstvá síla mohutně působí na operního diváka v prvních benátských divadlech. Ještě se nedostavil pocit únavy z opakování dacapové formy, posluchači ještě necítí stereotyp formy jako obtížný. Jsou-li v Korunovaci Poppey árie novou kvalitou a trvalým obohacením operního jeviště, nalézáme v opeře stejně přesvědčivé sborové scény, osvědčenou techniku ritornelů, které spějí postupně k sinfoniím pozdější neapolské podoby, a řadu dalších plodných hudebních situací.

Nabízí se otázka, jaký operní žánr vlastně Korunovace Poppey představuje. Je to historická opera, která znamená odklon od původní mytologické linie, nebo jde o smíšený různých poloh, jak se zformovalo

právě v typické atmosféře Benátek, majících vždy mimořádný smysl pro barvitost, intriky i jistou frivolnost děje? Jednoznačná odpověď zřejmě neexistuje. Jisté je, že Monteverdi, který žil v Benátkách více než tři desetiletí, dokázal vyhovět benátské náchyllosti k libretu plnému zápletek a skýtajícímu možnost rozehrát velmi kontrastní situace. V opeře jsou skryty i předpoklady situační komiky, jež nastává při řešení na poměrně malém prostoru jeviště třeba i nechtěně. I když neznáme Monteverdiho nedochované opery s výraznou komickou tendencí, právem předpokládáme, že i v opeře typu Korunovace Poppey docházelo k řadě podobných scén.

Vždyt se zde střídají scény značně odlišné od někdejší kurtoazní podoby pastýřských společností Orfea. Chrápající vojáci pod oknem Neronovy milenky Poppey, odmítnutý nápadník, zamilovaná dvojice na balkóně, Neronův učitel Seneca, velmi realisticky a barvitě vedené dialogy, v nichž se mění rozhovor a spor na zuřivou hádku, pijácké scény, parodování rétoričnosti, ale i naturalistické scény plné krutosti, které připomínají svět veristických oper. Jisté je ovšem i to, že Monteverdi ve Francesku Busenellovi, libretistovi oper svého žáka Cavalliho, našel vynikajícího básníka, který dokázal historickou epizodu rozvést ve vzrušující napínavý příběh. Kolorit starého Říma v něm rozhodně hrál důležitou roli a přinesl mnoho předpokladů pro pozdější historizující operu.

Tím, že se nejednalo o exotické historické prostředí, nýbrž o epizodu, kterou vzdělaná společnost znala z četby, se opera dostala o velký kus dál od téměř pohádkového světa mýtů. Orfeo a Uliše existovali v představách posluchačů přece jen jaksi mimo okruh konkrétnějších představ. Jejich svět je tehdejšímu posluchači „favola“, bájeslovným světem, v němž existuje pevná hierarchie božstev a konflikt a jeho řešení jsou předem známé. Méně vzdělaný posluchač mohl s napětím sledovat osudy z Korunovace Poppey. I když věděl již z názvu opery, jak vše dopadne, přece jen byl zaujat historickou látkou, která pro něj měla i jakýsi obecnější význam něčeho, z čeho se později formovaly národní dějiny. Sepětí s Římem, dědictví antiky a posloupnost toho všeho cítil soudobý posluchač podvědomě v pozůstatcích antiky, které

již dávno nebyly opomíjenou přítěží, ale vyhledávaným předmětem prvních sběratelů všech informací o antické minulosti. A Monteverdi přece vyrůstal z tohoto světa antikizujících akademií, které si hrály na obnovitele antického dramatu pomocí hudby. I když brzy postřehl jejich omezenost, přece jen nemohl zůstat pro další vývoj zcela bez vlivu jejich činnosti.

Zápletka Korunovace Poppey je prostá, ale přímo geniálně rozehraná. Francesco Busenello využil historického faktu zapuzení císařovny Oktávie císařem Neronem. Gaius Seutonium Tranquillus v Neronově životopisu o jeho manželstvích píše: „Kromě s Oktávií byl potom dvakrát ženat: zprvu s dcerou bývalého kvestora Poppéou Sabínou, provdanou předtím za římského jezdce; potom s pravnučkou dvojnásobného konzula a triumfátora Taura Statilii Messálinou, jejíhož muže, konzula Attika Vestína, aby se jí zmocnil, dal zavraždit přímo v jeho úředním roce. Soužití s Oktávií se brzy nabažil. Když ho přátelé proto kárali, odpověděl: ‚Musí se spokojit manželskými odznaky‘. Později se častěji, ale bezúspěšně pokoušel ji zardousit. Zapudil ji, vzav si za záminku její neplodnost, a přestože lid neschvaloval rozvod a nešetřil ho výtek, nadto ji vykázal z Říma. Posléze ji dal zabít na základě nestoudného a falešného obvinění ze smilstva; když totiž při soudním vyšetřování všichni důsledně popírali její vinu, nastrčil svého někdejšího vychovatele Anikéta jako udavače, aby přednesl výmysl a přiznal se, že ji lstivě zneuctil. Poppéu, s nímž se oženil dvanáctého dne po rozvodu s Oktávií, jedinečně miloval. Ale i ji, těhotnou a nemocnou, zabil kopancem za to, že mu zle vyčínila pro pozdní návrat z vozatajského ježdění. S ní měl dceru Klaudii Augustu, ale přišel o ni ještě jako o docela malé dítě“... (Překlad Bohumila Ryby z vydání Gaia Seutonia Tranquilla: Životopisy dvanácti císařů v edici Živá díla minulosti, SNKLU, Praha 1966, str. 253–254).

Podrobnosti o smrti císařovny Oktávie, kterou dal Nero po rozvodu na naléhání Poppey zavraždit, byly známy z Tacitových Annálů. Busenello v libretu k opeře zpracoval situaci v okamžiku, kdy láska Nerona a Poppey povede k rozvodu s císařovnou Oktávií. Opera začíná návratem Ottona, jenž zjistí, že mu Poppeu odloudil Nero, který

je právě v její ložnici. Pod balkónem spí dva císařovi vojáci, které probudí Ottonovy vzdechy k Poppei. Dialogy vojáků jsou velmi vtipné a obsahují politické narážky stejně jako kritiku Neronova soukromého života. Milostné scény Poppey a Nerona Busenello rozvíjí se smyslem pro stupňování. Poppea mistrovsky rozehrává císařskou vášeň. Nero slibuje, že se brzy vrátí. Ve scéně po odchodu císařovně Poppea tuší, že se stane císařovnou. Opakuje několikrát, že za její věc bojuje Amor spolu s Fortunou.

Interiér Neronovy přítelkyně vystřídá interiér klamané manželky a její chůvy. Ottavia – Oktávie ví o všem a proklíná Nerona i Poppeu za podpory své chůvy. Přichází Seneca, který je plně na straně císařovny, a spolu s ním Valletto. Senekovi věští Pallade (Pallas Athéna) brzkou smrt. Filozof reaguje se stoickým klidem. Konflikt mezi Neronem a jeho vychovatelem Senekou je neodvratný. Nero oznamuje učiteli své rozhodnutí zapudit Ottavii a oženit se s Poppeou. Na Senekovy výzvy, aby dodržoval zákony, se rozzuří a odpovídá, že císařova vůle je zákon a může zákony změnit. Rozhovor ukončí Nero rozhodnutím, že se Poppea stane co nejdříve jeho ženou.

Druhá milostná scéna Nerona a Poppey prohlubuje vztah obou partnerů. Nero slibuje své milence, že se stane císařovnou, Poppea stupňuje jeho vášeň předstíranou skromností. Odmítnutý Ottone se pokouší získat Poppeu, která však jde jen za vidinou purpuru. Zoufalý Ottone dostává od libretisty pomoc v podobě Drusilly. Rychle se do ní zamiluje a podaří se mu ji získat. Situace zdaleka není tak nevěrohodná, jak působí při tomto zjednodušeném popisu. První Ottonovy pohutky jsou způsobeny zklamáním a rozhořčením z odmítnutí a snahou najít okamžitě náhradu. Jeho vztah k Drusille se rozvíjí teprve v dalším průběhu opery.

K nejkrásnějším postavám opery patří bezpochyby filozof Seneca. Jeho meditace o blahodárné samotě otevírá druhé jednání opery. Mercurio (Merkur), v antice nejčastěji používaný božský posel, přináší Senekovi zprávu o blížící se smrti. Seneca je připraven s radostným klidem zemřít. Pretoriánský setník přináší Senekovi císařovo rozhodnutí o jeho smrti. Není to však obvyklý bezduchý žoldák, ale filozofův

přítel, který želí této smrti a kromě přítelovy památky si uchová i jeho spisy. Loučí se se Senekou slovy „mori felice“ – tedy s přáním blažené smrti. Smrt Seneky patří k vrcholům opery. Zde obvykle realizátoři spatřují právem vyvrcholení první části opery, pokud je řešena dvoudílně.

Seneca svolává přátele, žáky a otroky, aby jim oznámil svou smrt. Odmítne jejich naléhání a zůstává sám, aby odešel do lázně, v níž zemře. Apoteózu Senekovy smrti tvořila po jeho filozofické závěti scéna, v níž spolu se stoikem vystupovala Ctnost a její sbor. Tato scéna se ztratila, takže následuje krátká milostná epizoda Valletta a Damigelly, vhodně kontrastující s velkými scénami života a smrti.

Nero se svým přítelem Lucanem zapisují smrt Seneky a Nero zahání výčitky. Následuje ztracená scéna Nerona a Poppey. Po ní Ottone, který ještě nezapomněl na Poppeu, potkává císařovnu Ottavii, která využívá jeho stavu a pokouší se ho získat k odstranění Poppey atentátem. V předpokoji císařovny Ottavie probíhá kontrastní a uklidňující scéna Drusilly, Valletta a chůvy. Po ní se setkává Ottone znovu s Drusillou a jejich náklonnost se zvětšuje. Poppea se svou společnicí Arnaltou se chystá na svatbu. Arnaltiny výstrahy ji nemohou odradit, je přesvědčena o svém vítězství i o tom, že získala Nerona a že se stane jeho ženou a císařovnou. Arnalta opouští Poppeu ukládající se ke spánku. Během Poppeina spánku sestupuje Amor, který Poppeu a její lásku bude ochraňovat. Atentát je zmařen, v ansámblové scéně se objevují liktoři, Drusilla, Arnalta a Nero. Vše se vysvětlí a císař odpouští Ottonovi i Drusille, ale vypovídá z Říma císařovnu Ottavii, v níž spatřuje jedinou příčinu atentátu namířeného proti Poppei. Císařovna se loučí s přáteli a Římem velkou árií. Po jejím odchodu předává sbor konzulů a tribunů nové císařovně symbolicky korunu. Amor ohlašuje své matce Venuši, že Poppea došla svého cíle a je korunována císařovnou Říma. Závěrečný dvojzpěv Poppey a Nerona tvoří apoteózu celé opery, která se současně stala i labutí písní skladatele.

HUDEBNÍ ZTVÁRNĚNÍ KORUNOVACE POPPEY

Jestliže jsme vyslovili již několikrát názor, že poslední opera Claudia Monteverdiho patří k vrcholům jeho hudebně dramatické tvorby, pak je na místě doložit toto tvrzení hudebním rozbořením díla. Pokusili jsme se operu popsat z hlediska typu. Ukazuje se, že Korunovace Poppey přináší řadu rozmanitých poloh ve smyslu požadavků benátského operního divadla, které se nespokojilo s jednostranným pojetím tragické nebo komické opery, ale inklinovalo především k nápaditosti, pestrosti, exotice prostředí i k vynalézavým zápletkám a jejich řešení na scéně.

Busenellovo libreto nabídlo dychtivému opernímu obecenstvu svět antiky, který mohl být v této podobě chápán jako skutečná „historická“ opera na rozdíl od předcházejících oper s mytologickou tematikou. Opera seria zde podala nový důkaz, že vlastně nikdy neexistovala v nějaké kabinetní a chemicky „čisté“ podobě, ale že byla nemyslitelná bez komických prvků a bez odlehčujících scén. To ostatně dokazují i provedení dalších doposud neznámých oper např. z okruhu římské opery, o níž se vždy psalo jako o oratorní záležitosti. Teprve konfrontace s živým provedením, nechť je jakkoliv problematické z hlediska inscenování, může často apriorní teze prověřit a potvrdit, nebo vyvrátit či poopravit. Bylo tomu tak např. i v případě nedávného salcburského obnovení opery Stefana Landiho San Alessio (1632), které se stalo pro řadu zájemců o ranou operu velkým zážitkem zejména pokud jde o přítomnost komických a buffózních prvků již v první fázi vývoje opery.

Vratme se však k hudebním polohám Korunovace Poppey. Více než tři desetiletí, která leží mezi operou Orfeo a Korunovace, byla obdobím podstatných kvalitativních změn. Jestliže opera narůstala od konce 16. století jako hybridní útvar, o němž byly nejrůznější a často protichůdné představy, spíše kvantitativně, odehrály se v první desítiléti 17. století převratné změny. Vyjádříme-li situaci stručně v tezí, k nimž se v průběhu rozboru budeme podrobněji vracet, lze říci, že se podstatně přeformovala árie i ariózo, zvýraznil se a hudebně psychologicky vyspěl recitativ, v němž se vyčlenilo několik

odlišných poloh pro rozmanité scénické situace, změnila se funkce ritornelu, sboru, prologu a komentování průběhu opery. Nyní je potřeba tyto podstatné změny alespoň ve stručnosti na půdorysu opery Korunovace Poppey popsat a pokusit se o zhodnocení souhrnu takto dosažených výsledků.

Sinfonie a ritornely v opeře ztratily na rozdíl od Orfea svou jednotu prostředím, která byla právě v případě Monteverdiho první opery velkou zárukou ucelenosti opery a potvrzením její tragické uzavřenosti. Jestliže se velký hudební dramatik typu Monteverdiho vzdal tohoto principu, jistě k tomu byl veden řadou vnějších i vnitřních důvodů. Především se z textu opery zdá, že se v ní ritornel a sinfonia stávají uniformní mezihrou, která respektuje dovršenou situaci nebo uvozuje nastávající situaci. Spojování scén, v nichž jednota prostředí nic neznamena, bylo na překážku srozumitelnosti. To, co bylo v opeře Orfeo velkou předností, by se stalo brzdou.

Také prolog má trochu odlišnou funkci, i když zde Monteverdi zřejmě zůstal nejněvnější technice, na kterou byl navyklý. Olympská božstva, působící v opeře jako protektoři jednajících postav, strančí svým hrdinům, uvozují operu a letmo do ní v důležitých situacích zasahují. Po vstupní sinfonii následuje prolog Fortuna, v němž je sice použito Monteverdiho obligátního recitativu, ale současně se v něm obřežejí přetavené vlivy a zkušenosti z vymožeností stylových proměn 30. let 17. století. Pravidelný rytmický model, vybuzený často k životu textem a jeho rétorickou figurou, výrazně vstupuje do hry a mění recitativ na přechod k áriovému pojetí zpěvu. Tak je tomu u všech tří jednajících postav vypjatého prologu, v němž se navazuje ve zcela nové situaci na někdejší koncertantní a madrigalové útvary. Scéna, v níž vystupují Fortuna, Virtù (Ctnost) a Amore, je důkazem vplynutí tohoto někdejšího virtuózně traktovaného sólového madrigalu do opery. Provozování na scéně si vynutilo nové polohy, ovlivnilo tvar a formu, zvýraznilo ji především střídáním hudebních akcí a jednajících postav. Z manýristického madrigalu zůstaly zbytky někdejší touhy budit podiv, zalíbit se virtuozitou a neobvyklostí. Ale i tyto zbytky ustupují novým zákonům hudebního divadla, které se hlásí se stále

větší rozhodností o svá práva. Jednotu prologu dovršuje sinfonia, která duktem navazuje na sinfonii vstupní, s níž však nemá společný tematický materiál.

V prvním jednání jsme svědky velké prokomponované áriové scény se dvěma ritornely. Ottone, vracející se k domu své manželky Poppey, líčí opernímu posluchači svou touhu a radost z návratu. Scéna se skládá z velmi umně sestavených arióz, recitativů a árie, přecházející v závěru do recitativu. Mezi tyto jednotlivé útvary jsou vkládány dva velmi podobné ritornely, z nichž první má durový a druhý mollový charakter. Zatímco první ritornel zazní jen jednou po vstupním ariózu, má zřejmě trojí výskyt druhého, mollového ritornelu posílit postupnou proměnu afektu z radostného očekávání a návratu v zoufalství a žárlivost Ottona, který zjišťuje, že mu Poppeu odloučil císař. Roli Ottona zpíval kastrát. Tato skutečnost má svůj význam v dnešní inscenační praxi, kdy zachování Monteverdiho původní tóniny a obsazení role barytonem oslabí průraznost zpěvu a mistrovství melodiky krátkého arióza. V našem textu ji doložíme ukázkou z prvního arióza, které na půdorysu zkrácené dacapové formy pracuje s působivým dominantním kontrastem ve střední části a stupňuje tak výraz arióza při zachování rytmické jednoty. Ta dává útvaru pravidelnost, přehlednost a je i předpokladem dobré zapamatovatelnosti. Zanedbatelné není ani funkční využití koloratur, sekvencí a melodických ozdob na místech vzdechů i mistrovské vystižení rétorických figur a básnických obrazů, které nabízí skladateli libreto. Povšimněme si např. v této souvislosti, jak Monteverdi hudebně vyjadřuje posilováním návratů k tónice význam textu, v němž Ottone svůj návrat a přitažlivost Poppey pro něj vyjadřuje geometrickými výrazy o přímce směřující k bodu a kružnici vinoucí se okolo středu:

E pu.re io tor . no e pu.re io tor - no qui qual

(Non troppo Lento, Andante)

Zůstaňme ještě u vstupní scény. Lze na ní výrazně dokumentovat Monteverdiho techniku práce s ariózem, recitativem a árií a jejich vzájemné spojování za použití tmelících ritornelů. Nejlépe to ostatně doloží popis celé scény. Zahajuje ji Ottonovo ariózo přinášející nejpravdělnější kantilénu s jednoduše a přehledně členěnou rytmickou frází. Její umístění do záhlaví opery jistě není náhodné a skladatel zřejmě chce získat obecenstvo již prvními takty a zajistit si jeho další přízeň. Vznosný ritornel navazuje na atmosféru prologu a budí dojem pompéznosti Říma a jeho antické slávy. Následuje zvláštní recitativ tvořený jednotně rytmizovanou a melodicky kolísající figurou. Po ní nastupuje mollově traktovaný ritornel a Ottonovo krátké ariózo, jež mistrovsky zhušťuje napětí na malé ploše s využitím kontrastu mezi

aiolsky traktovanou d moll a její durovou paralelou F dur (uprostřed arióza), na níž se odehraje melodický vrchol arióza. Nový nástup předcházejícího – mollového – ritornelu odděluje další ariózo, které navazuje jak rytmickým modelováním, tak i harmonicky a tóninově na předešlé (oscilace d moll – F dur), takže jde vlastně o jakousi variaci. Podstatné je, že Monteverdi často opouští techniku arióza a přechází zpět do recitativu, je-li to nutné a výhodné pro význam situace a dramatické požadavky děje. Velkolepý náběh z arióza k árii s bohatou koloraturou se náhle mění v harmonicky výrazně podkreslovaný a dramatický recitativ, jakmile Ottone pochopí, že u Poppey je Nero.

Již první scéna opery dokumentuje situaci, k níž Monteverdi dospěl celoživotním úsilím a tvorbou. Logicky uzavřený významový celek je koncipován jako uzavřená hudební scéna a má také své formální označení (Scena prima atd.). Scénu tvoří pestrá mozaika arióz, náběhů k áriím, recitativů a to vše je tmeleno ritornelem, popřípadě sinfonii. Situace, za níž vzniká ariózo a árie, je jasně spoluurčena textovým impulsem. Obvykle se nejvýraznější větvy celek, významově nebo rétoricky nejpřehnanější, stává řídicím rytmickým modelem. Převzatý rytmus a jeho symetrie vytváří situaci, z níž krystalizuje ariózo. Celkově je scéna obvykle tematicky velmi jednotná, pokud je monologem nebo duetem; kontrasty přináší dramaticky komplikovanou situaci. Mozaikovitě řešení „velké“ scény umožňuje plastičnost hudební charakteristiky. Skladatel rychle reaguje na situaci a ovládá hudebními prostředky dramatický spád děje.

V rukou Monteverdiho je tato technika velmi poddajná a nikde nemáme pocit roztržitosti. To ovšem neznamená, že se tato technika stane univerzální a že v benátské opeře převládne. Spíše se zdá, že Monteverdi byl v tomto směru příliš dědicem iluze antického dramatu, převzaté od příslušníků florentské cameraty a obdivovatelů „antikých“ tradic rodící se opery z přelomu 16. a 17. století. Árie pro něj ještě není onou velkolepou koncertantní podívanou na jevišti, při níž tuhne dramatičnost a utvrzuje se afekt. Monteverdi byl vždy dramatickým autorem a nebezpečí převahy koncertantních prvků u něj neohrožilo. Naopak – všechny reformy, které budou po něm usilovat

o navrácení opery do dramatických poloh, od Glucka až k Wagnerovi budou na něj svým způsobem navazovat.

K závěrům z rozboru první scény se budeme v průběhu pasáží, týkajících se Monteverdiho poslední opery, navracet v nových polohách.

Druhá scéna je zajímavá a ve své době působila zřejmě svou novostí. Téměř buffózní výstup dvou vojáků z Neronovy gardy zastupuje v opeře komický prvek, jehož spoluúčast byla v opeře zřejmě daleko hojnější, než jsme do nedávné doby byli ochotni připustit. Rozhovor vojáků probíhá jako recitativ, v němž jednotlivé imitace předjímají instrumentální styl nástrojových dvojic ze sonát da camera a da chiesa. Skutečně, Monteverdi pro spojení dvou osob ve zpěvu používá s výhodou – jak jsme již několikrát konstatovali – imitačního dvojzpěvu. Tato rychlá a dramatická imitace vytváří působivé hudební situace, dobře odpovídající situacím dramatickým. Imitační práce s rytmickými modely často přechází do více nebo méně důsledné kánonické techniky (podle charakteru děje). Jednou z užívaných forem u duet je passacaglia. Opakování rytmického modelu přímo předurčuje tuto formu k zapojení a Monteverdi se k ní často vrací. Náznaky passacagliových postupů jsou i ve scéně vojáků. Imitační invokace připomínají nástrojový styl, jak to dokládá ukázka ze závěru scény obou vojáků:

vien il di Ne-ro-ne Ne-ro-ne Ne-ro-ne Ne-ro-ne

(♩ = ♩)

Ne-ro-ne Ne-ro-ne

ro-ne ta-ciam ta-ciam Ne-ron e qui.

ta-ciam ta-ciam ta-ciam Ne-ron e qui.

(♩ = ♩)

Scéna loučení Nerona s Poppeou je budována z recitativů vnitřně velmi plasticky prokreslených. Je v nich mnoho intonačně výstižných řešení dějových situací. Z recitativu celkem logicky vyplývá ariózní část scény. Poppea, jakmile se dozví, že se má stát nástupkyní Ottavie a římskou císařovnou, reaguje krátkým, ale velmi výrazným popěvkem ritornelového charakteru, po němž následuje instrumentální ritornel.

Van-ne van-ne ben

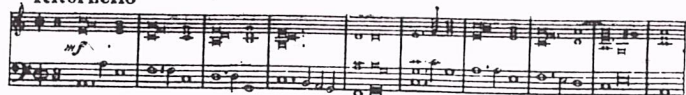
In sinch Ottavijanonri manee elu sa col re-pudiodame.

(Come prima) (Allegro)

POPPEA

mi-o ben-mi-o, Vannevanneben mi-o ben-mi-o, van-neben mi-o.

Ritornello



Tento ariózní útvar je příznačný pro Poppeinu naději a jistotu, že její věc zvítězí. Rytmicky a částečně i intervalově se vrací i později. Neronova odpověď je ukázkou arióza důsledně budovaného z rytmického modelu, který se stěhuje do různých poloh. Monteverdi ovšem nepracuje jen schematicky s tímto jediným rytmicko-intonačním jádrem. Jakmile mu situace a text dávají příležitost ke kontrastu, plně toho využije. Ariózo dostane nový impuls s textem *Si rivedrem ben tosto*. Intrádově řešená situace umožňuje imitovat vokální linii v orchestru. Vzniká obdoba situace, jakou jsme poznali u *passacagliové* techniky obou vojáků. Uvádíme obě výrazné součásti Neronova arióza, protože jsou typické pro budování arióza z rytmického modelu odvozeného obvykle z textu nebo ze situace:

In un so-spir, sospir che vien dal pro-fon-do del cor In un so-spir, sospir che vien sospir che vien dal pro-fon-do del cor Includo un ba-cio o ca-ra, ca-ra et un a Di-o Si ri-ve-

drem-ben-to sto si si si ri-vedrem Si ri-vedrem ben to sto I-do-lo

Obdobně je komponována Poppeina odpověď, s tím, že se rozroste do rozměrnějšího arióza, soustředěného kolem rytmického modelu odvozeného z rytmu věty *Signor, sempre mi vedi...* Výměna krátkých recitativů obou partnerů připravuje vyvrcholení scény. Poppea prosí císaře, aby se brzy vrátil, líbezně kladenými otázkami *Tomerai?* (Vrátíš se?). Nero nakonec slibuje, že se vrátí. Krásnou ukázkou spojení recitativní dramatickosti a ariózního náběhu k symetrii je závěr scény loučení obou milenců s překvapivým harmonickým poklesem z centra *a* do centra *d*, které jen vzdáleně připomíná někdejší mollovou dominantu v prvních operách z doby florentské cameraty a svědčí současně o tom, že opera již nalezla svébytný dramaticky bohatý jazyk na základě spojení zákonů divadla a hudby:

Na-ron-e, Na-ro-ne A Di-o.
Pop-pe-a Pop-pe-a A Di-o.

A Dio Ne-ro-ne A Di-o.
A Dio Pop-pe-a A Di-o.

sf *p* *pp*

Celá následující scéna Poppey a její společnice Arnalty je hudebně velmi jednotná. Vyjadřuje naději a radost Poppey, že se splní její velké přání stát se císařovnou. Hudebně je řešení zajímavé tím, že ke dvěma základním situacím je připojován ritornel totožný s první situací. Toto spojení instrumentální linie s vokální vytváří nový typ jednoty a nebylo v tehdejší opeře tak zcela běžné. Vyvrcholením Poppeiny linie je krátké ariózo Per me guerreggia Amor e la fortuna, ukáзка jednotčísho a zesilujícího vlivu opakování a přenášení rétorické figury na vyšší stupeň:

per me guerreggia guer-reg-gia per me guer-reg-gia guerreg-gia Amor guer-

mf

-reg-gia Amor e la for-tu-na e la for-tu-na.

Pátá scéna přináší jednu z nejlepších ukázek monteverdiovského lamenta pozdního období. Císařovna Ottavia oplakává svou pohanu a svolává kletby na Nerona a Poppeu. Recitativní vstup lamenta mu dodává klid a důstojnost, jakousi tragickou vznešenost:

Disprezza ta Re-gi-na, Re-gi-na, Re-gi-na disprez-zu-ta disprez-
(Lento)

p

-za-ta Re-gi-na del mo-nar-ca ro-ma-no af-flit-ta affli-ta affli-ta

Teprve v průběhu recitativu se zformují předpoklady ke kontrastnější a dramaticky vypjatější části lamenta. Recitativ končí a císařovna proklíná Nerona a Poppeu působivými invokacemi... Nerone, Nerone, empio Nerone (zrádný Nero) s obvyklými o Dio, které je v monteverdiovském lamentu již od dob Arianny. Chvilkové vystřídání sudodobosti lichodobou formací zrychluje spád a nedovoluje navození stereotypu.

Recitativně je veden i dialog císařovny chůvy a Ottavie. Císařovnin dvůr tvoří v Busenellově libretu kromě chůvy Seneca a Valletto. Sympatie diváka pro Ottavii budí Seneca. Jeho klidná a rozvázná scéna vystřídá hudebně několik poloh a po hlasové stránce patří k nejnáročnějším v opeře. Senekovu moudrost a klid vyjadřují nejhlubší polohy basového profonda. Zní podobně jako pevná a nezměnitelná slova božstev z Orfea nebo z opery Il ritorno d'Ulisse in patria. Kromě

těchto základních jistot je však Seneca pln hledání, pochyb a emocí. Ty jsou obvykle vyjádřeny koloraturami a ariózními tvary a dostávají se častěji i do vysokých poloh. Tato náročnost odpovídá prokreslené jedné z nejušlechtilějších monteverdiovských postav. Seneca je moudrý, protože ví, že přírodní zákony jsou nezměnitelné. Podřizuje se jim, dovede předvídat okamžik změny a stoicky jej očekává. Není však bez citu a na rozdíl od božstev, pronášejících své verdikty a neměnná rozhodnutí se vši pádností basového profonda, do něhož jen výjimečně zazní zlidštliví náznak kantilény, je u Seneky tato poloha soucitu jednou ze základních.

Uklidnění přináší krátký a melodicky výrazný recitativ Seneky, označený jako sedmá scéna. Stoický klid a až radostné očekávání smrti jsou přesvědčivě vyjádřeny v osmé scéně. Pallade (bohyně Pallas Athéna) oznamuje Senekovi blížící se konec a filozof odpovídá krátkou kodou. Je v ní vyjádřen stoický klid a radost (ve slovech vincero). Bez zájmovosti není, že libretista použil v charakteristikách filozofa přívlastků *costante e forte*, které se staly trvalou součástí operní poetiky a mnohokrát zazněly z operního jeviště – například o osmdesát let později v Praze v názvu korunovační opery Johanna Josefa Fuxe *Costanza e fortezza* (Vytřvalost a síla)...

Devátá scéna je dramatickým střetnutím Nerona se Senekou. Učitel je špatným svědomím císaře, který se připravuje k zapuzení Ottavie. Souhlas k tomu by chtěl mít i od filozofa. Místo toho však slyší smělá slova o tom, že zákony platí pro všechny stejně. Hudebně je scéna budována jako dialog krátkých arióz. Zatímco u Seneky převládá klid, rozhodnost a váha argumentů, stupňuje se u Nerona vztek a zuřivost. Hudebně je zajímavé zapojení Poppeina *Per me guerregia Amor* do Neronových panovačských slov o tom, že světská vláda patří jen jemu. Monteverdi obě postavy milenců spojuje i po hudební stránce, a to nejen společným ritornelem a atmosférou, jak je to běžné již od dob Orfea, ale i jakýmsi příznačným motivem a citátem. Nero si v začátku roztržky se Senekou uvědomuje Poppeu prostřednictvím jejího výrazně formovaného zpěvu. Dialog je dramatičtější, argumenty stručnější a jednoznačněji pronášené. Nero konečně uzavře hádku ariózněji

pojatým zpěvem, v němž se oboří na Seneku, odmítne všechny námitky a oznamuje, že Poppea bude ještě dnes jeho ženou proti vůli císařovny, Seneky a dokonce i senátu a lidu římského.

Desátá scéna – druhé milostné setkání Nerona s Poppeou – již probíhá ve znamení Poppeina blížícího se vítězství. Po recitativním vstupu, který však má v Poppeiných slovech líbeznost a přitažlivost, následuje Neronův ariózně modelovaný delší recitativ, kterým slibuje Poppeino uznání. Poppea odpovídá ariózně pojatým delším zpěvem, v němž sice není uplatněn náznak *da capo* formy, ale přece jen jej nemůžeme považovat za pouhý recitativ. Jednak význam tohoto vyznání, umístěného do středu druhé milostné scény, z něj činí jednu z hudebně důležitých situací ve vývoji Poppey, jednak i zde je překlenuta jakási nesymetrie celku tím, že rytmické modely z důležitých míst jsou opakovány na delších plochách. Záměr tu byl obdobně jako v jiných situacích jednoznačný: udržet napětí scény a docílit gradaci, kterou by mohla ariová symetrie odsunout, popřípadě oslabit.

Pro tuto scénu platí obdobná technika, o jaké již byla řeč dříve. Kontrastní mozaikovitě řazení arióz, recitativů, náběhů k ariím, vracení se z dramatických důvodů zpět k recitativům podle požadavků dramatické situace – to je převládající princip, který sice do jisté míry omezuje plně rozvinutí kantability a koncertantního pojetí, na druhé straně však ctí zákony divadla a jim podřizuje koncepci celé opery. Milostnou scénu uzavírá Neronovo krátké ariózo. Na něm lze doložit, jak mistrně ovládá Monteverdi umění ariové zkratky, jež nahradí v určitých situacích celý později rozvinutý ariový stereotyp:

mai colmo - to d'altre. Poppe-a, Pop-pe-a sta di buon co-re-nta.

(Mosso)

mp

Jedenáctá scéna¹¹ navazuje na milostnou scénu Poppey a Nerona. Ottone, který sledoval loučení v úkrytu, oplakává Poppeinu nevěru. Střídají se krátká arióza Ottona a Poppey, mezi něž vkládá Monteverdi sinfonii. Tato lichodobě traktovaná sinfonia nastupuje ve dvou obměnách (s nástupem in d a závěrem v g moll a s nástupem mollové dominanty (!) g moll a ukončením v c moll) a zvyšuje dramatictost střetnutí Ottona s Poppeou tím, že oddaluje jejich přímý konflikt. Poslední Poppein vstup jasně Ottonovi dává najevo, že rozchod myslí zcela vážně. Hudebně Monteverdi tak jako jindy řeší tuto situaci osvědčeným způsobem: po rytmicky pravidelném odvíjení, jaké připomíná ariózní členění, přijde recitativ a koloratura – tedy od iluze a symetrie zpět k „realitě“ recitativu, v němž Poppea Ottona opouští (...io lascio te per arrivar ai Regni...). Dialog obou partnerů je pak velmi strohý recitativ, který Poppea ukončí rozhodným odmítnutím... non più, non più, son di Nerone... patřím Neronovi.

Dvanáctá scéna je vlastně pokračující lamentace Ottona. Jeho rozčilení vyjadřuje Monteverdi střídáním dvou kontrastních rytmických pásem – sudodobého a lichodobého. Zatímco sudodobé je prostoupeno recitativní technikou, má lichodobé ariózní charakter a připomíná

Ottonovy vstupní kantilény, ale svým způsobem i Poppeinu melodiku.

Dostáváme se k místu, v němž libretista nabízí zoufalému Ottonovi pomoc v podobě nové partnerky – Drusilly, která má nahradit Poppeu. I když nám obvykle připadá podobné řešení naivní a laciné, Busenello ho ve svém libretu použil v době, kdy nebylo ještě ani zdaleka tak zprofanováno jako o několik desítek let později. Způsob, jakým je motiv Drusilly zakomponován do děje, rozhodně prozrazuje ruku zkušeného dramatika. Nejsme ještě v době metastasiovských proměn, kdy se mění láska v nenávist a nenávist v lásku v jediné árii. Ottone je sice okamžitě zaujat zjevem Drusilly, ale od zalíbení ke skutečnému vztahu je ještě daleko. Drusilla je uvedena líbezným malým ariózem graciózního charakteru:

Jeho nejvýraznější prvek – figuru čtyř šestnáctin v legatu – sice převzme Ottone spolu s dozníváním charakteru arióza v doprovodu, ale jinak se ariózo neobjeví, ačkoliv jeho uvedení nasvědčovalo tomu, že se stane ritornelem celé scény. Možná v tom je Monteverdiho nekompromisnost dramatické práce, která přehluší jakoukoliv snadnost řešení a vytvoření hudebního stereotypu. Jemný náznak Drusilly dává Ottonovi naději a slibuje další vývoj. Rozchod dvojice je hudebně vyřešen

ariózem Drusilly a recitativem Ottona, který uzavírá 1. jednání.

Druhé jednání zahajuje Senekovo ariózo *Solitudine amata*. Je to výrazně modelovaná scéna. Oslava samoty a duševního klidu je současně vyjádřením základního postoje stoika. Hudebně se ariózo vyvíjí od recitativního začátku ke kantiléně a ke koloratuře, která je podle osvědčených dobových rétorických zvyklostí umístěna na významovém vrcholu scény – u slov o radosti (...a te l'anima mia lieta...). Mercurio (obvyklý Merkur, posel bohů) přináší Senekovi zprávu o blížícím se konci. Filozof ji přijímá s klidem a radostí ariózem *O me felice*. Merkur přebírá Senekovu radost a stupňuje ji bohatě kolorovaným zpěvem. Tak je připraven příchod kapitána Neronovy gardy, který přináší rozsudek smrti. *Liberto capitano della guardia de Pretoriani* – jak je označen kapitán Neronovy tělesné stráže, pretoriánské gardy, císařova elitního vojska – přichází s rozkazem tyрана, jak sám říká. Je si vědom nespravedlnosti a zvůle, jejíž výraz tlumočí. Z dialogu je patrné, že kapitán je s filozofem spřátelen a že si ho hluboce váží. Seneca mu zjednodušuje těžké poslání a uhodne rozsudek. Kapitán ho ubezpečuje o tom, že schoval jeho díla a loučí se s ním kantilénou *Morie mori felice*. Seneca rozsudek přijímá a vzkazuje Neronovi, že zítra již nebude naživu.

Po odchodu kapitána svolává filozof své žáky a osazenstvo domu (*suoi famigliari* – tedy příslušníky rodiny, k níž se počítali i otroci a služebníci). Až tanečně pravidelnou rytmiku má kantiléna, již označuje svým přátelům blížící se smrt. Přátelé naléhají na Seneku, aby neumíral. Monteverdi vyřešil tuto scénu hluboce působivým tříhlasým chromatickým madrigalem. Spojuje se v něm zkušenost madrigalového skladatele konce 16. století a mistra operního sboru. Celá scéna je vlastně chromatický madrigal s ritornelem, sóly a syrrytmičkami kodami, zdůrazňující závažné myšlenky v závěrech jednotlivých frází. Naléhání žáků *Non morir, Seneca (Neumírej)* vyjadřuje imitačně zpracovaný chromatický vzestup v rozsahu kvarty. Po něm je kontrpunkt nahrazen syrrytmičky pojatou harmonickou plochou, zdůrazňující v jiném typu faktury základní myšlenku – *Non morir, Seneca, no*. Tato technika střídání polyfonie a homofonie při užití stejného textu je v této době běžná jak v opeře, tak i v oratorní a duchovní tvorbě.

Připomeňme, jak ji v české hudbě přímo programově uplatňuje Adam Michna z Otradovic, který podobně jako Carissimi, Monteverdi, Schütz a jiní mistři této techniky využívá působivého kontrastu polyfonie a homofonie, popřípadě polyfonie ústící do homofonní harmonicky podepřené věty:

Non morir, non morir Seneca
Non morir, non morir Seneca non morir,
Non morir, non morir Seneca non morir, non morir,
(Mosso)
p

non morir non morir Seneca, non morir Seneca no.
- rir non morir Seneca Seneca, non morir Seneca no.
- rir Seneca, non morir Seneca no.
(d = m.)
mf
p

(Uno) no no no no no no morir morir non
 Io per me morir non, vo morir morir non
 morir morir non vo

vo Io per me morir non no no no no no no mo - rir morir non vo.
 vo Io per me morir non no no no no no mo - rir morir non vo.
 Io per me morir non vo mo - rir non vo.

Sborová scéna končí ritornelem a po něm následuje Senekovo poslední ariózo – rozloučení se životem, naplněné pokorou a stoickým klidem. Slova k přátelům vystřídá prosba, aby se všichni vzdálili. Seneca odejde do lázně, v níž s jeho krví odeče i život, jak je to básnický působivě a současně prostě vyjádřeno v textu. Život je jako plynoucí řeka. Proud nevinné krve odnese do nenávratna jeho zbytky a otevře bránu smrti. Monteverdi komponoval tuto vrcholnou scénu opery s jemu vlastní prostotou a hloubkou. Po vstupním oslovení přátel (...itene tutti a preparar mi il bagno..., odstupte všichni a připravte mi lázeň) sestupuje jednoduchým a tolik působivým stupnicovým chodem melodie až k nehlubšímu tónu celého arióza – ke G. Rétorická

figura inspirovala hudební vyjádření situace. Klidné a rozvážené přirovnání života k řece klesne tedy až k výchozímu tónickému G. Zde začíná vzestupný melodický oblouk s náznaky chromatismů. Augmentace třítónového jádra s textem „del morir“ připravuje nástup Senekova posledního slova, jímž je – jistě ne náhodou – la strada – cesta...

I - te ne tut.ti a pre.pa.rar.mi il bagno che se la vi.ta cor.re come
 (Lento)

ri.vo fluen.te in un te.pi.do ri.vo questo sangue innocen.te io vo vo che

va.da a impor. po - rarmi del mo - rir, del mo - rir la stra da.

Soudobí realizátoři opery zde obvykle nalézají přirozené dělitko v obsahu díla. Vyvrcholení opery a dosažení nejvyšších etických poloh přináší právě scéna filozofovy smrti. Celá další intrika, již padl za obět, je nicotná a podstatná jen pro konzumování svazku Poppey a Nerona. Tragické pozadí, jež tvoří Senekova smrt jako memento přesvědčení

a spojení vůle a činu, bude silně přeznívat až do konce opery. Divák již nic opravdovějšího neuvidí. Všechno další bude podřízeno uskutečnění svazku Poppey a Nerona.

O nedochované scéně následující bezprostředně po smrti Seneky víme jen, že šlo o apoteózu filozofa a Ctnosti (La Virtù) a jejího sboru. K uzavření tragické linie Seneky volí Busenello v libretu a Monteverdi v hudbě záměrně značné kontrasty. Senekovskou prostotu vystřídá vložka Valletta a Damigelly. Střídající se arióza s ritornelem a závěrečné splnutí obou představitelů ve dvojpěvu – to je první záměrný kontrast po Senekově smrti. Celá scéna je hudebně velmi působivá, od pastorální hravosti až k závěrečnému dvojpěvu. Není náhodné, že Monteverdi nasazuje dvojhlasou passacagliu nebo kánonickou imitaci do míst základního dějového významu.

Také dvojpěv Nerona a Lucana – šestá scéna – patří k takovým místům. Nero zapíše výčitky svědomí spolu s básníkem Lucanem. Historický Lucanus, ve skutečnosti Senekův vlastní synovec vděčící mu i za svou dvorní kariéru, byl vynikajícím básníkem Neronovy doby. To zřejmě přispělo k jeho neblahému konci. Autor eposu Pharsalia*) se stal pro účast v Pisonově spiknutí jednou z mnohých obětí Neronovy vlády. Hudebně je scéna řešena jako u Monteverdiho častý dvojpěv s využitím imitační techniky. Málokdy však Monteverdi přivedl dvojpěv k takovému lesku jednoduchými a působivými prostředky (v tercích vedené koloratury a rychle po sobě následující umělé imitace). Polohově a tónově blízké hlasy zvyšují napětí imitačních kumulací a dávají dvojpěvu sílu gradace. Ta je ostatně spoluurčena i situací. Divák cítí neobvyklost a strojenost veselí, které je nevkusné a morbidní. Je to velká ukázka Monteverdiho umění pohybovat se na pokraji naturalismu.

Po dvojpěvu následuje jedno z nejvroucnějších arióz Nerona, určené nepřítomné Poppei – (Idolo, idolo mio). Je uvedeno recitativem

*) Česky vyšel Marcus Annaeus Lucanus v překladu Jany Nechutové jako 33. svazek Antické knihovny v nakladatelství Svoboda, Praha 1976. Ve svazku je poprvé úplný překlad všech dochovaných desíti knih eposu a Chvalo zpěv na Pisona.

a ritornelem, v jehož rytmu pokračuje. Ritornel tvoří pak vlastně da capo arióza, jehož sekvenční melodika a chromatika je činí v proudu hudebního textu zřetelným až nápadným. Pravidelnost arióza vedoucí ke stereotypu je vychylována právě chromatickými zvláštnostmi.

Chybějící milostná scéna Nerona a Poppey je vystřídána scénou císařovny a Ottona. Intrika proti Poppei se uvádí do chodu. Po úvodní výměně názorů je v deváté scéně císařovnou jasně vysloven požadavek, aby Ottone zabil Poppeu. I když je sled těchto scén psán obligátní technikou doprovázených recitativů, přece v nich sledujeme daleko větší napětí. Zejména v partu císařovny je patrná koncentrace dramatických prvků, častější oktavové intervaly a výšky.

Císařovna počítala s tím, že se Ottone stane jejím nástrojem a zavraždí Poppeu. Vidí však, že ten, na kterého tolik spoléhala, nepřestal Poppeu milovat. Jeho nenávisť není ještě natolik silná, aby vedla úder. Ottone se vymlouvá, žádá čas a odklad. Rozhněvaná císařovna mu připomíná, že odkladem nic nezíská. Nero spěchá se sňatkem a bude se proto i jeho chtít co nejrychleji zbavit. Aby ho přiměla k rozhodnutí, hrozí mu, že ho sama obžaluje. Ottone svolí k vraždě své ženy a císařovny sokyně Poppey.

V císařovniných předpokojích probíhá desátá scéna, kterou tvoří arióza Drusilly, Valletta a císařovny chůvy spojená společnou sinfonii – ritornelem této oddechové scény, která má zřejmě zpomalit průběh intriky a vyhroutit tak její dramatickou působivost.

V jedenácté scéně se Ottone po úvodním recitativu s názvuky melodiky lament svěruje Drusille s císařovniným rozkazem, aby zabil Poppeu. Drusilla je hudebně vyvozena z lichodobého ariózního veselí předešlé scény, Ottone kontrastuje svou recitativní sudodobostí. Jeho melancholie se zvolna rozplývá v jemných náporech Drusilliných kantilén.

Ottone je vůbec dosti pasívní a přizpůsobuje se jak v textu libreta, tak i hudebně často okolí. V této scéně doznívá s konečnou platností uměle udržovaný ráz přísného recitativu, jímž snad měla být podtržena starobylost jeho rodu a tradice, které ve svém rozhovoru připomínala i císařovna. Ottone si je vědom neřešitelnosti vzniklého konfliktu.

Nemá sílu, aby zabil Poppeu, kterou doposud miluje. Ví dobře o císařově vášni k Poppei a dovede si představit, co by následovalo po atentátu. Současně chápe, že rozzuřená císařovna se nespokojí s vyčkáváním. Vztah k Drusille, o němž jsme poznamenali při prvním setkání obou osob, že začíná povrchně a působí jako východisko z nouze, získává nyní na působivosti. Monteverdi výborně prokresluje Busenellovo libreto, hudebně oslabuje Ottonovu linii a naznačuje perspektivnost Drusillina optimismu.

Ottone se – aniž si to uvědomuje – vymaňuje z područí svého vztahu k Poppei. Jeho nový milostný cit získává postupně zázemí a smysl. Už to není jen libretistická hra s postavami, při níž se spojují dvojice tak, aby nikdo nevyšel naprázdno. Ottone je s Drusillou spjat tajemstvím a snahou o to, aby vyšli z neřešitelné situace a vyhnuli se oběma hrozcím stranám. Ottone zasvěcuje Drusillu i do toho, že k atentátu potřebuje dívčí šaty, aby pronikl mezi strážemi a unikl pozornosti Poppeiny chůvy. Dostáváme se opět do Poppeiných komnat. Její radost nad Senekovou smrtí jako poslední překážkou sňatku s Nerone je hudebně vyjádřena nádherným ariózem, které rytmicky vzdáleně připomíná ariózo z prvního jednání. Chůva v recitativních pasážích tlumí Poppeinu vášeň a snaží se zchladit její optimismus. Vítězná koloratura opakujícího se arióza však přehlušuje chůviny námitky. Poppea se ukládá ke spánku. Bude snít o nadcházejícím štěstí. Nechce, aby k ní někdo kromě Drusilly chodil. Chůva uzavírá scénu rozsáhlým ariózem s poměrně malým ambitem, jako by byl respektován požadavek klidu pro ukládající se ke spánku.

Třináctá scéna patří Amorovi, který sestupuje z nebe, aby chráníl spící Poppeu. Jeho ariózo se skládá z recitativu a z krátké a rytmicky stereotypně modelované části, označené jako „Aria“. Ritornel vkládaný do zpěvu Amora je v tomto případě působivou reprezentační kulisou. Vůle bohů přeje Neronovu spojení s Poppeou. Amor tlumočí a utvrzuje tuto oficiální verzi. Monteverdi ho vybavuje dekorativním ritornelem i působivou koloraturní melodikou, ale je přece jen rozdíl mezi oficialitou této introdukční hudby a hudebním světem například takového Seneky.

Monolog převlečeného Ottona, přicházejícího zavraždit spící Poppeu, připomíná naposledy jeho recitativní projev. Amor probudí chůvu Arnaltu a Poppeu a zabrání vraždě. Přicházející Drusillu zadrží liktoři a rozzuřený Nero dorazí v pravý čas, aby soudil. Považuje za strůjkyň atentátu Drusillu, ta se však hájí a tvrdí, že je nevinná. Recitativní styl se střídá s krátkými ariózy – jedním z nich je Neronovo Flagelli, flagelli, funi, funi, vyjadřující císařovu zuřivost. Kvintakordecká fanfárová melodika připomíná monteverdiovský stile concitato, dovršený v osmé knize madrigalů ve válečných scénériích a tak výrazně započatý ve scénickém zhudebnění 12. zpěvu eposu Torquata Tassa *Osvobozený Jeruzalém*, který měl svou premiéru jako *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (Souboj Tancreda s Cloridou) v Benátkách již v roce 1624.

V pravý čas se objeví Ottone, zachrání Drusillu svým svědectvím o její nevině a vypoví, že se s dýkou vplížil do Poppeiny ložnice, aby ji na císařovnin rozkaz ve spánku zabil. Císař, který je potěšen tím, že intrika začíná u císařovny, mu odpouští a posílá jej do vyhnanství. Drusilla, kterou císař chválí pro stálost a věrnost, Ottona do vyhnanství následuje. Hudebně probíhá scéna v rychlých recitativech s náznaky ariózních míst a kantilén podle požadavků textu.

Rekapitulujeme-li již jen krátce, tedy ve třetím jednání, začínajícím po Amorově krátkém ariózu a sinfonii oznámením, že Poppea bude tentýž den prohlášena římskou císařovnou, je závažnost děje odlehčena Drusilliným ariózem, po němž následují dramatická druhá a třetí scéna s konfliktem, zatčením Drusilly a císařským hněvem. Celá čtvrtá scéna se nese ve znamení zmírnění hněvu a jeho obrácení proti císařovně jako jedině strůjkyň intriky. Scéna končí spojením mileneckého páru Ottone – Drusilla a dovršením jejich vztahu. Pátá scéna Poppey a Neronu je sledem vystupňovaných ariózních kantilén Poppey, k nimž se připojuje Nero. Scéna vrcholí dvojzpěvem s bohatými koloraturami. Poněkud retardačně působí Arnaltina scéna naplněná recitativní melodikou. Její jedinou funkcí je zřejmě připravit nástup jednoho z vrcholů opery – císařovнина lamenta *A Dio Roma*.

Monteverdi potvrdil na osvědčeném útvaru zvláštní mistrovství

ve zobrazení ženských citů. Zhrzená a opuštěná císařovna a odmrštěná žena se loučí s rodným Římem, přáteli, kteří ji rychle opustí. Monteverdi naplní Busenellův dojemný text klenutou šíří nádherných kantilén, které mají recitativní charakter vzlyků a přesně respektují rétorické požadavky textu.

Na rozdíl od předcházejících lament již z Orfea, zejména pak z Ariany a z opery Il ritorno d'Ulisse in patria je v tomto posledním v řadě Monteverdiho lament spojeno nejdokonaleji subjektivně s objektivním. Noblesa císařovny, která s hrdostí odchází po porážce z politické arény bez jediné slzy a nepokořená, se střídá s žalem zničené ženy a Římků, která musí opustit své rodné město. Monteverdi přímo symbolicky dovršil recitativní styl, naplněný hlubokou letitou moudrostí kantilén. Ukázněnost, respektování obsahu a scénických požadavků a současně i schopnost vyjádřit hudebně celou složitost lidských citů řadí toto lamento k vrcholům Monteverdiho tvorby i k nejzávažnějším operním scénám v dějinách opery.

A A A A Dio Ro-ma a a

(Lento)

pp

a Diopatria a amici amici a Dio inno.

cen-te da voi partir con-vic-ne vado a partir l'e-si-lie in pianti ama-ri

na-vi-go dispe-ra-ta, dispe-ra-ta i sor-di ma-ri

(s)

l'aria, ched'horainho-ra rice-ve-ra i miei fiati li porterà per nome del cor mio a ve-

sempre p

-der, a buciar le patrie mu-ra et i.o sta-rò so-lin-ga al-ter-

man-do le mos-se ai pianti, ai pas-si in-se-guando pie-ta-de ai freddi

Tak jako Senekova tragédie uzavřela první část opery, je císařovnin odchod do vyhnanství navázáním na tuto „starořímskou“ linii. Skladatel pro ni volí zřejmě záměrně důsledný typ recitativu, kterým hovoří Ottone, zatímco představitelé Poppeina křídla jsou hudebně modelování zřetelně odlišně. Zejména to platí o projevu Drusilly a Poppey. Symbolické předání moci proběhne v Neronově passacaglii. Sinfonia připravuje nástup mužského sboru konzulů a tribunů, který holduje nové císařovně se stejnou přízřusobivostí, s jakou slavil předešlou. Amor oznamuje v krátké vložce své matce Venuši, že byl dovršen její záměr a Poppea, její chráněnkyně, se stala římskou císařovnou.

Monteverdi je velmi vynalézavý v ožívování děje mytologickými postavami božstev, která mají nad jeho průběhem patronát. Nikdy nemáme pocit, že se jedná o něco vloženého. Ačkoliv Monteverdiho doba je doslova přesycena prology, interludií a epily, v nichž se obvykle devótně oslavují mecenášové a protektoři, zachází Monteverdi s postavami prologu velmi obezřetně a v pravý čas a velmi působivě je uvádí na scénu. Vzpomeňme jen na ústrojně vplynutí prologu předposlední opery *Il ritorno d'Ulisse in patria* do děje.

Závěrečný dvojzpěv Poppey a Nerona vyvrcholuje linii Poppeiny a Neronovy lásky. Je opět využito passacagliového typu dvojzpěvu. Projev obou milenců je po působivém dialogu zhušťován do jednoduššího proudu, v němž dominují dvě rétorické figury. Celkově je dvojzpěv koncipován jako dacapová árie a její symetrie hudebně vystupňuje dílo, které dnes právem považujeme za jeden z vrcholů operního útvaru za dobu jeho téměř čtyřsetletého trvání.

Korunovace Poppey je jedním z mála případů, kdy umělecké dílo v závěru skladatelova života znamená současně i dosažení vrcholu tvůrčích sil. Monteverdi v opeře reaguje v nových podmínkách benátského operního divadla s největším přehledem na situaci své doby. 74letý skladatel uvedl dílo na podzim 1642 na scénu divadla SS. Giovanni e Paolo.

Dílo nejen dokazuje dokonalé zvládnutí a vstřebání postupů benátské opery 30. let 17. století skladatelem (o jeho aktivitě ze 30. let bohužel nevíme mnoho), ale současně svědčí o tom, že si Monteverdi dokázal

uchovat ty principy, které rozvíjel již od svého prvního setkání s operou a které považoval za životné a nosné. Ženské (méně často mužské) lamento, technika ritornelů a sinfonii, uplatnění madrigalu a chromatického madrigalu vedle syrrytmičky stylizovaného sboru, jehož využití jako by od doby Orfea ztrácelo na významu, dvojzpěvy imitačně založené a uplatňující koloraturní techniku a typické opakování tónů (vliv toccatových a fanfárových prvků přenesený z instrumentální oblasti?) – to jsou jen některé příznačné rysy z Monteverdiho vpravdě shakespearovsky bohaté palety vyjadřovacích prostředků.

Nejvíce impozantní je však jednota volby těchto prostředků a jejich neomylné zasazování a uplatňování ve shodě s chápáním dramatismu díla. Zde se zdá být Monteverdi ještě dědicem někdejší cameraty a jejího krásného mýtu a snu o obnovení antického dramatu. Jestliže skladatel dokáže, veden dramatičností situace, přerušit ariózní linii a okamžitě ji nahradit recitativem, rozhodně se liší od nastupující generace, která častěji a důsledněji uplatňuje kult virtuozity a připravuje dominantní postavení árie. Obecenstvo konce 17. století by zřejmě tuto převahu pravdivosti nad krásou (parafrázujeme-li jeden z Janáčkových výroků) netolerovalo tak jako obecenstvo Monteverdiho doby.

Málo toho rovněž víme o tom, do jaké míry působily protiklady stylových vrstev uvnitř partitury. Registrujeme je doposud především zásluhou realizační a interpretační praxe, zatímco muzikologie je doposud mnohem méně brala na vědomí.

Uzavřeme jimi v podobě zatím ne zcela zodpovězených otázek tuto kapitolu: je protiklad „starého“ dvora císařovny Oktávie a nově vznikajícího dvora Poppeina vyjádřen záměrně i v hudbě? Má „věrnost tradicím“ a dovolávání se starých římských ctností v textu Ottona svou obdobu v recitativnější traktaci a ve větším ulpívání na polohách stile monodico a rappresentativo? Je zřetelné hudební rozlišení postav obrazem nějakého záměrnějšího stylového členění, v němž by hrál svou úlohu i skladatelův vlastní postoj?

Rozhodně již prostým srovnáváním zjišťujeme tyto rozdíly, dovedeme je popsat a vyjádřit, nevíme však, do jaké míry jsou stylovou polemikou, obhajobou vlastních principů nebo i částečným kompromisem

a spojením staršího a nového. Tlak opery 30. a 40. let byl jistě značný, podceňovat nelze ani vliv dalších italských center (poukázali jsme na významný podíl římské opery v souvislosti s novodobou realizací Landiho San Alessia).

Osobnost formátu Monteverdiho není příjemné podezírat z kompromisů a konformnosti k novým stylovým vlnám, jež se zejména v Benátkách silně vzedmuly na konci 30. let 17. století. Jistěže pokud tato konformita existovala, byla vynucena realizačními podmínkami a tlakem konkurence. Poukázali jsme na situace, v nichž zjevně převládne někdejší dramatický princip cameraty. Jsou však ještě v této době jediné, určující a rozhodující? Do jaké míry je převaha třídobých a zřejmě značně přitažlivých a líbivých taktů vyvolána atmosférou konce 30. let? Jsou komické party posledních oper interpretovatelné tak, jak je např. chápe Nikolaus Harnoncourt ve své vynikající realizaci Korunovace Poppey i jinde? Všechny logické i hudební argumenty včetně Monteverdiho osvědčeného dramatismu a smyslu pro kontrast svědčí ve prospěch této koncepce, která se v teoretické rovině opírá jen o poznámku „parte ridicola“, doprovázející postavu buffona z předposlední opery o Odysseovi.

Závěry jsou stále ještě předčasné. Končíme tuto pasáž s vědomím stylové vrstevnatosti, jež obráží vnitřní dramatismus a hierarchii v benátské opeře na přelomu 30. a 40. let 17. století. Realizace oper této doby se zdá být oním revolucionizujícím činitelem, který nutí teorii odpovídat dodatečně na řadu konkrétních otázek. Jak apriorně a povrchně se jeví esejistika R. Rollanda a H. Prunièresa, která byla zbavena jakékoliv realizační praxe. Jen další realizace a zejména spojení hudby těchto oper s jejich inscenováním mohou napomoci k posunu našeho nazírání na formování určujících momentů v dějinách opery.

MONTEVERDI A DUCHOVNÍ HUDBA

DUCHOVNÍ HUDBA BĚHEM 16. STOLETÍ

Církevní instituce a kostel především jsou v 16. a 17. století jedním z hlavních provozovatelů hudby. Duchovní hudba se právě v této době stává předmětem polemických střetů reformace a protireformace a obráží ve zvýšené míře kulturně politický vývoj. Kostel jako jeden z hlavních provozovatelů a objednavatelů hudby je i důležitým ekonomickým stimulem pro velkou většinu skladatelů a hudebníků. Hudební aktivita dvorů a rezidencí je značná, ale přece jen více závisí na momentálním stavu, na zájmech, zálibách a vkusu vládnoucího suveréna. Nejinak je tomu u církevní hierarchie, ale přesný rytmus roku a církevních svátků i nutnost organizovat duchovní život věřících poskytuje přece jen systematictější a důslednější předpoklady pro vývoj hudebních institucí uvnitř církve. Navíc tyto instituce nikdy neztrácejí kontakt s okolním světem a naopak jsme neustále svědky vnášení světských tendencí do sféry duchovní hudby, jehož se církev ustavičně obává. Sekularizace, pohyblivá hranice mezi kostelem a ulicí, celá řada ještě pohanských tradičních zvyků včleněných do katolických tradic, to vše zejména v Itálii vytváří pro oblast duchovní hudby předpoklady rozvoje. Většina skladatelů i interpretů působí současně v odlišných prostředích a přenáší – ať uvědoměle nebo bezděčně – řadu uzancí především ze světské sféry do duchovní. Opačný postup není typický a přichází mnohem méně v úvahu.

Hudba je v kostele neustále v úloze prostředníka, který nesmí a nemá strhnout pozornost na sebe a nemá současně akcentovat světské momenty. Tato teoretická zásada je sice dobře známa, ale mnohem obtížnější je její praktické uplatňování. Kostel je přece jen rezidencí, místem hierarchie a její prezentace, místem státních a politických aktů byt v církevním rouše, a při všech těchto okamžicích může na sebe hudba brát úlohu prostředníka, který zvýrazňuje moc jednotlivých představitelů vládnoucích tříd i duchovní hierarchie.

Nově byla vysvětlena úloha hudby v koncepci nastupující reformace.