

tisku. V této souvislosti se vybavuje sentence uváděná obvykle o technice Leonarda da Vinciho – maličkosti tvoří dokonalost, dokonalost není žádná maličkost. Vnějšíkově se Orfeo liší od děl současníků jen v detailech; jejich kompozice však jako celek dává předpoklady ke vzniku nové kvality.

I když bude potřeba intenzivně realizovat opery z doby Orfea, aby se plastičtěji docenil podíl jednotlivých tvůrců na vzniku a vývoji stylu rané opery, přece jen sotva někdo zmenší Monteverdiho základní podíl na vytvoření operního orchestru a na jeho fixaci tak, jak jsme na ni zvyklí v dějinném vývoji opery.

IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA – ODYSSEŮV NÁVRAT

Obě opery Monteverdiho stáří, *Odysseův návrat* a poslední opera Korunovace *Poppey*, mají dvě společné vlastnosti – jednak jsou obě vyvozeny z linie antikizujících oper, v níž znamenají další kvalitativní skok, jednak reagují na velikou popularitu opery v Benátkách po roce 1637. Otevření veřejného operního divadla ve městě Monteverdiho dlouholetého působení přivedlo operu k velké konjunktuře. Útvar, jehož dvorské počátky jej činily záležitostí vyšší společnosti, právě v Benátkách, nejdemokratičtějším prostředí tehdejší Itálie, získal všechny předpoklady k širokému proniknutí. Mnozí doboví skladatelé, mezi nimi i Monteverdi a jeho žáci, pochopili, jak velikou příležitost dostávají pro popularizaci své tvorby na operním jevišti.

Benátská opera navázala na všechno předešlé, co se odehrálo na italských dvorech. V prostředí města na lagunách však dostala opera své rázné *sfumato*, jaké ostatně mělo celé benátské umění, poznamenané smyslem pro barevnost a výpravnost.

Monteverdiho *Ulisse* byl po libretistické stránce krokem od mytologické opery typu *Orfea* směrem k reálněji pojaté antice. Antická tradice je stále v té době nevyčerpatelnou zásobárnou námětů. Po prvních operách, opakujících orfeovský motiv, přicházejí postupně další postavy řecké a římské mytologie. Prolomení antické tradice znamená často zmiňovaný *Il San Alessio* – Svatý Alexius Stefana Landiho, který jako by navazoval na oratorní linii a jeví se vzhledem k linii antických oper jako „soudobá“ opera. Ne náhodou je dílo naplněno dobovými ideály světecké pokory a cítíme z něj, že jeho libreto je víc záležitostí protireformační agitace než uměleckým záměrem. Není divu – vždyť libretistou je Giulio Rospigliosi, pozdější papež Kliment IX.!

V řadě oper, jež v této době přicházejí s překvapivou rychlostí, postřehneme pozvolný přesun od výlučně řeckých mytologických látek k římské tradici. Jako pramen se objevuje *Aeneida* a na operní jeviště vstupují první „domácí“ hrdinové.

Monteverdiho Ulisse je vesměs literaturou hodnocen z libretistického hlediska ne zcela kladně. Jestliže se obvykle zdůrazňuje novost Busenellova libreta k poslední opeře Korunovace Poppey, pak pro Giacomo Badoara zaznívá mnohem méně příznivých soudů. Anna Amalie Abertová např. ve své malé monografii Claudio Monteverdis Bedeutung für die Entstehung des musikalischen Dramas*) vytýká libretu velké množství vedlejších postav a tím vznikající retardaci. Na obranu Badoara je ovšem třeba říci, že přes zatížení opery celým komparesem olympských bohů, sledujících Odysseův návrat, je dějová linie nosná a vše je podřízeno základnímu záměru. Postavy tedy tvoří mohutnou a komplikovanou stafáž, na jejímž pozadí se odráží motiv Odysseova návratu.

Homér znamenal v pohumanistické Itálii stálý mohutný zdroj výtvarné, literární i hudební inspirace. Zatímco se pozornost operních skladatelů upínala k řadě detailů z Iliady, postřehli Badoaro a Monteverdi divadelní nosnost Odyssey. Je zbytečné snášet argumenty na obhajobu tvrzení, že je to kniha knih. Skoro tři tisíce let čtenář nebo posluchač prožívá vždy znovu a jinak katarzi Odysseova návratu. Rozpor mezi poznáváním a směřováním vpřed na jedné straně a návratem k východisku a tradici je zde zobrazen s geniální jednoduchostí a hloubkou. Odysseovský komplex přitahuje stále pozornost vědy i její popularizace. Přemítá se nad mapou Odysseových cest a v zemích putování Homérova hrdiny spatřuje soudobý čtenář pod vlivem nejrůznějších interpretací dokonce i vzdálené končiny Asie. To však není podstatné pro Odysseův příběh. Člověka antiky, renesance i naší doby stejnou měrou zřejmě vzrušuje lidské napětí mezi touhou po objevování a úsilím udržet základní jistoty, k nimž patří domov, rodina, společnost.

Ithacký král a jeho nezdočné a houževnaté úsilí symbolizuje podobně jako Orfeův příběh tragiku lidského rozpolcení. Odysseova velikost je v jeho stálosti a vytrvalosti. Tu si každá doba vysvětluje obvykle ve vztahu ke svým společenským normám, morálce a etice. Přitom však

*) In: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1979, s. 15–18.

nemůže ignorovat základní konflikt Odyssey, který trvá v lidské společnosti a dlouho neztratí aktuálnost.

Badoaro se – navzdory všem kritickým výtkám – podle našeho názoru vyrovnal velmi obratně s některými problémy převedení Odyssey na operní jeviště. Vyjádřil Odysseův příběh v barvách své doby. Co na tom, že Ulisse je v něm místy příliš pokorný hrdina, na němž ulpívá trochu pozlátka dobového martyra? Zato dialogy bohů jsou často ve svém průběhu zbavovány sošné důstojnosti a stávají se skutečnými dramatickými výjevy. Odysseův syn Telemach (Telemaco) je ideál dobového kavalíra, jehož gentilezza – ušlechtilost dává Monteverdimu dobré možnosti pro nasazení typické dobové kantilény.

V takto koncipovaných rolích se skladatel často blíží ke světu svých žáků, např. Cavalliho, aniž ovšem přijme zcela jejich pojetí opery jako hudebního divadla. Trojice ženichů zastupují různé charakterové typy kavalírů 30. let 17. století, od nerozhodnosti, maskované naučenou kurtoazii, přes uhlazenost k hrubosti a panovačnosti Antinoa. Jen přítomnost Penelopy zjemňuje drsnost tohoto brutálního a panovačného hrdiny, pro nějž nebylo obtížné najít v době zuřící třicetileté války celou řadu skutečných prototypů jak v řadách bojující šlechty, tak i mezi nejrůznějšími dobrodruhy a deklasovanými elementy, jimiž se tato doba rovněž hemží...

Badoaro vřadil do opery množství vedlejších postav, jak to ostatně bylo v začínající benátské opeře obvyklé. Jejich akce však vesměs tvoří působivé kontrasty a odlehčují základní dějovou linii. Jednou z takových postav je kromě pastýřů tulák Iro – u Homéra Íros. Je to předobraz sluhy – ironického glosátora a buffona, který dostává v Itálii zřejmě stále podněty z oblasti commedie dell'arte, a současně nositel komické linie benátské opery.

I scénické řešení je vcelku šťastné, jak potvrzují novodobé realizace opery. Působivě je napsaný prolog, jemuž dala Monteverdiho hudba jednotu a hloubku. Také řešení klíčové scény opery – Odysseova návratu – je v intencích dobové opery a působí zajímavě. Pobíjení ženichů pochopitelně pro tehdejší vkus opery nepřichází v úvahu. A tak Badoaro nápaditě řeší tento problém na konci 2. jednání, kdy se

Odysseus chopí svého luku, dává se poznat a Sinfonia da guerra – jakási válečná hudba jednání ukončuje. Vše ostatní probíhá po vyvraždění ženichů.

Barokní apoteóza a průběh slavnosti nemohou být rušeny naturalistickým zabíjením. Ne snad proto, že by doba naturalistické scény zavrhovala. Naopak. Předpoklady barokního zmasovění kultury přece jsou skryty v době, která přinesla nejničivější válku v tehdejší historii, vypálení a katastrofy velkých měst i popravy organizované jako slavnosti s divadelní režií, jako např. staroměstská exekuce.*) Důvodem je snad to, že u Homéra scéna probíhá jako boj slabšího Odyssea s přesilou ženichů a výsledek je velmi nejistý, ba pochybný. Badoarův Ulisse je daleko víc barokní hrdina, spíše předstírající zbožnost, než hrdina homérický, jehož osud je rozhodnut vrtkavostí přízně bohů, líčené Homérem zcela jako hra lidských zájmů... Badoaro během opery předvádí jakési živé obrazy ctností.

Jedním z nich je vytrvalost Odyssea, jinými jsou věrnost Telemacha, stálost Penelopy, oddanost sluhů a pastýřů a v závěru pak apoteóza manželské lásky. Monteverdi – jak uvidíme – dokázal tyto situace výstižně hudebně využít a učinit je součástí svého již dlouhou dobu pevně zformovaného operního světa. V souvislosti s Monteverdiho předposlední operou je třeba připomenout, že v muzikologické literatuře probíhala dlouhodobá polemika o pravosti tzv. vídeňské partitury opery, v níž se dochovala. Po údobí pochybností o pravosti je záležitost s konečnou platností vyřešena ve prospěch Monteverdiho autorství.

HUDEBNÍ ROZBOR OPERY

Vyvráždění vzniklo na vrcholu uměleckých sil Monteverdiho v době, kdy se mohlo dokonce hovořit o tom, že je skladatel za zenitem tvůrčí inspirace. Přesto hudba opery a způsob dramatické kompozice spojuje

*) Monograficky je takto interpretováno „italianissimo“ českých dějin, poprava na Staroměstském náměstí, v knize Josefa Petráne Staroměstská exekuce, Mladá fronta, Praha 1971.

toto dílo s následující Korunovací Poppey a je nesporně vyvrcholením celých dosavadních dějin tehdy ještě mladého operního žánru. Pokusíme se toto tvrzení doložit rozбором hudebních a dramatických kvalit díla.

Opera začíná prologem. Čtveřice alegorických postav – L'humana fragilità (Lidská křehkost), Tempo (Čas), Fortuna (Štěstěna) a Amor vytvářejí působivý a dramaticky stupňovaný úvod k Odysseovu příběhu. Hudebně je mistrovsky využito šestitaktové sinfonie se vzestupným a sestupným obloukem a s protikladem stejnojmenné mollové a durové tóniny (d–D) i paralelní F dur. Sinfonia tvoří pompézní vstup pro prolog a po jeho odeznění připraví nástup první scény – lamenta Penelopy. Jednotu prologu a vlastního děje zabezpečuje plynulost prologu a jeho sounáležitost s vlastním příběhem. Ačkoliv se pohybujeme v době nejrůznějších dedikací a vsuvek, zatěžujících děj, vyřešil Monteverdi v obou posledních operách funkčnost prologu neobyčejně šťastně. Ostatně stejně ústrojně působil již prolog Orfea a právě ve spojení těchto dvou zdánlivě kontrastních rovin bychom měli hledat kořeny Monteverdiho velkého umění hudební jednoty, která udivuje až do dneška a je podnětem všem skutečným reformátorům opery.

Jako obvykle – i v tomto prologu – charakterizuje skladatel jednotlivé postavy a principy, jež zastupují, zcela odlišným hudebním projevem. Moralizující L'humana fragilità sestupuje až ke kořenům Monteverdiho recitativního stylu. Jako by na nás dýchla atmosféra Orfea a zpívala La Musica – ovšem po více než 30 letech. Recitativ již ctí zákony objevené harmonie, je poučen zkušenostmi z ariózní melodiky a z pronikající hudební symetrie, která se stále silněji uplatňuje jak v melodice, tak i v rytmicke a dokonce v harmonickém myšlení. Mezi jednotlivými postavami prologu jsou textové a hudební souvislosti. Tempo-Čas navazuje na projev Lidské křehkosti ariózem, v němž staví na odív vševládnost času v lidském životě a v přírodě. Salvo e niente dal mio dente... Nic neobstojí před zubem času. V polovině 17. století velmi častý projev skepse a pesimismu z doby jedné z nejničivějších dosavadních válek, třicetileté války, která poznamenala hluboce nejen ekono-

miku, formy společenského zřízení, ale i psychiku a kulturní projevy evropského člověka.

Basové profundo je zvoleno jako zřejmě nejpůsobivější prostředek k vyjádření vlády času nad věcmi. Má působit stejně tvrdě a neoblomně jako hlasy podsvětích božstev z Orfea. Ovšem i tento typ již prošel podstatným hudebním vývojem. Soprán Fortuny-Štěstěny vyvažuje svou jásavou třídobě pojatou árií nepřítel Času a Lidské křehkosti.

ricchezze, gran.dez.se di.spenso a mio mo.do di.spenso a mio mo.do a mio

mo.do ric.chez.se, gran.dez.se di.spen.so a mio

mo.do a mio mo.do ric.chez.se, gran.dez.se ric.

chez.se, grandez.se di.spenso a mio mo.do a mio mo.do ric.

chez.se grandez.se di.spen.so a mio mo.do di.spen.so a mio mo.do.

Fragilità humana – Lidská křehkost – se právem obává moci Amora, který ovládá lidské činy. Zjevuje se Amor s krátkým ariózním kolorovaným zpěvem, v němž potvrzuje tento předpoklad. Amor je bůh bohů a vládne všemu. Amore, Fortuna a Tempo se spojují do závěrečného trojzpěvu. Je to nová podoba někdejšího trojhlasého madrigalu, který je ovšem psán v situaci, kdy existuje už několik desítek let opera – vrcholný projev hudebního divadla. Náznaky imitační techniky madrigalu vyhovují nové situaci. Je zachována hudební svěbytnost postav a harmonický základ je spojuje do společného celku. Tento typ vyhovuje i po deklamační stránce, protože plně respektuje v počátcích opery tolik proklamovanou srozumitelnost slova.

AMOR

FORTUNA

TEMPO

Per me ter.bi.do

Per me mi.se.ro

Per me fra.gi.le

(Allegro, in due)

To, co v prologu proběhlo v obecné rovině jako rozprava mezi postavami symbolizujícími základní lidské situace, dostane v opěře konkrétní podobu. Není vhodnější spojení než opakující se vstupní sinfonia. Její trojí zaznění – před prologem, v jeho průběhu a po jeho ukončení – ji povyšuje na významný dějový prvek. Prohlédneme-li si ji, vidíme, jak vhodně byla zvolena skladatelem pro funkci spojení pásma prologu a opery. I její vlastní hudební symetrie a logika ji předurčuje, aby se stala zhuštěným symbolem toho, co je na nesmrtelném Homérově eposu po tisíciletích stále tak přitažlivé – rozporu mezi touhou poznávat a zmocňovat se nového a držet staré, navracet se k jistotám:

Allegro

První scéna 1. jednání je tvořena hudebně jednotným lamentem opuštěné Penelopy. Je to jedno z vrcholných Monteverdiho lament, používajících v rozmezí více než 30 let sice týchž intervalů, podobného melodického modelování textu, ale vyprávajících zejména zapojením do celkového scénického kontextu. Penelopina scéna je proporcčně srovnatelná s lamentem Arianny. Dosahuje týchž vypjatých poloh jako scéna obou lament z poslední opery Korunovace Poppey, která jsou však podstatně kratší. Obdobné jsou i rétorické prostředky, způsob

rozvíjení děje a hudební logika těchto scén. V úvodu se Penelopa představuje a zpodobňuje působivě svůj smutek. Monteverdi nalézá pro tento vstup melodickou podobu krátkého klesajícího oblouku v rozmezí malé tercie a s napětím frygické sekundy, z níž se zrodí později manýra neapolského sextakordu. Toto vychýlení od centra do nejzazšího možného bodu již skladatel zná a působivě využívá:



V Penelopě je obsažen vedle statického klidu, jakým je prolut tragicky vznešený úvod, i neklid a nespokojenost s rozvratem Odysseova královského domu. V tomto okamžiku se obrací na diváka, stává se živým příkladem utrpení a příkoří. Monteverdi v těchto dramatických místech obvykle u lamenta volí působivý kvintový zdvih melodie. Pro nedůstojné postavení svých královských hrdinek, které se ocitly v nesnázích, volí i Monteverdiho libretisté příbuzné, ba i shodné vyjadřovací prostředky. Penelopa se označuje jako *L'afflitta penitente* (zkroušená, utrápená kajčnice) a... *misera Regina* (ubohá královna), podobně jako císařovna Oktávie (*disprezzata Regina* – opovrhovaná, přezíraná královna, ... *afflitta moglie* – utrápená, zkroušená manželka) v následující opeře Korunovace Poppey.

Také melodické a rytmické modelování těchto scén využívá vytvořených konvenčně přejímaných prostředků (rozsáhlé klesající a stoupající melodické oblouky ve shodě s charakterem rétorických figur, kvintové zdvihy melodické linie při výrazových změnách a konečně časté klesající kvartové a tritonové postupy*) pro vyjádření vzdechů a nářku –

*) V české muzikologické literatuře poukázal na význam sestupné kvarty a tritonu v melodice rané italské monodie především Jan Racek v práci *Slohové problémy italské monodie*, Praha-Brno 1938, zejména v kapitole *Rozbor melodického a harmonického myšlení*, zvláště v partiích na str. 66–71. Rackovy na svou dobu zajímavé postřehy však dnes nemůžeme v plné míře přijmout, zejména jeho rozčlenění melodiky monodických skladatelů do pěti typů (str. 70–71), kde je subjektivní zřetel na první pohled patrný. Dnes, kdy v souvislosti s řadou obdobných výzkumů větších melodických souborů uplatňujeme analytickostatistické metody, po přečtení této Rackovy typologie snad právem klademe otázku, zda tento odhad situace bez potřebného prověření na základě reprezentativní statistické sondy ob stojí a zda není přece jen poněkud subjektivně laděný...

jakási dobová obdoba pozdějšího instrumentálního „seufzeru“ 18. století) – ovšem s takovým porozuměním pro celkovou atmosféru scény, že nám právě toto opakované použití prostředků nejen nevádí, ale vyhovuje jako znamenitý umělecký kód. Jednotu celého lamenta zvyrazňuje i opakování některých zvláště přesvědčivých částí. Patří k nim významově i hudebně vrcholné místo, v němž Penelopa vyzývá Odyssea, aby se vrátil domů. Velkolepé navození vize návratu, zapojení celého projevu hrdinky do tohoto aktu vytvoří iluzi návratu a současně jakýsi idol celé opery:



Celistvost Penelopina projevu krátce a dramaticky funkčně přerušuje její chůva Ericlea. Při realizaci opery jsme svědky toho, že z partitury, v níž chybí tempové a výrazové pokyny, realizátoři oddělují při interpretaci této vrcholné scény různé tempové vrstvy ve shodě s významem a dějem. Lamento se tak stává plastickým a vnitřně členěným. Tato právem předpokládaná analogie a dnes již zcela běžná praxe zbavuje zejména recitativní scény Monteverdiho oper někdejší muzeálnosti a činí z nich dramatickou a výrazově velmi bohatou záležitost. Dvojí zaznění dvou klíčových míst lamenta, v notové ukázce uvedeného *Torna, torna, torna deh torna, torna, Ulis* se chromaticky stoupajícího melodického oblouku s textem *Tu sol del tuo tornar* podtrhuje – jak již bylo zdůrazněno – dva významové vrcholy celého lamenta, v němž není místo pro ritornel nebo sinfonii. Ta tvoří až dohru celé velkolepě stupňované scény, která je vlastně působivým monodramatem.

2. scéna – dvojice Melanto a Eurimaco kontrastuje svou pastorální lůbivostí a tanečním charakterem třídobého saltarella s vážností Penelopina vstupu. Milenecká dvojice z oblíbeného pastýřského prostředí je nejvýrazněji hudebně charakterizována dvojzpěvem, jímž Monteverdi nejčastěji vztah dvou postav řeší. Jestliže jsme tuto zajímavou a působivě vsazenou scénu charakterizovali jen paušálně, neznamená to, že uvnitř pastorály není skryto množství kontrastů, vyjádřených skladatelem především prostřednictvím střídání různých temp a rytmických faktur. Mořská scéna nereid a sirén je ztracena. Následuje scéna Fajáků, u nichž byl Odysseus hostem. V libretu jsou označováni v italské podobě Feaci, vycházející z latinských jmen Odyssey – Odysseus = Ulysses, italsky Ulisse, Poseidón = Neptunus, italsky Nettuno, Zeus = Jupiter, italsky podle tvarů z ostatních pádů Giove, atd. Fajákové darovali Odysseovi loď, na níž ve spánku přijíždí během instrumentální sinfonie. Po ní proběhne 5. scéna – rozhovor dvou mocných bohů Neptuna a Jova. Jedná se o Odyssea, kterého chce bůh moře zahubit. Autorita Jova, který je Odysseovi nakloněn, dává naději k návratu. Hudebně je rozhovor mocných a vznešených řešen obligátním recitativem, který zřejmě sloužil i jako prostředek ke zvýraznění společenského postavení a závažnosti projevu dotyčné osoby. Proti basu vládce moře, připomínajícímu Plutona z Orfea, je Jupiter v tenorové poloze, která v závěrečných partiích scény má větší průraznost. Recitativně probíhající rozhovor, naplněný bohatými koloraturami, je rozdělen sinfonii. Šestá scéna s lodí Fajáků, vezoucích spícího Odyssea, začíná sinfonií. Je v ní v té době již častý harmonický kontrast dvou stejnojmenných a jedné paralelní tóniny (d moll – F dur – d moll – D dur).

Toto vychýlení do paralelní tóniny se stalo již během 20. let 17. století působivou konvencí a nalézáme ho v řadě operních sinfonií i mimo okruh benátské opery a jejich stylových předchůdců. Stejně platné zaznívá např. v ritornelu Landiho opery San Alessio.

Tříhlasý sbor Fajáků, uvozený krátkým sólem, připomíná madrigalový styl. Jako by svým frottolovým a villanellovým charakterem patřil do některé z madrigalových komedií např. Adriana Banchieriho,

Monteverdiho současníka a obdivovatele, jehož madrigalová komedie *La pazzia senile* (Pošetilé stáří) z roku 1598 byla v Itálii velmi populární. Útvar je ovšem přesazen do operního prostředí, podřízen celkovému hudebnímu plánu a zvuku orchestru. Scénu Fajáků, plnou rytmické pravidelnosti a tanečního půvabu frottol, uzavírá svými příkrými slovy bůh moře, nenávidějící Odyssea a usilující o jeho záhubu.

Sedmá scéna – velká scéna Odyssea (budeme ho tak i nadále nazývat přes italizovanou podobu Ulisse) – připomíná velmi sugestivně orfeovské scény. Mužská podoba lament u Monteverdiho má svůj výrazný tvar, řídící se poněkud odlišnými melodickými zákonitostmi. Rétorická figura *Dormo ancora* (ještě spím?), otevírající Odysseův zpěv, připomíná svými intervaly i sekvenčním přenášením orfeovské recitativy z 2. jednání opery, z části, v níž se Orfeo má dozvědět o smrti Eurydiky z úst přicházející nymfy – poselkyně. Odysseova scéna, plná rytmických zvratů, dává realizátorům značnou volnost. Překvapivá je její přibuznost s typem recitativů z prvního desetiletí 17. století. Jako by tento záměrný konzervatismus měl zachovat okruh určitých dramatických hodnot, které byly postupující technikou operních manýr ohrožovány.

V osmé scéně je obsažen pramen naděje pro bloudícího Odyssea. V přestrojení za pastýře zjevuje se Minerva (latinizovaná podoba Pallas Athény, Diovy moudré dcery, která provází Odyssea od začátku jeho pouti mimořádnými sympatiemi a zasadí se o jeho návrat). Její vstup připraví krátká sinfonia, označená v manuskriptu opery jako „sinfonietta“. Opravdu pěkný příklad toho, jak podivuhodným vývojem procházejí v dějinném vývoji jednotlivá hudební označení a termíny. Minerva-Pallas Athéna se dává Odysseovi poznat po ariózu střídáném ritornelem. Tak jako je Monteverdi mistrem lament, je i stejně přesvědčivým tvůrcem radostných jubilací. Patří k nim i Odysseovo jásavé ariózo *O fortunato Ulisse* s vloženým ritornelem.

Pallas Athéna mezitím způsobila, že Odysseus přistál v rodné Ithace. Řádění ženichů má učinit přítrž spolu se synem Telemachem, ale musí se řídit pokyny bohyně. V desáté scéně probíhá dialog Penelopy a Melanto. V rozsáhlé partii Melanto překvapí fanfárové *conciato*, tak dobře známé z hudby ovlivněné válkou a válečnými zpěvy. Monteverdi

se k těmto vesměs krátkým kvintakordickým fanfárám rád a často vracel, chtěl-li navodit atmosféru boje, střetnutí či konfliktu.

Ve 12. a 13. scéně, jež uzavírají 1. jednání opery, patří k nejzajímavějším epizodám, v níž se objevuje Iro (Íros), podle některých muzikologů jedna z prvních komických postav benátského operního jeviště. U Homéra je epizoda s tulákem Írosem součástí Odysseova pobytu v přestrojení ve vlastním domě před vražděním ženichů. Tulák vidí v přichozím starci konkurenta, a proto vyprovokuje rvačku, v níž jej Odysseus hravě přemůže, ovšemže tak, aby se neprozradil. U Monteverdiho je Iro „persona ridicola“, komická postava. Andrea della Corte si ve své studii Aspetti del „comico“ nella vocalità teatrale di Monteverdi* povšiml tohoto kvalitativně nového typu komiky, který odlišil od hrubozrnějších narážek obou sluhů z římské opery Stefana Landiho na libreto Giulia Rospigliosioho Il San Alessio z roku 1632. Je otázka, zda by svůj názor italský muzikolog a znalec hudby 17. století nepozměnil po živém poslechu Landiho opery, která vzbudila při svém salcburském novodobém provedení značný rozruch (1977).

1. jednání končí dialogem Eumeta a Odyssea, který v převlečení za starce (změněn božským zákrokem Minervy) ujišťuje Eumeta o tom, že Odysseus žije. Hudebně je tato silná vize naděje vyjádřena u obou postav třídobým ariózem střídaným recitativními částmi.

2. jednání otevírá sinfonia, po které následuje scéna Odysseova syna Telemacha (Telemaco), přiváženého Minervou na pomoc otci. Záměr Minervy-Pallas Athény je totiž jednoznačný: Odysseus za pomoci své vlastní síly a chytrosti se spolu se synem a zbytkem věrných vypořádá s ženichy, kteří se usídlili v jeho domě a naléhají na Penelopu, aby sňatkem s některým z nich ukončila bezvládní. Telemaco zpívá v doprovodu Minervy ariózo naplněné graciózností, která sice pramení až z hloubi madrigalového světa, ale současně je v posledních operách skladatele prostředkem vyjádření radostných emocí. Tragičtí hrdinové a hrdinky obvykle u Monteverdiho nezpívají kantilénou tohoto typu. Duet Minervy a Telemacha je dokladem vytržebnosti a funkčnosti tohoto

útvoru v tvorbě pozdního Monteverdiho, podobně jako následující duet Eumeta a Odyssea. K vrcholným scénám opery patří 3. scéna 2. jednání – shledání otce a syna. Odysseus se dává Telemachovi poznat, dovolává se Minervina svědectví. Scéna přechází do dvojzpěvu, v němž se vystřídají obvyklé technické postupy – ovšem s mimořádnou dávkou dramatického porozumění. Nejprve recitativní dialog, později imitační technika v proudu zhušťujícího se textu a v závěru obligátní postup v působivých paralelních tercích, které zůstanou opeře pro techniku dvojzpěvu ještě dlouho vyhrazeny.

Děj je přenesen do Odysseova paláce. Těsně před scénou ženichů umísťuje Monteverdi a jeho libretista Giacomo Badoaro rozhovor (Eurimaco, Melanto). Celá pátá scéna je vlastně koncertantním útvarem ze světa madrigalů, který však nijak neoslabuje dramatickosti opery. Scénu zahajuje tvrdý vstup Antinoa, nejsveřepějšího z ženichů. Jeho projev je hudebně laděn podobně jako basová profonda božstev (Plutone, Nettuno). Jako ritornel této scény a současně jako její taneční impuls plný madrigalové gracióznosti zaznívá trojzpěv ženichů Antinoma, Pisandra a Antinoa. Je to vlastně krátký madrigalový ritornel s imitačními nástupy hlasů a syrrytmií dvou vyšších hlasů proti basu (jako by skladatel chtěl i takto předznamenat svrchovanost Antinoa):

ANTINOMO
A . mn dunque sí sí

PISANDRO
A . ma dunque sí sí dunque sí .

ANTINOO
A . ma dunque sí sí dunque sí . a . ma un di

(Allegro)

* In: Rivista Italiana di Musicologia II, 2, 1967, s. 255–263.

dunque ri. a. ma un di un di a. ma dunque si si dunque ri. a. ma un di un di un di a. ma dunque si si

di dunque ri. a. ma dunque ri. a. ma un di un di.
di dunque ri. a. ma dunque ri. a. ma un di un di.
dunque ri. a. ma dunque ri. a. ma un di.

Odpověď Penelopy je jakýmsi druhým ritornelem, který se bude v průběhu této scény navracet podobně jako naléhání ženichů. Penelopa ve druhém vstupu před tento ritornel předsadí poněkud zdvořileji vyjádřením odmítnutí. Nový nástup ritornelu je však jednoznačný. Trojice ženichů reaguje na odmítnutí sólovými vstupy, z nichž každý je poněkud jinak hudebně koncipován.

Pisandrovo ariózo je v sudodobé podobě vyjádřením graciózního nového melodického umění benátské opery. Po poslechu prvních taktů přiřadíme tohoto představitele ke světu, který se vyjadřuje v proporční a symetricky členěné melodice plné sekvencí a ozdob, které zakrývají výraz a nesdělují něco tak hudebně i textově podstatného, jako je tomu

u jiných postav opery. Nenechajme se ovšem svést k domněnku, že ve světě Monteverdiho hrdinů jsou takto přesně vytyčené hranice a že kurtoazní pastýři z Orfea stejně jako tito ženichové vyjadřují povrchnost doby a prázdnotu dvorského ceremoniálu. Situace je – jako obvykle – složitější a tragičtější hrdinové už dávno nejsou vyňati z řádu této nové a vítězně se šířící manýry. Monteverdi jí často úspěšně čelí, ale jsou situace, kdy mu významově vyhovuje, a snad i okamžiky, kdy jí podléhá.

Něco podobného platí o zpěvu Anfinoma a Antinoa, jehož koloratury ve vysokých, středních i hlubokých polohách jen částečně změkčují přfkrost hloubek. Scénu ukončuje madrigalově koncipovaný trojzpěv ženichů, kteří požadují zpěv a tanec, aby znovu zaútočili na neústupnost Penelopy. Šestá scéna je skutečně oním požadovaným baletem, označeným jako zpívané un ballo greco. Při realizacích opery hudba obvykle zaznívá, ačkoliv se k této scéně nedochovala. Chápeme, že divák nebude mít porozumění pro toto nepříjemné porušení děje a hudební plynulosti a zřejmě budeme nuceni opustit puristické postoje a připustit nahrazení chybějící hudby jinou. Je to ostatně zcela v duchu provozu benátské opery, kde se jako u každého divadla muselo okamžitě reagovat na vzniklou situaci.

Madrigalově koncipovaná scéna ženichů a Penelopy je mistrovskou ukázkou splynutí někdejšího madrigalu s madrigalem v opeře, který se bude měnit nepozorovatelně na operní sbor. Hudební řešení této scény Monteverdi úspěšně zopakoval a dovršil v následující opeře Korunovace Poppey, ve scéně před Senekovou smrtí, o níž bude ještě řeč.

Sedmá scéna je dramaticky důležitým momentem. Madrigalové koncertování ženichů a ballo tanečníků a zpěváků přeruší Eumete, který svůj recitativní přízpůsobí lichodobému saltarellu. Obsah jeho zprávy má přinést radost především královně, rozhodně ne pak ženichům: Odyseus je živ. Penelopina rezervovanost je skryta v její lakonické recitativní odpovědi. Zato ženichové jsou zprávou vzrušeni a zejména je popuzuje návrat Odysseova syna Telemacha. Jejich bojovou poradu zahajuje Antinoo, nejnebezpečnější z Odysseových a Telemachových nepřátel.

Graciózní koncertantní madrigal se rychle mění na concitato, jak je známe z vrcholné podoby u Monteverdiho, z osmé knihy madrigalů (Canti guerrieri et amorosi – Zpěvy válečné a milostné a dramatická scéna Souboj Tancreda s Clorindou – Il Combattimento di Tancredi e Clorinda), uveřejněné až 1638 v Benátkách. Ženichové na sdělení reagují jednoznačně v duchu monteverdiovské estetiky concitata – hudby vzrušené a hněvu naplněné parlandem šestnáctin opakovaného tónu:

ANFINOMO

Cre . . diam cre . . diam al mi . nacciar del ciel i .

PISANDRO

Cre . diam cre . diam al mi . nacciar del ciel i . ra . . to cre . .

ANTINOO

Cre . . . diam cre . .

(Andante)

ra . . to cre . . diam Cre . . diam al mi . nacciar del ciel i .

. . diam al mi . nacciar del ciel i . ra . to cre . diam cre . diam al mi . nacciar del ciel i .

. . diam al mi . nacciar del ciel i . ra . to cre . diam cre . diam al mi . nacciar del ciel i .

Jako protiklad bojovně laděného projevu ženichů lze chápat scénu Odyssea a Minervy, která přejde z recitativního Odysseova tónu do bohatých koloratur. Ty mají zejména zdůraznit slova gloria a vittoria, tedy devízu, kterou Minerva dává svému chráněnci před bojem s ženichy.

Dialog Telemacha a Penelopy nepřináší nic hudebně podstatného. Spíše jej chápeme jako hudebně odlehčující část před dramatickými scénami v paláci. Zajímavé v této souvislosti je, jak lehce se přizpůsobuje Telemachovi stylu, který převládá. Ve scéně, v níž se dovolává rodových tradic, se chápe recitativního stylu, kterým obvykle promlouvají u Monteverdiho tragické postavy.

Scéna Antinoia, Odyssea, Eumeta a Ira je zahájena tvrdě znějící Antinoovou invektivou. Jeho recitativní projev má v opakovaných tónech znaky bojovného concitata, mísí se s recitativem neústupných monteverdiovských basů. Hádky Odyssea a Ira, který převlečeného krále napadne, vyvrcholí jejich rvačkou – soubojem. Zaznívá v ní krátká orchestrální kvintakordicky laděná fanfára La lotta na basové prodlevě G. Do ní se ozve Irův nátek ...Son vinto – jsem poražen.

Monteverdi plasticky propracovává jednotlivé postavy palácové scény. Antinoo v přítomnosti Penelopy ztrácí svou přikrost a nahrazuje ji kantabilnějším projevem s ostinátními rytmickými modely a sekvencemi.

Trojice ženichů vygraduje scénu trojhlasým madrigalově laděným zpěvem Lieta, lieta soave gloria. Každý z nich se vidí pánem Penelopy a králem na místě Odyssea. Penelopa po této scéně dává Odysseu luk ženichům ke zkoušce. První je na řadě Pisandro.

Královnin recitativ je plný dramatických pauz. Jak výrazně tato okolnost modeluje vokální projev a ozvláštňuje ho v proudu recitativů, které se pomalu, ale jistě stávají ve 40. letech 17. století záležitostí operní manýry a rutiny.

Scéna zkoušení luku trojicí ženichů je řešena obdobně jako předešlé scény ženichů. Trojice uchazečů se postupně pokouší o napnutí Odysseova luku a před vlastním pokusem je vždy krátké ariózo, které

charakterizuje postavu v dané situaci. První zkouší své štěstí Pisandro. Jeho elegantní třídobé saltarello přechází do recitativu, během kterého probíhá neúspěšný pokus. Sinfonia, zaznívajících jako ritornel této situace, odděluje výstupy jednotlivých ženichů.

Jako druhý se pokouší o napnutí luku Anfinomo. Jeho scéna je hudebně členitější než Pisandrova. Začíná rytmicky výrazně modelovaným projevem, v němž se objeví několik krátkých koloratur, funkčně použitých vzhledem k textu. Kvintakordická melodika a opakování tónu připomíná bojovně laděné concitato ženichů i podobně laděné partie u Monteverdiho vůbec.

Antinoo navazuje na Anfinomův projev kombinováním concitata s recitativy a koloraturami. Také on neuspěje. Odysseus dostává příležitost pod záminkou, že se stáří pokusí o to, co mládří nedokáže. Jakmile drží Odysseus, vyzývající Jova, luk v rukou, zazní Sinfonia da guerra, fanfárovitá a concitatem prodchnutá toccata s prodlevou tóniky G.

(Allegro)

Dějový vrchol 2. jednání a celé opery je zde naplněn. Odysseus se vrátil, stojí s lukem v rukou ve svém paláci a s podporou olympských božstev je připraven pomstít se ženichům. Hudební vrchol se odehrál uprostřed 2. jednání, ale v jeho závěru postrádáme nějaký výrazně kontrastní prvek nebo neobvyklé spojení či vystupňování dosavadních prostředků. Sinfonia da guerra se svou jednoduchou fanfárovitou melodikou mohla takto působit ve své době, dnes je však pro řadu posluchačů jen důkazem skladatelova opojení z jistoty tóniky a prodlevou utvrzovaného centra.

3. jednání začíná velkou a stylově značně různorodou scénou Ira. Poznámka „parte ridicola“ vysvětluje, že se jedná o výraznou komickou postavu Monteverdiho opery. Komičnost byla patrně dotvořena artikulací, koktáním, gestikulací, popřípadě kostýmováním. Vcelku je postava Ira nejen zajímavým mezičlánkem na cestě od monteverdiovské opery ke komickým postavám pozdější benátské opery, ale i důkazem toho, jak málo z nějaké „autentické“ hudební komiky postřehneme v partu, pokud nám chybí základní instrukce. Kdybychom nevěděli o tom, že Monteverdi postavu tuláka takto koncipoval, rozhodně

bychom pouhou hudební analýzou bez znalosti kontextu nic z těchto okolností nepostřehli. Jediným nápadnějším „hudebním“ prvkem Irovy komičnosti (projeví se ovšem až v patřičném dějovém kontextu) je nadměrné opakování tónů a krátkých frází. Např.:

Po chybějící scéně s Merkurem se vrací děj do královského paláce. K Penelopě postupně přicházejí její služebníci se zprávami o tom, že Odysseus žije. Melanto a zejména Eumete marně vzbuzují v královně naději. Penelopa v operní verzi odmítá naději na Odysseův návrat, protože nechce být znovu zklamána. Na věrného Eumeta se dokonce osopí (...Relator importuno, consolator nocivo – nebláhý zvěstovatel, škodlivý utěšovatel...). Přichází Telemacho, aby potvrdil pravdivost předešlých zpráv. Penelopa se sama přesvědčí a svědky jí budou olympští bohové.

A vskutku následuje přehlídka božstev, jež se vyslovují v Odysseův prospěch. Nejprve zaznívá koloraturami naplněný zpěv Minervy-Pallas Athény, která byla po celou dobu nejméně ochránkyní

moudrého krále. Po ní samotná Giunone, choť vládce nebe Giova, pochválí Odyssea dvěma melodicky vznošnými recitativy s koloraturami a náznaky sekvencí. Božský kvartet – Giunone, Giove, Nettuno a Minerva se sborem nebešťanů uzavírají Odysseovu bludnou pout a vydávají mu svědectví přízně, které nám nepřipomíná Homéra, ale spíše osvědčení věrnosti světským nebo duchovním knížetem vazalovi tak, jak je známe ve formě projevu první poloviny 17. století. Dokonce i smířený Nettuno opakuje: viva felice, Ulisse ...žij blaženě, Odyssee...

Hudebně Monteverdi vcelku neustupuje od tradic své stylové diferenciace. Pro božstva, krále a hrdiny je vesměs rezervována řeč výpravných recitativů, které mají svou zdrženlivost a hlavně jakousi hudební neutralnost udržet oficiální atmosféru a vznešenost scén. Monteverdi je ovšem natolik zkušený hudebník a geniální hudební dramatik, že ví o nereálnosti a neúnosnosti důsledného dodržování této zásady. Proto i božstva mají své lidské podoby a přecházejí do melodicky pozemšťanů, chápou se často jejich veselých saltarellových rytmů a pravidelných a tanečně zabarvených projevů.

Ve scéně bohů například Giunone brzy opustí slavnostní a vznešený tón recitativu a přejde do lichodobé tanečně stylizované kantilény. Oba bohové z nejmocnějších si ponechávají nejvíce důstojnosti. Jak ovšem rytmicky uzrál Monteverdiho recitativ od dob Orfea a Arianny, to právě ukazuje recitativní koloratura vládce nebes i začátek zpěvu vládce moře. Nettuno zahajuje svůj zpěv obdobně, ale v závěru přechází do třídobého saltarella se zmíněným textem smíření Viva felice, viva Ulisse...

Dvojsborový efekt ukončuje celou tuto oficialitou naplněnou scénu. Je to obraz dobové barokní slavnosti, apoteózy ctnosti, něco, co se navenek velmi okázale projevuje, ale povážlivě se v obsahu zmenšuje, podrobíme-li to zevrubnější analýze... Monteverdi však ještě nepatří k nové generaci, nastupující ve 20. až 40. letech 17. století, pro kterou znamenalo předstírání a zdání něčeho daleko víc než samotná realita. V našem skladateli je přece jen podstatnou měrou zachována doznívající renesanční harmonie a symetrie. Spojila se obdivuhodně se symetrií tohoto nového období, ale ponechala si řadu humanistických

myšlenek renesance, která se optimisticky zhlížela v odrazu antiky a pocítovala současně záchvěvy vlny skepse.

Monteverdiho dekor je ještě naplněn hlubokým úsilím o vyjádření významů slov. Potíž je jen v tom, že se změnou doby přicházejí nové texty. Marinisté a vzor renesanční básnické dokonalosti Torquato Tasso jsou nahrazováni plejádou nových básníků. Monteverdi stejně věrně zobrazuje jejich myšlenky, promítá je do svých pevně zformovaných hudebních postupů a přesně obrází i jejich nové polohy, které ve starších textech nebyly. Posun není vždy dobře patrný, ale při podrobnějším studiu shledáme rozdíl mezi Orfeem, naplněným ještě tassovskou touhou i zklamáním nad tím, že se neuskutečnil zlatý věk, o němž renesanční básníci po vzoru antiky snili, a mezi Odysseem či spíše Ulissem, teatrálním zjevením ctnosti a trpělivosti, která je odměněna.

Každá doba zřejmě projeví tu větší, tu menší odstíny ve vztahu k homerické epice. Odysseův návrat vznikl v době, kdy již byly dobře známy výsledky jezuitského divadla, nově zformovaného oratoria i oper, u nichž převládala oratorní složka a kde se do někdejších manýristických subjektů promítly objektivní požadavky. Tak vznikly postavy, jež jsou jakýmsi obecnými substráty ctností i neřestí a dosahují vrcholu v jezuitském divadle, kde – jak bylo vtípně napsáno – nevystupují lidé, ale věšáky na ideje... Ovšem i tyto substráty lidských vlastností účinně a srozumitelně promlouvají v některých případech z jeviště a my jejich řeč vnímáme a dobíráme se k jádru sdělení, jež pro nás může být stále platné a velmi účinné.

Závěrečnou apoteózu manželského štěstí Odyssea a Penelopy vytváří Monteverdi dvojzpěvem uvedeným slavnostně vzrušeným zpěvem Penelopy. Ten je tvořen symetrickými úseky rozepsanými po čtyřech taktách a vždy po vokální části opakuje instrumentální soubor tutéž část formou jakéhosi ritornelu. Je pro nás velmi cenný, protože nám dokládá způsob, jak Monteverdi v některých případech instrumentoval árie svých pozdních oper. Současně je touto technikou předznamenána budoucí devíza v ariózní hudbě počínaje 2. polovinou 17. století, tj. technika dvojího uvedení hlavního tématu nebo motivického jádra

árie. Realizátor, který prohlíží tento skladatelem nabídnutý typ spojení vokální a instrumentální faktury, na něj sotva zapomene a spíše ho bude při instrumentaci znovu využívat, než-li přímo nadužívat.

Přesvědčí nás o tom např. realizace opery známá z anglického nastudování díla pro festival v Glyndenbourne a uvedená též několikrát například v rakouské televizi. V ní jsou prakticky všechny významnější árie opatřeny instrumentálním ritornelem často imitačního charakteru, který melodicky zvýrazňuje charakter árie a podtrhuje její hudebně rétorické jádro. Vlastní dvojzpěv Odyssea a Penelopy je passacagliová scéna naplněná smyslem pro gradaci v krátkých symetrických úsecích. Již zde je plně uplatněn nepsaný zákon o největší melodické působivosti sekundových chodů, který po staletích formuloval i teoreticky Paul Hindemith.

Dvojzpěv Odyssea a Penelopy je naplněn štěstím z dosažené harmonie. Zdá se, jako by hlavní gradace proběhla již ve zpěvu Penelopy, kterým se příběh vlastně uzavřel. Chápeme jej jako protiklad vstupního lamenta královny. Odysseus je v tomto pojetí více mýtem a alegorickou postavou zobrazující statečnost, zatímco Penelopa příběh otevírá a současně uzavírá. Nechceme tím samozřejmě oslabovat význam závěrečného passacagliového dvojzpěvu, který je však ve srovnání s obdobně koncipovanou scénou závěru bezprostředně následující opery *L'Incoronazione di Poppea* přece jen statičtější, klidnější a působí více dojmem apoteózy a kody díla.

Na závěr kapitoly o Monteverdiho první dochované opeře pro benátské operní divadlo, které si získalo na přelomu 30. a 40. let 17. století nesmírnou popularitu, je třeba zmínit se o jeho hudebním charakteru. První veřejné operní divadlo San Cassiano v Benátkách zpřístupnilo operu především také nearistokratickým návštěvníkům. Jestliže v Římě byla opera až do 50. let 17. století výslovně aristokratickou záležitostí, v Benátkách je ve shodě s jejich demokratičtější charakterem a jinou sociální skladbou obyvatelstva opera široce populární záležitostí. V prvních operních divadlech se velmi často střídají dekorace. Benátské obecnstvo má rádo napínavý a složitý děj. Hrdinové v něm unikají s vypětím všech sil nástrahám osudu. Velmi často je

využito oblíbených jevištních efektů (bengálský oheň) i scénických strojů. Obecenstvo si do divadla nosí svíčky, protože vlastní osvětlení scény olejovými lampami příliš vydatné není. Divadelní básník prezentuje publiku operní libreto, které umožňuje přesnou orientaci v díle. Skladatelé za své dílo obvykle nedostávají plat, ale jsou odměňováni jako kapelníci.

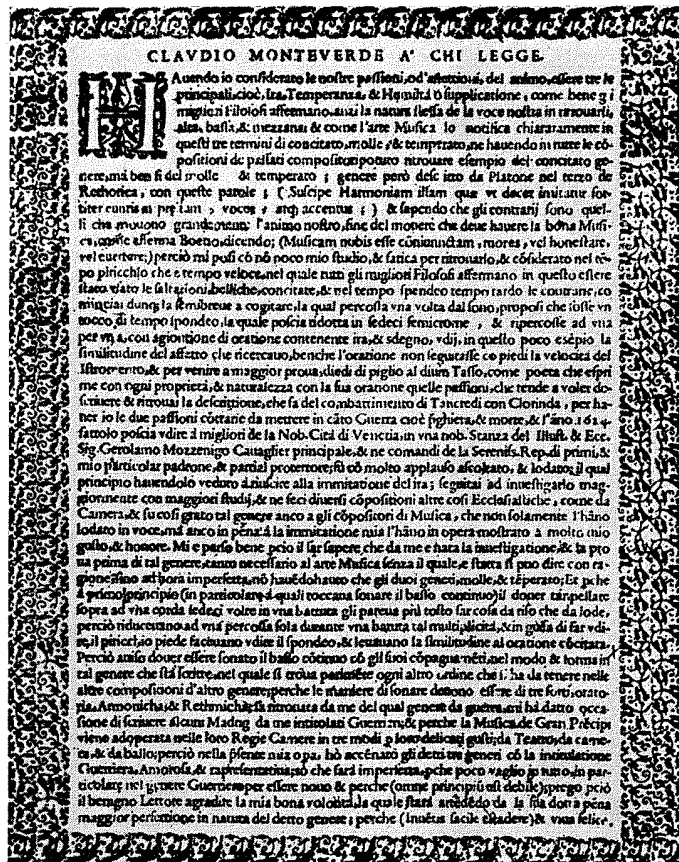
Od začátků benátské opery existuje značný kult zpěváků. Projevuje se jednak velkými příjmy primadon a oblíbenců, jednak i jejich přímým vlivem na hudební utváření díla. Opery – jejich děj – se vesměs odehrávají ve vyšších kruzích a střídají milostnou a mocenskou tematiku a velmi často i jejich vzájemná spojení. Kromě scén duchů, bitevních výjevů, katastrof jsou velmi časté převleky, záměny osob, ale i intriky, násilí, vraždy, atentáty a úklady všeho druhu. Dobové vidění obvykle zcela překrývá mytologické nebo historické předlohy. Manýry benátské opery mistrovsky vylíčil její velký pozdní představitel skladatel Benedetto Marcello (1686–1739) v anonymním traktátu *Il teatro alla moda* z roku 1720–21.*) Český čtenář tohoto nesmírně zajímavého dílka pozná prostřednictvím karikatury nejen praktiky pozdní benátské opery, nýbrž i její určující společenské kořeny, promíšení aristokratické společnosti s lidovou, inspirující vliv lidového žvlu (podobně jako v Neapoli) a manýry benátských operních divadel v první čtvrtině 18. století, jež ovšem mají své kořeny již v době Monteverdiho.

Benátský orchestr je soustředěn okolo dvou cembal, hrajících continuo. U prvního obvykle sedí skladatel jako tzv. maestro di capella a doprovází sólisty. Druhý cembalista ho střídá v ansámblových scénách. Benedetto Marcello, spojující v sobě pohled aristokrata (člen Rady čtyřiceti, patricij a vysoký úředník pěstující operu ze zájmu a pro vlastní potěšení) a dobrého znalce lidového prostředí a dialektu, se vysmívá úrovni orchestrálních houslistů, o kterých např. vtipně poznamenává, že mají ladit jen sami podle sebe a „nesnížit se k cembalům nebo kontrabasům“. Satira stíhá i uvolněnou disciplínu, kult primadon a je-

*) Český vyšlo s názvem *Divadlo podle módy* v překladu Aleny Hartmanové s úvodní kapitolou Josefa Bachtíka v Editio Supraphon, Praha 1970.



Mladý Claudio Monteverdi.



Monteverdiho úvod k madrigalům válečným a milostným.

jich matek, posílání náhrad a mnohé zlovyky operního divadla (...), druhý cembalista se dostaví až na generální zkoušku a bude na všechny ostatní zkoušky posílat za sebe třetího cembalistu, který obvykle nezná jiný vysoký klíč než sopránový, při hře zásadně nepoužívá palců, nedbá na číslování bas, ustavičně bere sextu, nikdy se neshodne s kapelníkem a druhou část árie končí vždycky velkou tercií“... Citované české vydání, s. 72–73).

Končíme kapitolu o Monteverdiho předposlední opeře poukazem na dobu, v níž se formovaly zárodky operních manýr. Vzbudily právem kritiku, ale nelze nevidět životnost, dramaticčnost a podnětnost tohoto údobí a plodů, jež vydalo. Všechny reformy a kritické výhrady k benátské a později i neapolské opeře (muzikologové od 60. let našeho století mnohem raději a právem hovoří o „celoitalské“ opeře) mají smysl jen tehdy, mohou-li nabídnout hudebně a dramaticky přesvědčivější a nová řešení. Jinak mnoho z nich zůstane jen v podobě papírových argumentů, zatímco většina nově inscenovaných oper, ať již jde o díla Monteverdiho nebo Cavalliho, Cestiho a dalších skladatelů, nás obvykle zaskočí svou hloubkou, hudební vynalézavostí a mistrovstvím stejně jako mnohými divadelními postupy, jež jsou podnětné i pro naši dobu.