

## MONTEVERDIHO ORFEO – FAVOLA IN MUSICA

O mantovském karnevalu 22. února 1607 poprvé zazněla „hudební báje“ – favola in musica Orfeo gonzagovského kapelníka Claudia Monteverdiho. V gonzagovském paláci v malém sále, v němž patrně nebylo pro premiéru díla ani zbudováno pódium, se sešla společnost Accademia degli Invaghiti (Společnost okouzlených). Monteverdi v době premiéry tohoto díla nebyl nováčkem a patřil naopak k nejsledovanějším skladatelům Itálie. Premiéra proto byla očekávána s velkým napětím.

Čtyřicetiletý Claudio Monteverdi vtělil do opery i část svého osobního příběhu a v postavě Eurydiky oslavil svou zemřelou ženu, vynikající zpěvačku řady partů svých skladeb.

Příběh o lásce Orfea k Eurydice, která šla až za hrob a vedla hérao do podsvětí, měl v té době značnou popularitu a byl zhudebňován až nebezpečně často. Obliba pastýřské selanky, do níž se stylizovala část šlechty, se šířila po celé Itálii a pronikala s mohutnou vlnou emigrace italské hudby i na jiné evropské dvory. Monteverdi dokázal jako málokdo ze zpracovatelů tohoto námětu předešlým dvě věci, které zajistily jeho operě nesmrtelnost. Jednak vytvořil dílo podivuhodně nové hudební a filozofické jednoty, na niž bylo možno dále navazovat, aniž by se setrvalo v okruhu madrigalu, frottoly a villanelly, jednak objevil nejobecnější polohy tohoto příběhu a dovedl je hudebně dotvořit tak, že již ve své době zcela potlačily módní svět pastýřské selanky. Dílo se stalo podobenstvím o věčném zápase člověka s osudem, zosobněním lidského zoufalství, odhodlání a síly. V této poloze se blížil Monteverdi Shakespearovi i Michelangelovi. Antická báje dostala v jeho operě hluboký inspirující smysl. Italský humanismus a renesancí odpoutaný svobodný duch uzrály v podobě, která si podává ruku s humanismem naší doby.

Nadšení antikou v Monteverdiho době navazovalo na velkou tradici. Bylo zde přirozeně nebezpečí určité módnosti i toho, že se antické stereotypy stanou v rukou netvůrčích zjevů brzdou a retardacním činitelem. Raná opera má současně štěstí i neštěstí, že pracuje vesměs

s vynikajícími básnickými předlohami, které ji sice jednak vedou k hledání nových poloh, jednak však u méně vynalézavých duchů mohou vést ke stylovému zploštění a převaze poezie nad hudbou, která se stane pak jen pouhým doprovodem pro básnické obrazy. Toto nebezpečí bylo ještě v Monteverdiho době aktuální a purismus florentské cameraty i odpor řady amatérů a jednostranných fanatiků proti všem formám polyfonie dosud trval.

Libreto k Monteverdiho dílu napsal Alessandro Striggio mladší (1573–1630), mantovský dvořan a hudebník. V jeho libretu dostal Monteverdi do rukou předlohu, jež mu umožnila nalézt onu podivuhodnou jednotu a hloubku, které jsou hlavními přednostmi díla. U Striggia je orfeovská báje traktována takto: La Musica-Hudba sestupuje z Parnasu, aby uvedla posluchače do světa báje o Orfeovi a Eurydice. V 1. jednání se pastýřská společnost raduje ze sňatku Orfea s Eurydikou. Orfeo velebí svou manželku a pastýři oslavují manželský pár i svět, v němž žijí. Ve 2. jednání Orfeo zpívá o Eurydice. Apoteóza milované ženy z úst slavného zpěváka navazuje na atmosféru předešlého jednání a dovádí ji k vrcholu. Nastává zlom, ohlášený příchodem nymfy přinášející poselství o smrti Eurydiky, která zemřela po uškntutí hadem. Orfeo na zprávu o smrti milované ženy není schopen ani reagovat. Postupně se vzpamatovává během líčení nymfy a sboru pastýřů. Rozhodne se, že odejde do podsvětí a pokusí se vyrvat Eurydiku podsvětím božstvům. Ve 3. jednání Orfeo obměkčuje na břehu podsvětí řeku převozníka Charóna, když ho opustila Naděje, pro-vážející jej až k branám podsvětí. Svým virtuózním a dojmavým zpěvem uchvátí Orfeo Charóna a ten mu dovolí proti všem zákonům a zvyklostem, aby se přeplavil do říše mrtvých. Ve 4. jednání stane Orfeo před vládci podsvětí. Proserpina, manželka Plutona, se za Orfea přimlouvá a Plutone svoluje, aby si Orfeo odvedl Eurydiku se známou podmínkou, že se nesmí cestou ohlídnout. Orfeo nevydrží touhou a strachem, zda bohové dodrželi slib, ohlédne se a navždy Eurydiku ztrácí. V 5. jednání se zlomený Orfeo vrací z podsvětí na svět. Obklopen přírodou a thráckými lesy si uvědomuje svou osamělost a neštěstí. Jediným společníkem je mu ozvěna – Echo, která opakuje konce jeho

nářků. Nastává známý efekt – Deus ex machina. Apollón, bůh umění, je dojat smutkem svého chráněnce a sestupuje na zem, aby Orfea vyvesl na Olymp. Pastýři po dvojzpěvu Orfea a Apollóna zatančí moresku, která uzavírá operu.

Textová předloha má sama o sobě velké přednosti, ale ty se realizují až v proudu hudebního zpracování. Teprve volba konkrétních formových typů, žánrů a podob umocňuje básnické slovo. U Monteverdiho opery máme zejména v dramaticky vypiatých scénách pocit zvlášť realistického a psychologicky prokresleného přístupu. Platí to např. o scéně, v níž se Orfeo dovídá o smrti Eurydiky, ve scénách přemlouvání Charóna a Plutona, stejně jako u nářků v 5. jednání. Monteverdi se vyhýbá i v tomto směru vnějšíkovosti a raději volí cestu menšího efektu, ale větší opravdovosti v rovině hudební stylizace.

V Orfeovi účinkoval i proslulý kastrát z Florencie Giovan Gualberto Magli. Barva hlasu kastrátů byla v té době kvalitou, s níž se obecně počítalo. Jejich absence musí soudobí realizátoři různě řešit, podobně jako řadu dalších záležitostí v partituře. V případě Monteverdiho opery však mají k dispozici na svou dobu ojediněle přesný způsob fixace díla – tisk partitury, jenž vyšel dva roky po mantovské premiéře díla v Benátkách. Tento tisk se stal pochopitelně východiskem všech novodobých realizací Orfea, kterých je překvapivě mnoho a o nichž bude pojednáno zvlášť.

#### ORFEO – HUDBA OPERY

Monteverdiho Orfeo stojí na rozhraní epoch. To ovšem není žádné nové zjištění, nýbrž poznatek, který si uvědomovala řada generací přicházejících s operou do styku. Hudba tohoto epochálního díla se blíží místy madrigalu, kantiátě, ovšem na jiných místech se zcela zjevně rýsuje předpoklady operního divadla. Většina těchto principů se ukáže v následujících destiletích i staletích natolik nosná, že se k nim budou vracet další generace v době, kdy už bude Monteverdiho dílo dávno zapomenuto. Chápání hudby v širších souvislostech než v základním biologickém rytmu generace právě existující a dvou generací předešlých je teprve dílem 19. století. Od té doby – jak známo – probíhá stále

intenzivnější proces konzervace hudby. Po objevení Bacha a rozšíření Händla (jeho dílo vlastně nebylo zejména v Anglii v průběhu 18. století opuštěno) přišla postupně řada i na další skladatele, a tedy také na Monteverdiho. Bude užitečné popsat základní hudební principy opery, ukázat jejich novost v konfrontaci s jinými dobovými směry a tak se vyrovnat s Monteverdiho operou, která určila nejen další vývoj jeho operního díla, ale i celého žánru opery.

Operu otevírá toccata – působivá fanfára, která je mimo jiné zajímavá i tím, že je celá harmonicky založena výlučně na tónické harmonii a její přeznívajících prodlévě. Vzhledem k tomu, že se toccata hrála několikrát s instrumentačními obměnami, vznikla tak působivá prodlévá, na jejímž pozadí se dobře vyjímaly sekundové intrádové běhy. Monteverdi si byl vědom „reprezentativnosti“ této toccatové intrády a chápal ji podobně jako jeho mecenášové – knížecí rod Gonzagů – jako rodovou fanfáru mantovských Gonzagů. Proto ji neváhal použít později tři léta po Orfeovi v rozsáhlém cyklu Vespro della Beata Vergine (1610), který věnoval papeži Pavlovi V. Protože toccatová fanfára mohla mít zřejmě v tehdejší Itálii značnou popularitu, měla připomenout v samotném úvodu velkolepého cyklu, že se jedná o mantovského gonzagovského kapelníka.

Toccata odděluje od prologu k operě ritornello – ritornello. Označení nebylo v hudební Itálii ničím novým. Vždyt ritornello nalezneme běžně již v italské hudbě 14. století. Zcela originální však bylo Monteverdiho použití instrumentální mezihry. Již první skladatelé oper z doby okolo roku 1600 Peri a Caccini cítili, že samotná harmonie a melodie a střídmý doprovod drnkacích nástrojů a cembala nevystačí na celé drama. Jen ortodoxní prosazovatelé nových estetických doktrín mohli neústupně trvat na čisté vokálnosti oper. Všem hudebníkům a zejména těm, kteří prošli velikou školou madrigalu, moteta, canzon, ricercarů a dalších forem polymelodického stylu, do nějž postupně pronikala harmonie, bylo jasné, že sebelépe melodizovaný recitativ omrzí bez nástrojové hudby. Proto nová doktrína znala od samého začátku kompromisy, které tvůrce přinášeli již sami v sobě. Ať si to uvědomovali nebo chtěli či nechtěli přiznat, byli příliš poznamenáni „starým“, než aby je

dokázali zcela jednoznačně oddělit od „nového“. Instrumentální předehra, mezihra, ritornel – tanec se objevují již v prvních operách před Monteverdim. Dokonce u Cacciniho je ve scéně políhbu v opeře Euridice se stejným námětem jako u Monteverdiho působivě využito sborového a sólového refrénu-ritornelu, který zesiluje účín celé scény.

Monteverdi důsledně uplatnil to, co v jiných koncepcích bylo jen naznačeno nebo zvolna uzrávalo. Použil návratu určitých okruhů, které se staly hudebními konstantami obdobných prostředků a situací. Svět pastýřů je právě výrazně charakterizován prvním ritornelem, který ovšem zpěně v kontextu celého díla chápeme i jako apoteózu Orfeova příběhu a jako hudbu uvozující tragický příběh o znovu se opakujícím marném boji s osudem. Lidské vítězství je obsaženo vždy v novém odhodlání k nerovnému boji. Velikost této myšlenky Monteverdi apoštofoval působivěji než všichni jeho předchůdci i následovníci:

RITORNELLO.  
*Allégo.*

Prolog opery přednáší La Musica, zosobněná hudby. Tento antický ideál bohyňe hudby – Múzy byl v Itálii častým a zřejmě vědným i vítaným obrazem. Dovoláváme-li se v krátkém čase opět souvislosti s obdobím, jemuž se poeticky říká „dolce stil nuovo“ – nový sladký styl, pak takový působivý obraz hudby nalézáme např. v madrigalu O tu cara scienza mia musica, který je jedním z nejsuggestivnějších básnických a hudebních příměrů hudby, ačkoliv vznikl již ve 14. století.

Monteverdiho prolog se vcelku neliší od recitativního stylu Cacciniho nebo Periho. Je snad jen stručnější a pravidelně se v něm jako mezihra opakuje ritornel. Realizátory opery to obvykle vede k instrumentačním proměnám, popřípadě i ke stupňování instrumentačního pojetí (Harmoncourt). Monteverdi neopakuje ritornel v úplnosti, krát jej (např. na tři čtvrtiny původního), ale je zřejmé, že již zaznění tematické hlavy plně postačí k vyvolání náležité atmosféry. To je skutečnost, kterou dobře známe i z některých Monteverdiho sólových madrigalů. Ritornel je svým založením vesměs pravidelný útvar. To není jistě náhodné. Potřeba symetrie po volném proudu převážně asymetricky členěného recitativu je zjevná. Ritornel funguje jako smelující činitel. To samozřejmě vědí všichni skladatelé té doby, a zřejmě to uznávají i ortodoxní vyznavači operního žánru, kteří chtějí zprvu zpřehat všechny kontakty ke starším formám a technikám, zvláště pak polyfonním.

První jednání otevírá třídlíná krátká „arie“ pastýře. Dokládá pronikání symetrie do recitativních částí opery. To samozřejmě velmi zvýrazňuje orientaci a je tím dána i zpěvákovi větší příležitost. První sborové číslo 1. jednání opery je svatební sbor Vieni, Imeneo. Je to vlastně jakési hymnické vyzvání boha manželství a manželské lásky Hymena (italsky Imeneo). Homofonní akordická sazba působivě využívá krásného básnického textu. Integrovaným činitelem je v tomto sboru rytmus. Sestkrát se objeví výrazný rytmický model,

kteřý jako by zvýrazňoval přání svatební novomanželům. Krátký zpěv nymfy odděluje první svatební sbor od balletta Lasciate i monti, lasciate i fontì. To tvoří jakýsi vrchol dosavadního průběhu opery. Monteverdi zde zapojuje typ osvědčeného pětilhásého madrigalu s doprovodem orchestru. Jednoduchá imitací faktura vůbec nenarušuje taneční ráz vokálně instrumentálního čísla, které patří k nejradost-

nějším projevům v opeře. Po sudodobém úvodu se mění balletto na třídobou gagliardu. Z ní se vynoří 2. ritornel opery – saltarello stupňující náladu předešlé madrigalové scény instrumentální dohrou. Je to vlastně jakási extáze radostné nálady. Krátký recitativ pastýře umožňuje nástup Orfeovi. Jeho zpěv velebí krásu a úspěšnost Eurydiky je na rozhraní mezi ariózem a recitativem. Má recitativní hbitost, ale nepostrádá ani krátké kantilény, které dovolují zpěvákovi melodická zvýraznění. Jinak je Orfeova kantiléna Rosa del ciel, vita del mondo úchvatná tím, jak jednoduše a naléhavě proběhne. Je to nepřetržitý zpěv o Eurydice s několika melodickými vrcholy a s gradací v závěru, která je docílena zrychlováním a zvěšňováním hustoty textu. Zpěv Eurydiky je na rozdíl od Orfeova jednodušší. Přináší uklidnění po orfeovské gradaci a před ritornelem Lasciate i monti, lasciate i fonti. Ten proběhne v úplnosti znovu a na něj naváže nám již známý sbor Vieni, Imeneo. Toto opakování souvisí s používáním ritornelů a s uměleckou metodou, která usiluje o hudební a dramatickou jednotu atmosféry.

Třetí ritornel se objeví po krátkém zpěvu pastýře, který je zcela v duchu předešlých stylizací pastorálních scén. Pravidelnost ritornelu podtrhují sekvenční postupy a jeho až taneční ráz. Ritornel se objevuje třikrát za sebou. Mezi jednotlivé výskyty vkládá Monteverdi dvě vokální čísla. První z nich je zajímavé tím, že jde o jedno z prvních použití duetu. Vedení dvou hlasů v tercích nebo v imitačních nástupech použil již 7 let předtím např. Caccini v opeře Euridice. Monteverdi si však tento postup natolik oblíbil, že z něj učinil jednu ze základních hudebních situací ve svých následujících operách. Kdykoliv se objevuje na scéně souvislost nebo závislost dvou osob na sobě, obvykle je uplatněn princip terciového dvojhlasu a umělých imitací, probíhajících nejčastěji v tercích a sextách.

Druhým vloženým vokálním číslem je tříhlasý madrigal Che poi che nembro. Tento krátký madrigal je svědecktím stylového směření v Monteverdihovo první opeře. Ke světu opery, který se začíná rozvířat, zjevně nepatří a v dalším vývoji skladatelovy tvorby bude jako útvar ustupovat. V některých situacích se ho však Monteverdi nebude chtít

vzdát ani v pozdním věku, jak uvidíme ještě u oper Il ritorno d'Ulisse in patria a L'Incoronazione di Poppea.

Po odeznění třetího ritornelu uzavírá idylickou pastýřskou scénou sňatku Orfea a Eurydiky duet a na něj navazující pětilhásý sbor Ecco Orfeo. Na rozdíl od prvního homofonně traktovaného sboru Vieni, Imeneo dochází tentokrát k rozdělení pětilhasu do imitačních dvojhlasých pásem. První jednání uzavírá sinfonia, která tematicky navazuje na první a třetí ritornel.

Druhé jednání zahajuje Orfeovo tříhlasné ariózo na ploše pouhých devíti taktů.

Tato krátká kantiléna je zřejmě úpravou písně s ohledem na nový žánr. Symetrie promítnutá zajímavě do trojtaktí, rozčleněného na dvě stejné poloviny, ujednocuje ráz arióza a tak umožňuje, aby se stalo něčím dobře zapamatovatelným. Monteverdi zde byl zřejmě na nejlepší cestě k vytvoření melodií, které se výrazně odrážejí od recitativní jednotvárnosti a mají předpoklady k tomu, aby se staly – řečeno dnešní terminologií – v dobrém slova smyslu dobovými lůty. Pověšimne si v závěru, až budeme mít k dispozici větší soubor poznatků, jaké byly historické kořeny popularity těchto preferovaných typů a zda a jak jsou tyto situace příbuzné hodnocením naší doby.

Terciový ritornel – první ve 2. jednání – je zajímavý zvukově tím, že se v něm podle Monteverdiho výslovného požadavku uplatňují housle zvukově blízké našim na rozdíl od častěji používaných viol da braccio (viola da braccio). Monteverdi v tisku Orfeu 1609 požaduje: „...Questo ritornello fu suonato di dentro da un clavicembano, duoi chitaroni, e duoi violini piccioli alla francese“...

Jazyk pastýřů je stále stejně klidný, idylický, s jakýmsi elegantním vzrušením, které ovšem nepřesáhne hranice stylizace. Hra šlechtické společnosti na pastýře v obnovené módní pastorále začátku 17. století zřejmě měla svou etiketu. Monteverdi využil znamenitě této kurtoazní vrstvy, protože se od ní odrážejí skutečné a obnažené lidské city. Kurtoazie zůstává, její zastánci se chová mírně strojeně, opravdovost a lidský rozměr vystupují na jejím pozadí se zvýšenou kontrastností.

Druhý ritornel 2. jednání předznamenává zpěv dvou pastýřů, kteří se v něm blíží Orfeově poloze ze začátku 2. jednání. Lehká strojenost pastýřů zde dostává v terciovém dvojjzpevu značné uvolnění tón, blíží se Orfeově popěvku lehkostí a pravidelným opakováním ne zrovna nejjednoduššího rytmického modelu



Z dvojjzpevu vyrůstá ritornel drnkacích nástrojů a dvou v tercích a sextách vedených zobcových fléten. Charakterem se tento ritornel

velmi blíží prvnímu ritornelu z 2. jednání. Pětihlasý homofonně pojatý sbor velebící Orfea připomíná vstupní Vieni, Imeneo. Je jakousi kódu za dvojjzpevem pastýřů a současně uvozuje větší scénu Orfeu. Orfeo oslavuje Eurydiku strofickou třídlínou kantilénou, po níž vždy následuje stejný ritornel. Opakování kantilény i ritornelu stupňují charakter pěvecké produkce. Když ji posloucháme, tušíme, že člověk mimořádných schopností, polobůh Orfeo (il nostro semideo, náš milobůh, jak zpívá v úvodu opery jeden z pastýřů) předvádí vybrané společnosti pastýřů a diváků svou lásku. Koncertantní charakter pěvecké produkce vyvrcholí současně celou pastorálu. Orfeo se v závěru obrací k nepřítomné Eurydice hymnicky laděným vyzváním (...Sol per te, bella Euridice, benedico il mio tormento...). Jeden z pastýřů se snaží prodloužit slavnostní chvíli, ale cítíme, že již uzrává okamžik změny, kdy se osudy hrdinů zkrží a vytvoří tragickou zápletku. Přichází Messaggiera – zvěstovatelka neštěstí a svět pastýřů pohasne. Monteverdi předepisuje pro tuto situaci zvuk malých varhan a čítarone, později pak clavicembalo, chitarone a violu da braccio.

Messaggiera – poselkyně se neprosadí se svou zlověstnou zprávou ihned. Společnost, omámená Orfeovým zpěvem a pastorální atmosférou, není schopná vnímat skutečnost. První náznaky změny proto přehlásuje návrat ve zpěvu pastýře, který se snaží galantně přehlušit poselkyni a zvěstovatelku tragédie. Až rezolutní výzva... Pastor, lasciate il canto... Nechte zpěvu, pastýři... zaujme Orfeu, který se na nymfu obrací třemi otázkami, věrně přestylizovanými z hovorových intonací:

Dialog nymfů přinášející poselství a Orfeua zcela ruší pastorální, poněkud strojenou náladu. Na Orfeoovu obavnou otázku nymfa odpovídá: Eurydika je mrtva. Orfeo jako by si ani neuvědomoval, co to znamená. Reaguje jen mechanickým „ohimé“ (běda) a my cítíme, že si smrt Eurydiky začne teprve postupně uvědomovat. Nymfa potom podrobně vykládá smrt Eurydiky, kterou užší had. Její zpěv je z dosud popsaného materiálu nejbližší stylu florentské cameraty. Monteverdi zvolil vzrušený recitativ právě pro tuto scénu a jeho dramatický odhad byl velmi přesný a případný. Svědectví nymfů o smrti Eurydiky má vnitřní hudební členění, jsou v něm vrcholy a césury, ale celkově v něm dramatická situace neruší symetrii. Po odeznění tohoto jednolitého útvaru se první ozvou přízpůsobiví pastýři. Připraví půdu jak Orfeovi, který mezitím pochopil tragičnost a bezvýhodnost situace, tak i pozdějšímu sboru. Orfeo reaguje zpěvem Tu se morta mia vita. Rozhoduje se v něm, že se pokusí Eurydiku vyrvat podsvětím mocnostem. Vzrušený zpěv hudebně osciluje mezi Orfeovým projevem ze zpěvu Rosa del ciel a mezi stylem nymfů, která přinesla neblahé poselství. Je to zpěv rozhodnutí, bez jakéhokoliv patosu. Orfeo se loučí s pozemšťany a je si vědom, že jde tam, odkud se nikdo nevrátil. Přesto neváhá sestoupit do společnosti smrti (in compagnia di morte) ...Adio terra, adio cielo e Sole a Dio... Sbohem země, sbohem nebe a slunce, sbohem, to jsou jeho poslední slova.

Sbor v homofonní traktaci blízké svatebnímu sboru komentuje tragickou situaci slovy o krutém osudu a nepřítzni hvězd. Tato manýristmu poplatná floskule je dobře známá z dobové literatury. Shakespeareův Romeo v okamžiku, kdy se dovidá o Juliině smrti, proklíná „zrádné hvězdy“ (Romeo a Julie V, 1: Romeo: Tak je to? Hvězdy, domluvil jsem s vámi... V překladu E. A. Saudka), tedy ony orfeovské „stelle ingiuriose“ – zrádné, klamně hvězdy...

Nymfa-Messaggiera uzavírá scénu smutku a celou náladu dovažuje sinfonia. Po ní zaznívají dvojzpěvy pastýřů, kteří reagují na vzniklou situaci po svém způsobu. Tato scéna vzdáleně koresponduje s dvojzpěvem nymf, střídaným sborovým lamentem v Cacciniho Euridice. U Monteverdiho plní funkci sborového lamenta-ritornelu sbor Ahil

caso acerbo, z něhož se oddělují pastýřské dvojzpěvy. Zdá se, že Monteverdi mimoděk reagoval na obdobné starší cacciniovské řešení, které patrně dobře znal. Svědčí pro to i ta skutečnost, že místo dvojice nymf vystupuje dvojice pastýřů. Celou smutečnou scénu působivě uzavírá první ritornel z opery – apoteóza příběhu a nádherný instrumentální komentář jeho tragičnosti i naděje, která zůstává. Umístění tohoto ritornelu na závěr pastýřských scén podtrhuje jednotu 1. a 2. jednání a kompoziční vyváženost scén. Seelování děje ritornely, zesilování účinnu dramaturgii vzájemně logicky sestavených ploch vrcholů cyklickým pojetím pastýřského světa. Forma je uzavřena a dovršena, máme pocit úplnosti. Sinfonia mezi 2. a 3. jednáním již patří do světa 3. jednání – do podsvětí.

Orfeo sestupuje do podsvětí provázen Speranzou-Nadějí. Vyzývá ji, aby ho i dále vedla. Jeho zpěv má recitativní charakter projevu cameralistů. Odpověď Naděje je založena na slovní hříčce. Provázela Orfeua až sem – k branám Plutonovy podsvětí říše. Dál však nesmí, protože na bráně podsvětí jsou napsána známá Dantova slova: lasciate ogni speranza voi ch'entrate – zanechte veškeré naděje vy, kteří vcházíte... Naděje tedy dovnitř nesmí. Orfeo zůstává v boji s podsvětími mocnostmi sám. Loučí se krátkým zpěvem s prchající Nadějí.

Převozník Charón (Caronte) zastavuje Orfeua a varuje ho před vstupem do říše mrtvých. Hudebně je atmosféra podsvětí určena zvukem rebgálu, který doprovází celý zpěv podsvětího převozníka. I v hudební charakteristice podsvětí usiluje Monteverdi o výrazné odlišení. Zatímco pastýři a nymfy s Orfeem a Eurydikou zpívají vesměs s převahou vzestupných intervalů a jejich zpěv obvykle mří k dosažení vrcholu, je Charón jednoznačně pojat v opačném směru. U skladatele tak myslícího na text a smysl a význam slov a situací, v nichž jsou vyřčena, není tato tendence náhodná a jistě obráží záměr. Zvukový kontrast pozemského a podsvětího prostředí je ostatně jasný i ze sborů. Pozemšťané zpívají v pětilhasém smíšeném sboru (ženy, muži), zatímco podsvětí duchové (coro de spirti) jsou složeni jen z mužských (pro vrchní polohy chlapecckých) hlasů a výsledný zvuk je záměrně zúžen na rozdíl od plného madrigalového typu v 1. a 2. jednání.

Orfeův zpěv určený Charónovi odděluje instrumentální symfonie, která je blízká vstupní symfonii ke 3. jednání. Liší se od ní zřejmě jen větší zvukovou inimitou, vroucností a nemá již onen výstražný téměř symfonie, která ohlašuje vstup do světa, v němž končí naděje.

Orfeo svým bohatě kolorovaným zpěvem střídaným ritornelem omámí Charóna. Celá scéna je koncipována jako bohatě kolorovaná sólová árie nebo sólový madrigal virtuózního typu. Zde ještě naplno ožívá manýristická touha budit podiv, omamovat novostí a zajímavostí. Mnohé z toho je u zrodu opery, která zejména v první fázi své existence takto působí už neobvyklostí spojením hudby a divadelní akce. Orfeův zpěv Monteverdi zapsal dvojnásobem – jako jednoduchou melodii a jako složitě kolorovaný part, který sleduje tuto melodii a ozdo- buje ji především průchodnými a střídavými tóny (viz str. 71).

Charakter virtuózního čísla vede skladatele k dokonalému vyvážení zpěvu a doprovodných nástrojů. Zpěv samozřejmě převládá, nese význam slov, kterým je jediná jediná prosba o vpuštění za milovanou Eurydiku. Přesto ani nástroje nevycházejí z tohoto malého vokálního koncertu naprázdno. Jak důvtipně je například použito echa dvou houslí hrajících po sobě vzestupnou aolskou řadu. Ritornel zvukově dorvájí v rychlých a jemných chodech tercii a sext atmosféru Orfeova zpěvu – je jakoby jeho ozvěnou a dozněním, prodlužuje napětí a fasci- nuje Charóna.

V některých inscenacích (např. v ložském baletním pojetí opery, kde zpěváci interpretovali zpěvné hlasy jako koncertní vokální sólisté a kostymovaní tanečníci převzali úlohy postav opery) bývá tato scéna řešena jako souvislé taneční číslo Charóna – podsvětí přišery, bránící ve vstupu, a Orfea, který jej zpěvem postupně uvede do transu. Stav podobný hypnotickému spánku umožňuje Orfeovi v závěru této scény proniknout do podsvětí. Řešení je zcela logické a vyrůstá z respektování hudební stránky. Orfeův zpěv je rozdělen do čtyř úseků oddělených obměňovaným ritornelem. V prvních dvou vstupech Orfeo Charóna oslovuje a přesvědčuje jej o tom, že po smrti Eurydiky ani on nežije. Ve třetím lčí krásu Eurydiky a v závěrečném se představuje, vzpomíná na světlo očí Eurydiky a uvědomuje si, že nemá nic než svůj hlas, své

The image shows a page of a musical score. At the top, there are two vocal staves with the lyrics "Pos-sen-te spir-to" and "e for-mi-da-bi-nu-me". Below the vocal staves are two instrumental staves for Violino and Viola. The tempo is marked "Adagio". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

umění a nástroj, jímž doprovází svůj zpěv. Hudebně je celá scéna vrcholem jednoty použitých prostředků, které jsou skloubeny tak, že vytvářejí novou, již operní situaci. I když Orfeův sólový zpěv má

mnoho z manýristického kolorovaného madrigalu, je vstup sólových nástrojů a dramaturgie těchto dvojic a ech tak působivě začleněna do jednoduché formy, že jsme svědky podivuhodného vystupňování při zachování jednotlé zvukové atmosféry. Prodeleva *g* trvá prakticky po celou dobu Orfeova zpěvu. Stupnicové chody houslí předjímají pozdější chody corelliovské, cornetti, řešené při dnešních realizacích různými novodobými replikami (vesměs však správně cinký), stupňují spád scény a vyvrcholení přináší nejprve harfa, symbolizující zvukově Orfeovu lyru či citeru (cetra v italském originále), a v závěru trio smyčců.

Je velmi obrátné popisovat slovy tuto scénu dojemné jednoty prostředků a zvukového kouzla ritornelů, z nichž vyrůstá Orfeův zpěv. V době kvetoucích rétorických figur, kdy vztahy mezi vokální a instrumentální hudbou byly daleko užší než v naší době, snadno posítneme melodické modelování důležitých slov, která mají zdůraznit textové vrcholy. Jako příklad tohoto u Monteverdiho typického postupu uvedme ze třetí části zpěvu Orfeovu koloraturu na slova „tanta bellezza“ – taková krása. Přívlastek „tanta“ – taková je vyjádřen koloraturou, zatímco slovo „bellezza“ – krása je zhudebněno jen třemi tóny. Při podrobném rozboru Monteverdiho hudební poetiky je zapotřebí všimnout si těchto postupů, sledovat vztah mezi vokální sférou a ritornelou a zkoumat funkci jednotlivých částí textu prostřednictvím takových klíčových míst, jako je to, jež jsme krátce popsali (str. 73 a 74).

Caronte (Charón), omámen Orfeovým zpěvem, je přístupnější a opakuje jen, že v podsvětí není známa lítost. Orfeo využije situace a zaútočí rychlým recitativním zpěvem se zdůrazněným trojím zvoláním na konci: Rendete mi il mio ben, Tartarei Numi – vrate mi můj poklad, podsvětí bohové...

Dohrou k této scéně a současně předeherou k Orfeovu vstupu do Charónovy bárky je 2. sinfonia ze 3. jednání, o níž Monteverdi píše v tisku opery 1609... „questa sinfonia a si sono pian piano, con viole da braccio, un organo di legno, e un contrabasso di viola da gamba“... Obě „podsvětí“ sinfonie – jak jsme již konstatovali – si jsou hudebně blízké, ale tato je vysloveně meditativní a lyričtější. I tentokrát je vsa-



zena do místa, kde Orfeo odjíždí přes řeku mrtvých a opakuje s ještě větší naléhavostí: ...vraťte mi můj poklad, podsvětí bohové...

Charón vlastně zastupuje v tomto místě diváka, který se nemůže ubránit pohnutí, když vidí, do jak nerovného boje Orfeo vstupuje. Je to veliké podobenství opery. O jeho mohutnosti věděli všichni Monteverdiho předchůdci, kteří sáhli k tomuto mýtu, provázajícímu

silou svého éosu po staletí a tisíciletí lidstvo. Zdá se však, že Monteverdi mu porozuměl nehlouběji a že dovedl zdůraznit ty situace, které se v různých obměnách opakují po staletí.

Nalezení nových podob takovéhoto prastarých ritu je zřejmě základním předpokladem popularity každého díla. Příjezd Orfea do podsvětí říše provází vstupní sinfonia ke 3. jednání. Po ní sbor duchů zpívá pětihlasý zpěv plný naděje. Stíny živých lidí sledují se steskem a zbytky pozemských citů Orfeův příjezd. Přináší jim vlastně pozdrav toho, co pro ně přestalo existovat. Filozofické vyznění této scény ji řadí k velikým humanistickým posestvím, která v průběhu operních dějin vstupovala na operní scénu.

Vstupní sinfonia uzavírá 3. jednání, dovrší atmosféru sboru a připravuje na příchod podsvětích božstev. Zpěv Proserpiny, manželky krále podsvětí Plutona, vychází ze stylu cameraty. Uvnitř vzrušeného, a přece navenek jemného recitativu nacházíme náznaky symetrií, které povedou v dalším vývoji k árii. Proserpina obměkčí svým zpěvem manžela a Plutone dovoluje, aby se Eurydika směla vrátit pod podmínkou, že se Orfeo neohlédne. Podobně jako Charón (Caronte) směřuje i Plutone k nejnižším polohám hlasu. Toto zdůraznění basového hlasu je v této době vesměs významově motivováno a podtrhuje obvykle akry rozhodnutí, vůle nebo i násilí. Za všechny příklady připomeňme třeba Monteverdiho velkého německého současníka Heinricha Schütze a jeho Heroda v Historia der Geburt Jesu Christi se samostatnou výraznou basovou melodií, proti níž zaznívá dvojice trubek.

Monteverdi tuto techniku basového profonda vyvinul již v prvním desetiletí 17. století a je třeba říci, že se k ní spolehlivě navracel i v pozdějších operách a že vzhledem k ostatním složkám jeho oper doznala poměrně malých proměn. Výřknutí rozhodnutí komentují dva duchové z 1. a 2. jednání jen s tím rozdílem, že zvuková atmosféra podsvětí je obvykle realizátory ve shodě s Monteverdiho požadavky představována zvukem varhanek a při promluvách božstev (s výjimkou ženské části) i tvrdým zvukem regálu nebo pozounů. V recitativu obou duchů převládá na rozdíl od pastýřských scén mollový charakter.

Scénicky je zajímavý krátký zpěv Proserpiny a vzápětí následující odpověď Plutona. Proserpina blahověří manželovi za výrok a připomíná svůj osud a únos do podsvětí, odkud již nikdy nespasí slunce. Plutone cítí v jejích slovech vzpomínku na svět a připomíná jí manželství. Po této mytologické epizodě, kterou jistě plně ocenila do antiky zahleděná učená a šlechtická Accademia degli Invaghiti (Společnost okouzlených) při mantovské premiéře dňa 22. února 1607, zazní krátký sborový komentář – oslava milosrdnosti a slitovnosti k lásce. Hudebně navazuje na techniku prvního sboru duchů. Krátké sólo patří jednoho z duchů (v tisku není uvedena osoba, ale ze souvislosti je zjevné, že nemůže jít o nikoho jiného než o přizvukující duchy, kteří připomínají svou přízrůbivost pastýře a jejich jistou dávkou dvořanské strojenosti a umělosti) předjímá: Orfeův zpěv s ritornelem. Monteverdi sáhl k osvědčené technice strofické písně s ritornelem, uplatněné mistrovsky ve 2. jednání (Vi ricorda, o boschi ombrosi).

Ritornel s dvojicí houslí a nástrojem střední basové a tenorové polohy v úloze continuu se jeví jako zvukově nejapartnější. Pojít se v něm intimní s objektivitou, krása, jemnost a elegancie s rytmickou pravidelností ubíhajících tercí houslí a tečkovaných rytmů. Plynuce navazuje recitativ Orfea, obávajícího se, že Eurydika ho nenásleduje. Melodicky zvýrazňovaný recitativ teží opět z přehodnocování východisek camerary a jejího recitativního stylu: Ohlédnutí a vzápětí následující zmizení Eurydiky a výrok připomínající Plutonovu podmínku proběhnu bez zvláštního dramatického akcentu. Monteverdi je vůbec v osudových scénách velmi zdrženlivý, vyhýbá se pózám, nátkům, a tak dává vyniknout opravdové vnitřní bolesti hrdinů.

Zde je třeba zastavit se krátce u zpěvu, jímž se Eurydika loučí s Orfeem a tím i se světem, který se jí na chvíli pootevřel sladkou vidinou návratu. Je to vlastně spolu s jejím zpěvem z 1. jednání Io non diro jediný projev hrdinky, která se miřne 1. jednáním, je oplakávána během 2. a 3. jednání a promluví až v situaci, k níž se vracíme. Její krátký zpěv *Ahi, vista troppo dolce e troppo amara* je mistrovským spojením jemně užitě chromatiky a umění recitativních prodelev. Svět cameraty zde dostává dramaticky nejúnosnější podobu. Od tohoto re-

citativu povede dále cesta k ariózu a árii, které se stanou hlavními zástupci důležitých situací, proměn a stavů hrdinů v dalším vývoji opery. Ani zpěv jednoho z duchů, vyzývající Eurydiku k návratu do říše stínů, ani Orfeův recitativ nezvyšují napětí této scény, která očividně vyvrcholila Eurydichým jemným zpěvem, naplněným smutkem – pravým vyjádřením oné dobové požadované a dodnes obdivované „flebile dolcezza“. Křehká a pomíjející krása je vyjádřena několika ozvlášťujícími akordy vsunutými do obligátního dur-mollového přediva. A přece – Eurydika mizí a sladká výtka, údiv a nepochopení zániku zůstávají. Zde Orfeo ztrácí svou převahu, kterou až doposud měl, a jeho nářek vyznívá marně.

Sedmihlasá sinfonia jako by utvzovala výrok Plutona a nutnost naplnění zákona věčného koloběhu. Rytmicky pregnatní fanfárová dohra se hlásí ke světu gabriellovské techniky a kontrapunktu akordických skupin. Uvozuje velkou sborovou scénu duchů, v níž se pronášá komentář k Orfeově proště. Hudebně je sbor nesen atmosférou podsvětí sinfonii. Má jejich rytmickou až pochodovou strohost a lapidárnost a náznaky imitací, v nichž ovšem zůstává zachováno a naopak zvýrazněno základní rozhodné rytmické gesto. Po odeznění sboru nastupuje opět sedmihlasá sinfonia, která je předehrou i dohrou sborové scény a uzavírá podsvětí děj. V tisku z roku 1609 je po této sinfonii ritornel zahajující operu. Je opatřen poznámkou, že nehrají nástroje podsvětí – tj. regály, cinky a trombóny, ale naopak nastoupí violy da braccio, varhany, cembala, basové nástroje, chitarony, harfa a během ritornelu zřejmě probíhá proměna scény. Zasažení právě tohoto ritornelu je významným hudebně dramaturgickým gestem, které posiluje celistvost atmosféry opery a upřednostňuje jí v řadě děl, jež jí předcházela nebo vznikala současně s ní.

5. jednání se navrácí do atmosféry 1. a 2. jednání. V continuum popisuje Monteverdi varhánky a chitarony. Smutek Orfea, vracejícího se bez Eurydiky, je vyjádřen jeho osamělostí. Chybí pastýři a jejich sóla, dvojzpěvy i sbory z 1. a 2. jednání, jediným sporným průvodcem Orfea je Echo. Tak jako Naděje provázela jeho kroky až k bráně podsvětí, tak Ozvěna vrací občas zpět zvuk jeho slov. Hudebně je

Monteverdi nejlíbe vzrušenému recitativu cameraty i jejími průvodními harmonickými smělostmi, pramencími z nedostatku jistoty a neexistence harmonické kadence. Recitativ často zůstává soustředěn na oblast jednoho tónu. Přesto v něm však nalézáme překvapivé zvraty, nečekané intervaly (např. zvětšené sekundy, tritony) a harmonický neklid kontrastuje působivě s recitativním vedením Orfeova nářku. Monteverdi zde hledal a nalézá tvar a podobu lamenta – nářku, vrcholného hudebního útvaru, který vyvinul v dalších operách, zejména v bezprostředně po Orfeovi následující části ztracené opery L'Arianna (1608 v Mantově).

Lamento se stalo u Monteverdiho od dob Orfea především záležitostí ženských hrdinek. K nejpůsobivějším patří celá dochovaná scéna z opery L'Arianna, ale prakticky v každé další operě nalézáme situaci blízkou lamentu. Setkáme se s nimi v případě lamenta Penelopy z opery Il ritorno d'Ulisse in patria nebo lamenta císařovny Ottavie z poslední opery L'Incoronazione di Poppea. S těmito významnými představiteli útvaru, který se ve své době vžil a rozšířil i mimo oblast italské opery (např. lamento Didony z Purcellovy opery Dido and Aeneas), se setkáme při rozboru dalších Monteverdiho oper.

Jisté je, že v Orfeově nátku jsou obsaženy postupy, které se o rok později tak výrazně uplatnily v lamentu Arianny. Nalézáme zde dokonce místo, které se melodicky velmi podobá začátku Arianna slavného Lasciate mi morire... Monteverdi i v této situaci ze začátku 5. jednání dokázal nalézt jedině huděbní a současně divadelní prostředek, jímž odrazil nebezpečí jednotvárnosti, které se přes veškerou zvukovou apártnost a novost mohlo dostavit při poslechu většiny prvních oper stylu cameraty.

Tak jako zdánlivě krátký a nevýznamný ritornel zcela zvrátil především dramaturgii opery, podpořil její vnitřní symetrii a svým způsobem vedl k dalšímu posílení pravidelnosti v kantiléně a k dalšímu pozvolnému proměňování recitativu na arioso a později árii, stejně tak i zde prostě opakování tří nebo dvou posledních tónů fráze Echtem oživí recitativ, propůjčí mu výraznost a odliší ho tak od běžné dobové produkce.

2. podsvětí sinfonia svou jemnou nostalgii uzavírá velkou scénou Orfea a jeho lamenta. Z nebe sestupuje bůh Apollón, protektor Orfea, aby jej odvedl s sebou do věčné radosti. Vzájemná výměna zdvořilostí mezi bohem a Orfeem připomene svět pastorální kurtoazie z 1. a 2. jednání, ale jen v náznaku. Zajímavá je hudební stylizace Apollóna, která vede od stylu cameraty k větší pravidelnosti poměrně krátkých zpěvních útvarů. Duet Apollóna a Orfea, kteří vystupují na nebesa, přináší koloratury v umělých imitacích v tercích. Také tato technika, kterou jsme již v průběhu opery poznali, patří k Monteverdiho oblíbeným a užívaným a kolorovaný terciový nebo sextový dvojpěv s rychlými běhy šestnáctin nebo dvaatřicetin se stane i v dalších operách častým útvarem. Monteverdi si uvědomil brzy význam dvojpěvu pro dramaturgii opery. Neznáme bohužel dějiny celého útvaru a chybí nám informace ze ztracených oper, ale technika dvojpěvu s využitím koloratur a imitace pokračuje od Orfea až k mistrovským dvojpěvům, jakými jsou například dvojpěv Nerona a Lucana nebo závěrečný dvojpěv Nerona a Poppey z poslední opery L'Incoronazione di Poppea (notový příklad pokračuje na následující straně):

APOLLO • ORFEO ASCENDENO AL CIELO CANTANDO.

The musical score consists of two staves. The upper staff is for Apollo, and the lower staff is for Orfeo. Both parts are in a 4/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro, ma non troppo mosso.' The lyrics 'Sa - liam, sa - liam' are written under the notes. The score shows a melodic line with some rests and a steady rhythm.

Dvojpěv Apollóna a Orfea tvoří spolu se závěrečným sborem apo- teozu celé opery. Před sbor umístuje Monteverdi svižný ritornel, který je předešlou sboru a mezíhrou mezi oběma strofami. Instrumentální

can-tan -

Can -

Cie -

do - ve ha vir -

d'al - Cie - lo, do - ve ha vir -

\*\*\*

6

Claudio Monteverdi

dohra celé opery – *moresca* – je už zcela mimo atmosféru tragédie. Je to veselý rychlý tanec, který doznívá za dovršenou operou a nezasahuje zpětně do chodu díla.

Když nyní krátce shrneme výsledky rozboru první Monteverdiho opery *Orfeo*, docházíme k některým poznatkům, jež nám umožní lépe stanovit postavení Monteverdiho a jeho epochálního díla v italské opěře prvního desetiletí 17. století. Současně snad bude dokumentováno, proč a čím je tato opera skutečně epochální a čím se liší od oper, které vznikaly před ní nebo současně s ní.

1. Recitativ opery dostává pravidelnější ráz, v jeho průběhu dochází častěji ke vřazování symetrických úseků. Harmonický plán jde ve shodě s touto tendencí a posiluje pravidelnost a větší ustálenost delšími plochami na harmonických prodlévách. Jen v dramaticky

nejvytjatějších místech se projevuje vágnost harmonie tak, jak ji známe z chromatických madrigalů z přelomu 16. a 17. století nebo z jiných útvarů, kde harmonická rozkolsanost převládá a je zcela ve shodě s textem a jeho vesměs manýristickou rozpolceností.

2. Tento proces se současně odráží v harmonickém myšlení opery. Vztah mezi základními centry, zejména mezi tónikou a dominantou, je instinktivně nalézán, tušen a stále více posilován. Ustáluje se durová dominantu a v mollovém materiálu, posilují se základní harmonické stereotypy pro určité situace. Postupně se objevuje možnost rozlišení kontrastu durového a mollového materiálu, stoupá význam harmonické prodlévky a vztahu tóniky a dominanty. Nalezení této nové jednoduché a silné harmonické konvence muselo být pro řadu skladatelů silným podnětem, protože jí dokázali nahradit složitá chromatická pásma. Zejména u Monteverdiho je tato proměna charakteristická. Objevoval a docenoval i formotvornou úlohu nové proporce, ale nepřestal nikdy udržovat tradici horizontálního myšlení a madrigalového chromatismu, který u něj doznívá do poslední opery.

3. I výběr hudebních nástrojů posiluje jednotu recitativů jednotou zvukové barvy. Monteverdi plně docenuje význam a úlohu zvukové barvy a fixuje ji do tiché podoby díla. Tím není řečeno, že by s ní jeho současníci nepočítali, ale projevuje se zde největší důslednost a současně i výhoda tiché partitury. Nejde ovšem o partituru v plném dnešním slova smyslu, protože vypsány jsou vlastně jen ritornely, sinfonie a sborové scény, ale i v recitativních a k arióznímu projevu směřujících partiích nalézáme aspoň všeobecnou instrukci a poznámku, které nástroje mají zpěv doprovázet.

4. V opěře probíhá proces přechodu od volného recitativu k jeho symetrickěji členěné podobě, z níž se místry odděluje náznak arióza. Uvědomujeme si, že v tomto procesu vzniku arióza a árie schraje velmi důležitou úlohu rytmus. Ten u Monteverdiho především obstarávají až tanečně traktované ritornely. Jakmile časem pronikne jejich pravidelnost do recitativu, začne se formovat prostřednictvím rytmického modelu arióza a árie. Důležitý podíl v tomto procesu

případně sekvenční technice, přenášení jednotlivých rytmických modelů na různé stupně. Nemalý význam má i uvědomování si základních harmonických prostředků. Právě vztah mezi tónikou a dominantou upevňuje formotvornou úlohu tohoto recitativu přecházejícího k ariózu. V Orfeovi zastihujeme několik situací, v nichž dochází k přechodu k arióznímu typu. Jednak tento proces probíhá přímo uvnitř recitativu, jednak je spjat se světem ritornelů. Staré tak bezprostředně ovlivňuje a formuje nové, vzniká hybrid, který děkuje za své zrození instrumentálním útvarům starší produkce, je však sám o sobě něčím novým, silným a vývojově podnětným.

5. Ritornely samy stylově jako by patřily do sféry hudby údobí pozdní renesance. Tance 2. poloviny 16. století tvoří složky v ději a jsou zdánlivě konzervativním činitelem v něčem novém. A právě tento „konzervativní“ činitel paradoxně přetvoří zprvu chaotický a neustálený nový recitativ, dá mu nové harmonické a formové členění, pravidelnost a útvarnost. Staré se zde postupuje s novým, tradice a současnost splývají do podoby, u níž náhle přestáváme vnímat oba impulsy a jsme svědky vzniku nové kvality.

6. Spojením pravidelnosti ritornelů (odvozené z jejich tanečnosti) s volností recitativu je dán předpoklad k dalšímu rozvoji opery směrem k árii. Právě rytmus je v tomto ohledu důležitým činitelem a jeho jednotlivý impuls zruší postupně nepravidelnost recitativu a oddělí z něj situace, v nichž bude typické podtrženo prostřednictvím shodných modelů. Tyto modely často mají původ v textovém incipitu, v charakteristickém projevu osoby. Použijeme-li zcela neadekvátní terminologie naší doby, pak jako bychom byli svědky toho, jak se takováto charakteristická figura – nápěvek mluvy – stane řídicím útvarem, který je opakován, přenášen na jiné stupně ve smyslu nově objevené harmonické síly. Jednota, která tím vzniká, je rozhodujícího významu. Recitativ přestává být v zajetí textu, odráží se od rétorických figur (ty ovšem sebraly důležitou úlohu právě v tomto procesu – rétorické figury a pravidla rétoriky ovlivnily formování hudebních figur, jež jsou neoddělitelně spjaty s verbálními) a méně se postupně v ariózu a árii. Monteverdiho

tvorba je ideální pro sledování tohoto procesu první poloviny 17. století.

7. V Orfeovi je kromě strofické písně a dvojpěvu či madrigalu patrný náběh k typu, který se později stane u Monteverdiho velmi častým. Jedná se o lamento – nářek postavy, která se ocitá v těžké či tragické situaci. Monteverdi začíná druhou operou L'Arianna učinil nositelkami těchto lament především ženské hrdinky. Orfeo je v tomto směru výjimkou, v níž se útvár zformoval. Nebyl v italské operní hudbě té doby bez předchůdců a vzorů. V Cacciniho Euridice se střídá ve scéně oplakávání mrtvé Eurydiky ženský dvojpěv se sborem. Situace i její hudební řešení vede k pozdějšímu monteverdovskému typu s tím, že u Monteverdiho se stala tato situace klíčovou a působila na další rozvoj formy. Nářky ženských hrdinek mají svůj počátek v Orfeových zpěvech ze 3. a 4. jednání opery. Rétorické figury se výrazně promítají do lament a zpevňují jejich rytmický obrys, dávají jim při vši uvolněnosti pravidelnější a symetričtější podobu, v níž se podstatné a výrazné opakuje. Časem se vyčlení typické intervalové postupy, které navazují na podněty rétorických figur. Budeme sledovat jednotlivá výrazná lamenta a pokusíme se stanovit jejich vývoj v operní tvorbě skladatele na jednotlivých případech.

8. Zeela zvláštní kapitolu u opery Orfeo tvoří orchestrace. Monteverdi na rozdíl od řady svých současných jasně proklamoval tiskem partitury, že mu velmi záleží na instrumentačním řešení partitury a že je neponechává náhodě ani výběru instrumentalistů. V tisku partitury z roku 1609 čteme po titulním listu a věnování opery mantovskému knížeti Francesku Gonzagovi rozdělení osob opery a nástrojů:

Personaggi	Osoby
La Musica Prologo	Hudba – prolog
Orfeo	Orfeo
Euridice	Eurydika
Choro di Ninfe, e Pastori	Sbor nymf a pastýři

Speranza	Naděje
Caronte	Charon (podsvětí převozník)
Choro di Spiriti infernali	Sbor podsvětlních duchů
Proserpina	Proserpina (manželka vládcé podsvětí Plutona)
Plutone	Plutone (vládcé podsvětí)
Apollo	Apollón
Choro de Pastori che fecero la moresca nel fine	Sbor pastýřů předvádějících moresku v závěru
Stromenti	Nástroje
Duoi Graucembani	dvě velká cembala
Duoi contrabassi de Viola	dvě kontrabasové violy da gamba
Dieci Viole da braccio	dvanať viol da braccio
Un Arpa doppia	harfa
Duoi Violini piccoli alla Francese	dvoje malé housle (francouzské)
Duoi Chitaroni	dvě kytary
Duoi Organi di legno	dvoje varhánky
Tre bassi da gamba	tři basgamby
Quattro Tromboni	čtyři trombóny
Un Regale	regál
Duoi Cornetti	dva cinky
Un Flautino alla Vigesima seconda	diskantová flétna („flétnička“ se základním tónem c <sup>3</sup> )
Un Clarino con tre trombe sordine	čtyři trubky – z toho první ve vyšším „klarinovém“ rejstříku a ostatní tři s dustky

Základní smyčcový zvuk je oproti dnešnímu poněkud temnější a zstřeňší (ansámbl viol da braccio), „francouzské“ malé housle, blízké našim dnešním, hrají na přesně stanovených místech ve 3. jednání, podobně jako cinky. Nástroje continuo vycházejí z nečíslovaného basu

a opírají se o vžitou provozovací praxi rodícího se harmonického doprovodu, který je v závěrečích a repetičních ozdobován koloraturami. Změny prostředí jsou výrazně naznačeny v partituře změnami continua. Svět pastýřů a Orfea je určen kytarami, harfou (ta se často pojí se zpěvem Orfea) i malými varhánkami a cembaly, zatímco podsvětí zastupuje tvrdý a ostrý zvuk regálu a trombónového kvarteta. V úvodní toccaté se objevují trubky s fanfárou, která tehdy byla výsadou jen nejmočnějších šlechtických rodů. V ritornelech a sinfoniích jsou důsledně uváděny hlasy, označení nástrojového obsazení vesměs chybí nebo vyplývá z globálního označení celé scény.

Tak například se setkáváme s poměrně přesnými pokyny, jako: „...concertato al suono de tutti gli stromenti“ čili za doprovodu všech nástrojů, nebo „...Questo Balletto fu cantato al suono di cinque Viole da braccio, tre Chittaroni, duoi Clauicembani, un Arpa doppia, un contrabasso de Viola un Flautino alla vigesima seconda“, čili toto balletto se zpívá za doprovodu pěti viol da braccio (v tisku partitury 1609 je řada gramatických nedůsledností – citujeme vždy podle konkrétního místa, takže dochází k uvádění odlišných tvarů braccio nebo braccio a podobně), tři kytar (v instrumentáli předepsal Monteverdi jen dvě), dvou cembal, harfy, kontrabasové violy da gamba a diskantové flétny.

Někdy Monteverdi zřejmě na základě zkušeností z prvního provedení své opery neváhá uvést v tisku partitury i místo, odkud mají nástroje zaznívat a jejich rozdělení v prostoru. Toto všechno spolu s detailním vypisováním hlasů v ansámblových scénách ritornelů, sborů a sinfonií a s řadou poznámek o přesném nástrojovém obsazení nás vede k závěru, že Monteverdiho Orfeo kvalitativně znamená novou situaci v řešení vztahu hlasů a nástrojů. Rodí se operní orchestr. Jistěže Monteverdiho současníci používali obdobných postupů a i jejich ritornely, mezihry a sinfonie využívaly barev víceborové benátské techniky navazující na umění Gabrieliů. Monteverdi však jako zřejmě jeden z prvních stál důsledně o to, aby tyto představy byly vtělovány soustavně do fixované podoby.

Operní partitura má tedy jeden ze svých počátků v orfeovském

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 intenzívně realizovat opery z doby Orfea, aby se plastičtější 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 velkou 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 velkou 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 různé 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 limit a jeví se vzhledem k linii antických oper jako „soudobá“ opera. Ne náhodou je dílo naplněno dobovými ideály světecké pokory a cítění 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.