

Od Orfeja do Odiseja - pokušaj rekonstrukcije Monteverdijevog puta

Jukić, Marija - Katarina

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:088214>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-06**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

MARIJA-KATARINA JUKIĆ

OD ORFEJA DO ODISEJA – PROMJENE NA
POSTAJAMA MONTEVERDIJEVA PUTA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

OD ORFEJA DO ODISEJA – PROMJENE NA POSTAJAMA MONTEVERDIJEVA PUTA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr. sc. Ivan Ćurković, doc.

Student: Marija-Katarina Jukić

Ak.god. 2019/2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

dr. sc. Ivan Ćurković, doc.

Potpis

U Zagrebu, 12.2.2020.

Diplomski rad obranjen 12.2.2020. ocjenom _____

POVJERENSTVO:

1. dr. sc. Ivan Ćurković, doc. _____
2. prof. dr. sc. Dalibor Davidović _____
3. prof. dr. sc. Ennio Stipčević _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

Predgovor

Srdačno se zahvaljujem svom mentoru profesoru Ivanu Ćurkoviću na pomoći pri odabiru teme diplomskog rada, kao i njegovom oblikovanju. Svojoj obitelji i prijateljima zahvaljujem se na velikom strpljenju, stalnoj podršci i razumijevanju. Ovim putem htjela bih zahvaliti svim profesorima muzikološkog odsjeka koji su tijekom pet godina studija svojim predavanjima, zadacima i zahtjevima utjecali na profesionalni i osobni razvoj mene i mojih kolega. Njihova stručnost i različiti pristupi nastavi omogućili su nam kvalitetno i raznoliko obrazovanje u otvorenoj i poticajnoj okolini. Također bih se htjela zahvaliti zaposlenicama Knjižnice Akademije, čiji su savjeti uvijek bili od velike pomoći i koje su knjižnicu učinile toplim i ugodnim mjestom gdje smo tijekom studija proveli nebrojene sate.

SAŽETAK:

Nastanak opere kao vrste moguće je podijeliti u dvije faze. Prvu čini njezino rođenje na dvorovima sjeverne Italije krajem šesnaestog stoljeće pod okriljem ideala *stile rappresentativo*, a drugu početak njezinog „javnog života“ na pozornicama Venecije u kasnim tridesetim godinama sedamnaestog stoljeća. Tamo su se počele razvijati karakteristike koje će definirati operu sedamnaestog i osamnaestog stoljeća: razlikovanje uloge recitativa kao mjesta u kojemu se radnja pokreće, naspram arije kao trenutka emocionalne refleksije i zaustavljanja radnje. Claudio Monteverdi bio je ključna osoba u tom procesu. U njezinom dvorskom kontekstu sudjelovao je svojom operom *Orfeo*, a u Veneciji *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, njegovom prvom operom za javno kazalište. S obzirom na to da su sve Monteverdijeve opere pisane u razdoblju između ova dva djela izgubljene, cilj ovoga rada je pokušati pronaći obrise toga puta koristeći se Monteverdijevim madrigalima. Kroz analize navedenih opera i odabranih madrigala pokazat će se kako postoje povezanosti između Monteverdijevog pisanja za jednu i drugu vrstu, što znači da postoje sličnosti između *Orfeja* i madrigala pisanih u to doba, jednako kao i *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* i madrigala pisanih u tom razdoblju. Ta teza omogućuje pretpostavku da madrigali pisani u razdoblju između jedne i druge opere odražavaju promjene koje su se u tom razdoblju počele događati u skladanju opera.

Ključne riječi:

Claudio Monteverdi, opera, madrigal, *stile rappresentativo*, opera u Veneciji

ABSTRACT:

It is possible to divide the origin of the opera into two stages. The first one would be its birth on the courts of northern Italy at the end of the 16th century under the guise of *stile rappresentativo*. The second stage takes place in Venice in the late thirties, where its „public life“ began in the public theaters. It was there that opera started to develop the characteristics which would define it in the 17th and 18th centuries: the recitative began to be the place where the plot was developed and stirred, in comparison with the aria that was becoming a place of emotional reflection and expression. Claudio Monteverdi was a key person in this process. His opera *Orfeo* is a distinctive representation of court opera of the „first phase“, and his *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* of the first operas written and performed in Venice. Since all

the operas Monteverdi wrote in the thirty years that separate the two mentioned works are lost, the goal of this paper is to try to find traces of this path in Monteverdi's madrigals. The analysis of *Orfeo*, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* and a selection madrigals will show the differences in the compositional approach between the two operas, as well as the connections between them and the madrigals. This hypothesis makes it possible to assume that the madrigals written in the period between the two operas reflect the changes that were starting to happen in the composition of the operas.

Key words:

Claudio Monteverdi, opera, madrigal, *stile rappresentativo*, opera in Venice

Sadržaj

| | |
|---|--|
| 1. Uvod..... | 1 |
| 2. Monteverdi i <i>stile rappresentativo</i> | 10 |
| 2.1. Orfeo | 10 |
| 2.2. Madrigali i <i>stile rappresentativo</i> | 38 |
| 3. Trideset godina kasnije | 64 |
| 3.1. Il Ritorno d'Ulisse in Patria..... | 64 |
| 3.2. Šesta, Sedma i Osma knjiga madrigala | 90 |
| 4. Zaključak..... | Pogreška! Knjižna oznaka nije definirana. |
| 5. Popis izvora i literature | 119 |

1. Uvod

Iako postoji velik broj skladatelja i pjesnika koji su sudjelovali na razvojnom putu opere s kraja šesnaestog i početka sedamnaestog stoljeća, jedan od najistaknutijih dakako je Claudio Monteverdi. Monteverdi je jedan od tek nekoliko skladatelja koji su imali tu sreću, ili nesreću, imati za ono vrijeme izrazito dugački životni vijek koji je obuhvatio sve promjene koje su se u glazbi događale s kraja šesnaestog do sredine sedamnaestog stoljeća. Ne samo da je bio jedna od ključnih osoba uključenih u stvaranje nove vrste na dvoru u Mantovi sa svojim *Orfejem*, nego je bio prisutan i aktivno sudjelovao u njezinom „drugom“ rođenju u okviru venecijanskih kazališta, sa svoje tri opere *Il Ritorno d'Ulisse a Patria*, *Le nozze d'Enea e Lavinia* i *L'incoronazione di Poppea*. Dakako, promjene koje su se dogodile između dvorskih opera poput Perijeve *Euridice* i Monteverdijevog *Orfeja* i opera pisanih za venecijanska kazališta nisu se dogodile preko noći. Nažalost, sve Monteverdijeve opere koje je napisao u razdoblju između *Orfeja* i *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* su izgubljene, a dostupni fragmenti nisu dovoljni kako bi se pratio „put“ koji je vodio od jednog do drugog.

Najpoznatija Monteverdijeva izgubljena opera zasigurno je *Arianna* čija je izvedba bila dio svadbenih svečanosti 1608. godine za vjenčanje princa Francesca Gonzage od Mantove i Margherite Savojske. Njezinom gotovo legendarnom uspjehu možemo zahvaliti što je notni zapis *Lamento d'Arianna*, Arijadnine tužaljke i centralnog dijela opere, preživio sve do danas. Za razliku od *Ariane*, njegova opera *Andromeda* iz 1620. godine u potpunosti je izgubljena. Iz korespondencije s Ercolom Mariglianijem, na čiji je libreto opera napisana, moguće je zaključiti da je Monteverdi na njoj radio u razdoblju između 1618. i 1620. godine. Monteverdijeva pisma glavni su izvor podataka i za operu *La finta pazza Licori*, čija je premijera planirana za proslavu dolaska na vlast vojvode Vincenza II. Mantovanskog. Kao i u slučaju *Andromede*, ni note ni libreto nisu sačuvani, no korespondencija s pjesnikom i autorom libreta Giuliom Strozijem otkriva nešto više o radnji samog djela, kao i pretpostavka da postoji mogućnosti da je Strozzi zadržao dio libreta, makar u modificiranom obliku, za operu Francesca Sacratija *La finta pazza* iz 1641. godine.¹ *Proserpina rapita*, sljedeća u nizu Monteverdijevih izgubljenih opera, izvedena je 1630. godine u Veneciji i time

¹ Tomlinson donosi detaljan osvrt na Strozijevu i Monteverdijevu korespondenciju i njihova pisma koristi kao argument u korist tvrdnje da je moguće u Monteverdijevom stvaralaštvu vidjeti obrise marinističke estetike, vidi: TOMLINSON, Gary, Twice Bitten, Thrice Shy: Monteverdi's „Finta pazza“, *Journal of the American Musicological Society*, XXXVI, 2, 1983., str. 303-311.

prvo u cijelosti scensko djelo koje je naručeno i izvedeno u kontekstu venecijanskog visokog društva. Napisana je po naruždbi Girolama Moceniga, naručitelja Monteverdijevog *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, i izvedena je za vjenčanje njegove kćeri. Libreto je tiskan za potrebu izvedbe, a od glazbe preživjela je samo troglasna *canzonetta Come dolce hoggi l'auretta* koja je objavljena posthumno u Monteverdijevoj *Devetoj knjizi madrigala*.² Ovo je ujedno i zadnja izgubljena opera koja pripada vremenskom razdoblju između Monteverdijeva *Orfeja* i njegovih opera pisanih za venecijanska kazališta. *Le nozze d'Enea con Lavinia*, iako posljednja „izgubljena“ opera zajedno s *Il ritorno d'Ulisse in Patria* i *L'Incorazione di Poppea* pripada njegovoj „venecijanskoj trilogiji“.³

Osim opera, Monteverdi je u spomenutom razdoblju napisao značajan broj vokalno-instrumentalnih scenskih djela o kojima saznajemo najčešće iz njegovih pisama. Radi se o djelima koja su zbog svoje scenske i dramske prirode u donekle srodnom odnosu s operom kao vrstom te bi njihova analiza također mogla poslužiti kao svojevrsan „most“ između dva perioda Monteverdijeva opernog stvaralaštva. Tijekom svog zaposlenja na mantovanskom dvoru, kao i tijekom svog boravka u Veneciji Monteverdi je nastavio pisati djela po narudžbama talijanskih plemenitaša čiji su rezultat značajan broj *balletta*, intermedija, prologa za govorene drame, glazbe za turnire i *mascherata*. Detaljan pregled izgubljenih djela i analize odlomaka, libreta, pisanih svjedočanstava i samog notnog teksta donosi Tim Carter u svojoj knjizi *Monteverdi's Musical Theater*⁴. Osim temeljitog iznošenja i obrade malobrojnih informacija koje su dostupne o tim djelima, Carter na temelju njih pokušava uočiti promjene koje bi mogle ukazati na postupno mijenjanje ili razvoj Monteverdijevog pisanja za scenu.

Cilj ovoga rada je također pokušati pronaći obrise toga puta, ali koristeći se Monteverdijevim madrigalima. Ako je svojim stvaralaštvom na području opere ostavio velik trag, taj trag je na području madrigala količinski daleko veći. Svoju karijeru započeo je njima i nastavio ih je pisati čak i kada su neke druge vrste, poput kantate, polako postajale popularnije. Iako se radi o naizgled poprilično različitim vrstama, granice između opernog i madrigalskog stvaralaštva Monteverdija nisu uvijek jasno iscrtane. Dakle, ako postoji pretpostavka da su sličnosti Monteverdijevog pisanja za jednu i drugu vrstu značajne, tada bi

² Carter pretpostavlja da je *Proserpina rapita* izvedena u istoj prostoriji kao i *Combattimento*, koja je za razliku od slučaja izvedbe *Combattimento* bila pretvorena u improvizirano kazalište, vidi: CARTER, Tim, *Monteverdi's Musical Theatre*, London: Yale University Press, 2002., str. 226-232.

³ Do sada najopsežniji i najtemeljiti osvrtni na ovo Monteverdijevo djelo nalazi se u: ROSAND, Ellen, *Monteverdi's Last Operas/Venetian Trilogy*, London: University of California Press, 2007.

⁴ CARTER, Tim, *Monteverdi's Musical Theatre*, London: Yale University Press, 2002.

trebale postojati sličnosti između *Orfeja* i madrigala pisanih u to doba, jednako kao i *Il ritorno* i madrigala pisanih u danom razdoblju. Tada postoji mogućnost da madrigali pisani u razdoblju između jedne i druge opere donekle nalikuju operama koje nisu sačuvane i da odražavaju promjene koje su se u tom razdoblju počele događati u opernom pisanju.

Kako bi se ispitala ta teza, u poglavlju broj 2.1. će se pristupiti Monteverdijevoj operi *Orfeo*, kontekstu nastanka libreta i prve izvedbe, i analitički se osvrnuti na Monteverdijevo ostvarenje ideala *stile rappresentativo* u oblikovanju vokalne dionice. Na koji način su ti postupci preneseni iz solističkog u peteroglasni madrigalski slog bit će tema poglavlja 2.2., gdje će se, nakon upoznavanja s madrigalskim stvaralaštvom šesnaestog stoljeća, predstaviti analize odabranih madrigala iz Monteverdijeve *Četvrte*, *Pete* i *Šeste knjige madrigala*. Druga polovica rada bavit će se Monteverdijevim opusom tiskanim ili izvedenim za vrijeme njegovog boravka u Veneciji. U poglavlju 3.1. bit će predstavljena Venecija kao umjetničko središte tadašnje Italije, stvaranje uvjeta za razvoj operne scene kroz otvaranje opernih kazališta, kao i Monteverdijev dolazak i njegovo mjesto unutar gradskog glazbenog života. Drugu polovicu poglavlja čini obrada i analiza njegove prve opere pisane za venecijansko kazalište *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* koja će ukazati na njezine posebitosti i razlike u pristupu uglazbljenju teksta spram *Orfeja*. Poglavlje 3.2. se vraća Monteverdijevim madrigalima pisanim u razdoblju koje dijeli ove dvije opere, *Šestoj*, *Sedmoj* i *Osmoj knjizi madrigala*, će se prikazati novosti u skladateljskom pristupu koje odgovaraju karakteristikama oblikovanja vokalne dionice u *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*.

Svatko tko se sprema analitički pristupiti Monteverdijevom opusu suočit će se s problemom imenovanja harmonijskih odnosa i progresija.⁵ Bilo bi pogrešno Monteverdijevu glazbu tumačiti kroz prizmu tonalitetskog sustava i funkcionalne harmonije te koristiti se tim jezikom. No, napravili bismo istu grešku ako se odlučimo na suprotan pristup i pristupimo njegovoj glazbi kao da je još uvijek isključivo modalna. Problem leži u činjenici da se njegov opus nalazi „između“ jednog i drugog te da je izrazito teško uopće definirati Monteverdijev harmonijski jezik kao takav. Njegova upotreba harmonije ne samo da se mijenja kroz brojne godine njegove skladateljske karijere, nego je nerijetko značajno drugačija u djelima koja su skladana neposredno jedna za drugim.

⁵ Ova tvrdnja se prvenstveno odnosi na Monteverdijev sekularni dio opusa. Njegova sakralna djela se pretežno drže načela *prime prattice*, njezinog tretmana disonance i modalnog sistema.

Različiti autori pokušali su tome problemu doskočiti na različite načine. Vjerojatno najznačajnija publikacija koje se bavi Monteverdijevim odnosom prema harmoniji je knjiga Erica T. Chafea *Monteverdi's Tonal Language*⁶. U njoj autor predstavlja kombinaciju modalnog i heksakordskog sistema⁷ kao polazne točke u analizi Monteverdijevog opusa. U praksi to znači da Chafe ističe radi li se o *durus* ili *mollis* verziji modusa i koji mu je početni ton. Primjerice, dorski modus na *d* naziva *cantus durus* modus na *d*, a dorski modus sa sniženim šestim stupnjem (*b*) *cantus mollis* modus na *d*. Jednako tako hipomiksolidijski modus koji započinje na *c* naziva *cantus mollis* modus na *c*, a jonski modus na *c*, ekvivalent današnjeg C-dura, naziva *cantus durus* modus na *c*.⁸ Modulacije ili pojave novih predznaka unutar jedne skladbe također objašnjava pomoću heksakorada. Primjerice, ukoliko je djelo započelo u okvirima *cantus durus* modusa na *d*, pojavu snizilice *b* Chafe bi opisao kao „premještaj“ u heksakord s jednom snizilicom, a pojavu tona *fis* kao „premještaj“ u heksakord s jednom povisilicom, što bi bio ekvivalent D-dura. Akorde i harmonijske progresije imenuje s obzirom na temeljni ton i oblik (primjerice sekstakord *f-a-d*), bez osvrta na njihovu funkcionalnu ulogu unutar determiniranog modusa u kojem je skladba pisana.

Ovako detaljan osvrt na modalni i heksakordski sustav pri analizama Monteverdijeva opusa donekle je specifičan za Chafeov rad. Ostali renomirani autori najčešće se drže analize akorada i harmonijskih progresija kao takvih, bez detaljnijeg osvrta na sustav unutar kojeg se te iste progresije odvijaju. Gary Tomlinson, Jerome Roche, Nigel Fortune, Ian Fenlon, Tim Carter u svojim analizama opisuju akorde onako kako se oni pojavljuju u notnom tekstu, imenujući ton po ton ili koristeći šifre poput $g \rightarrow D/Bb \rightarrow F$ kako bi prikazali harmonijski slijed. Kao što je vidljivo, i u ovom načinu analiziranja izostavljen je kontekst sustava, bilo modalnog, heksakordskog ili tonalitetskog. John Whenham, s druge strane, čini upravo ono što svi ovi autori izbjegavaju, imenuje akorde terminologijom koja pripada vokabularu analize funkcionalnih harmonijskih odnosa: „the first phrase cadences on A-minor“⁹ ili „The

⁶ CHAFE, Eric T. , *Monteverdi's Tonal Language*, Ontario: Schirmer Books, 1992.

⁷ Heksakordski niz je niz od šest tonova koje karakterizira niz pomaka od cijelog stepena te polustepen između trećeg i četvrtog tzv. *mi fa* tona. Sistem je nastao kao tehnika memoriziranja gregorijanskog korala i njegovih transpozicija. Do 13. stoljeća iskristalizirala su se tri heksakordska niza: onaj na tonu *c* pod nazivom *hexachordum naturale*, niz s početkom na tonu *f* *hexachordum molle* kojeg je karakterizirala pojava tona *b* koji je zajedno s tonom *a* činio polustepen *mi fa* te *hexachordum durum* s početkom na tonu *g*. Osim što su bili dijelom naziva heksakordskog niza i označavali od kojeg tona niz počinje, termini *mollum* i *durum* označavali su i tonove *b* i *h* te su s vremenom korišteni i u okviru modalnih ljestvica gdje je termin *mollum* sugerirao da se ton *b* pojavljuje umjesto tona *h*.

⁸ U originalnom tekstu na engleskom jeziku autor ih naziva *cantus durus* d mode, *cantus mollis* d mode, *cantus durus* C mode, *cantus mollis* C mode.

⁹ WHENHAM, John, *Orfeo*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986., str. 56.

harmonies that accompany her line are those of A-minor, but the first cadence, at the word „consola“, is an unexpected progression from D to C-major [...]“¹⁰. Problem s ovim načinom pristupa Monteverdijevom opusu, kao i ostatku repertoara s početka sedamnaestog stoljeća leži u tome što joj se nameće jezik, terminologija i okviri koji pripadaju repertoaru koji je nastao barem nekoliko desetljeća kasnije. Monteverdijev opus im prethodi, ali još uvijek ne pripada u potpunosti. Takav pristup zvuči još nezgrapnije na hrvatskom jeziku gdje fraze poput: „kadencira u a-molu“ ili „harmonije koje prate njezinu liniju pripadaju a-molu [...] neočekivana progresija iz D-dura u C-dura [...]“ sugeriraju čitanje skladbe u potpunosti u tonalitetnom svjetlu. Također aludiraju na procese tipične za funkcionalnu harmoniju poput modulacija, u ovom slučaju, iz D-dura u C-dura, iako je u potpunosti jasno da se u slučaju Monteverdijevog opusa ne radi niti o D-duru niti o C-duru, a kamoli modulaciji između ova dva tonaliteta.

Postavlja se pitanje, dakle, kako je najbolje pristupiti analizi Monteverdijeve glazbe? Nažalost, odgovor koji bi poslužio kao apsolutna istina ne postoji, kao ni pravilo po kojemu bi u budućnosti valjalo postupati. Iako smatram kako se je Eric T. Chafe možda najviše približio pronalaženju rješenja ili „analitičkog jezika“ koji je najbliži glazbi koju se analizira, za potrebe ovog rada odlučila sam se za pristup koji je vidljiv u tekstovima gore navedenih autora. S obzirom da je u ovom radu predstavljen dio Monteverdijevog opusa koji se proteže kroz tridesetak godina njegovog skladateljskog djelovanja, pokušala sam svakome djelu pristupiti na način kojeg, smatram, zahtijeva samo djelo. Ukoliko je određeno djelo jasno pisano u okvirima određenog modusa, tumačila sam ga na taj način. Takvih slučajeva je doduše u ovom radu malo, s obzirom da je Monteverdijev „čisto“ modalni pristup najzastupljeniji u njegovim knjigama madrigala objavljenima prije 1600. godine, kojima se ja u okvirima ovog rada nisam bavila. Akorde i progresije opisivala sam na isti način kao i gore navedeni autori s obzirom na njihov temeljni ton i oblik kako bi analize bile lakše razumljive i čitljive. Iz istog razloga odlučila sam izostaviti i heksakordski sustav, iako je on nesumnjivo bio dijelom tadašnjeg teorijskog mišljenja. Također, pokušala sam izbjeći koliko god je to bilo moguće upotrebu terminologije koja se veže uz svijet tonaliteta i funkcionalne harmonije jer smatram da je pogrešno podrazumijevati tonalitetne odnose u glazbi koja to još uvijek nije.

¹⁰ Ibid str. 61

U drugoj polovici šesnaestog stoljeća Firenca je nosila titulu jednog od vodećih umjetničkih centara Italije, a jedno od umjetnički najaktivnijih mjesta u samoj Firenci, pored dvora obitelji Medici, bila je palača grofa Giovannija Bardija. Na dvorovima diljem Italije postojala je praksa okupljanja visokoobrazovanih plemenitaša i vrsnih umjetnika u salonima gdje se raspravljalo o tada aktualnim temama u umjetnosti. No, okupljanja koja su se odvijala u okrilju Bardijevih salona u sedamdesetim i osamdesetim godinama tog stoljeća ističu se od ostalih zbog tematike rasprava koje su se vodile, a u kojima se pokušavala dovesti u pitanje dominacija polifone vokalne glazbe, tada vodećeg i najpopularnijeg oblika skladateljstva. Inspiriran korespondencijom s Girolamom Meijem, talijanskim povjesničarom, prevoditeljem i urednikom starogrčkih tekstova, Bardi je počeo preispitivati smisao polifone vokalne glazbe i kritizirati suvremeno imitativno tretiranje dionica zbog činjenice da se u takvim uglazbljenjima gubi smisao teksta kojeg je nemoguće razumjeti zbog istovremenog nastupanja svih dionica: „da uzmemo jedan primjer, dok sopran pjeva *Voi che ascoltate in rime*, bas istodobno pjeva druge riječi, miješajući tako jednu ideju s drugom, što ispravno shvaćeno, jest mučenje i smrt na cjedilu ostavljene Glazbe.“¹¹ Smatrao je da bi pravilno postupanje bilo upravo suprotno, riječi bi se trebale deklamirati što jasnije i vjernije prirodnom ritmu i naglascima koje sadrže jer „baš kao što je duša plemenitija od tijela, tako su i riječi plemenitije od kontrapunkta“¹².

S njime se složio i Vincenzo Galilei, lutnjist, teoretičar i skladatelj, pripadnik užeg kruga Bardijevih istomišljenika, ali i jedan od mnogih glazbenika koje je Bardi podržavao i aktivno sudjelovao u njegovom profesionalnom napredovanju. Galilei je potaknut Bardijevim idejama također započeo pisanu korespondenciju s Girolamom Meijem koja se protegla na više od trideset pisama i oboružala Galileija s dovoljno argumenata da 1581. objavi svoju raspravu *Dialogo della musica antica e della moderna*. U njoj odlazi korak dalje od Bardija i tvrdi kako je suvremena glazba inferiorna staroj glazbi antike i rezultat „teške letargije neznanja“, oštro kritizira madrigalizme kojima su tadašnji skladatelji pokušali opisati riječi i smatra da je ta praksa zapravo kontraproduktivna. Samo jednostavna melodija koja odgovara

¹¹ „For, to take an example, while the soprano sings *Voi che ascoltate in rime*, the bass at the same time sings other words, thus mixing one idea with another, which rightly considered is the torture and death of forsaken Music. [...] just as the soul is nobler than the body, so the words are nobler than the counterpoint.“ Bardi, Giovanni, *Discorso mandato [...] a G. Caccini sopra la musica antica e'l cantar bene*, (1580.), u: STRUNK, Oliver, *Source Readings in Music History*, New York: W. W. Norton & Company, 1950., str. 294-295, prijevod preuzet iz: TUKSAR, Stanislav (ur.), *Zbornik izvornih tekstova iz estetike i povijesti glazbe*, VI. Verzija, prosinac 2014.

¹² Ibid.

melodiji i ritmu riječi uz pjevača koji se u tom trenutku s tim riječima poistovjećuje kroz svoje geste i pokrete mogu pokrenuti umove slušatelja, što je, on smatra, ultimativni cilj same glazbe: „ako glazbenik nema moć da upravi umove svojih slušatelja spram njihove dobrobiti, njegova znanost i znanje uzaludni su i ugled mu je ništetan, jer umjetnost glazbe bila je i ustanovljena i ubrojena među slobodne vještine samo zbog te svrhe.“¹³ Stoga, Galilei smatra kako je monodija, solo pjesma uz harmonijsku pratnju, pravi put u ostvarivanju punog potencijala glazbe, a ideje o tome kako bi ta glazba trebala izgledati preuzeo je od Meiija i njegovih tumačenja starogrčkih tekstova: melodija bi u potpunosti trebala biti temeljena na riječima i trebala bi biti malog opsega, smještena u duboki, srednji ili visoki registar ovisno i afektu riječi.

Nažalost, Galileijevi pokušaji pretakanja ove teorije u praksu nisu sačuvani, no on nije bio jedini u Bardijevom krugu koji je bio inspiriran ovim idejama. Giulio Caccini, još jedan glazbenik čiji je mentor i mecena bio Bardi, bio je pjevač, instrumentalist i skladatelj, koji je zbog svojih pjevački sposobnosti i mogućnosti da sam sebe prati bio idealna osoba u Bardijevom krugu koja je bila sposobna praktično provesti iznesene ideje. Njegova zbirka *Le nuove musiche* objavljena 1602. godine, rezultat je gotovo dva desetljeća eksperimentiranja i usavršavanja onog što je on smatrao ispravnim načinom uglazbljenja teksta. Zbirci prethodi predgovor u kojem se Caccini nadovezuje na već predstavljene ideje Bardija i Galileija, ili kako ju on naziva *Cameratom*, i tvrdi kako je „pokušao oponašati smisao riječi, pronalazeći više ili manje strastvene akorde prema njihovu značenju.“¹⁴ Posebno su zanimljivi ulomci u kojima se osvrće na uvriježenu praksu ornamentiranja, gdje osuđuje njezinu pretjeranu uporabu zbog pukog „golicanja ušiju onih koji ne razumiju dobro što je to strastveno pjevanje“¹⁵. No smatra kako njezino umjereno i pravovremeno korištenje ipak može služiti

¹³ „[...] if the musician has not the power to direct the minds of his listeners to their benefit, his science and knowledge are to be reputed null and vain, since the art of music was instituted and numbered among the liberal arts for no other purpose.“ Galilei, Vincenzo, *Dialogo della musica antica e della moderna*, (1581.), u: STRUNK, Oliver, *Source Readings in Music History*, New York: W. W. Norton & Company, 1950., str. 319, prijevod preuzet iz: TUKSAR, Stanislav (ur.), *Zbornik izvornih tekstova iz estetike i povijesti glazbe*, VI. Verzija, prosinac 2014.

¹⁴ „[...] I have never used in them any art other than the imitation of the conceit of the words, touching those chords more or less passionate which I judged most suitable“ Caccini, Giulio, *Predgovor, Euridice* (1600.), u: STRUNK, Oliver, *Source Readings in Music History*, New York: W. W. Norton & Company, 1950., str. 372, prijevod preuzet iz: TUKSAR, Stanislav (ur.), *Zbornik izvornih tekstova iz estetike i povijesti glazbe*, VI. Verzija, prosinac 2014.

¹⁵ „[...] for I have observed that divisions have been invented, not because they are necessary unto a good fashion of singing, but rather for a certain tickling of the ears of those who do not well understand what it is to sing passionately“ Caccini, Giulio, *Predgovor, Le Nuove Musiche* (1602.), u: STRUNK, Oliver, *Source Readings in Music History*, New York: W. W. Norton & Company, 1950., str. 380, prijevod preuzet iz: TUKSAR, Stanislav (ur.), *Zbornik izvornih tekstova iz estetike i povijesti glazbe*, VI. Verzija, prosinac 2014.

svrsi pobuđivanja afekata, ako se upotrebljava isključivo na ključnim riječima, bez ometanja njihove razumljivosti. Njegova zbirka bila je jedna od prvih od stotina solo pjesama koje su objavljene u prvoj polovici sedamnaestog stoljeća, koje su poprimale dva oblika, doduše oba ukorijenjena u praksu višeglasnog pjevanja šesnaestog stoljeća: prokomponiranih madrigala i strofnih *canzonetta*.

No, osim promicanja monodije spram višeglasnih madrigala, Galilei i Mei prezentirali su još jednu teoriju, a to je da se starogrčka drama izvodila pjevajući. Bardijeva *camerata* nije uspjela pokušati provesti ovu ideju u djelo, ali zato jedna druga jest. Nakon što je Bardi napustio Firencu 1592. i preselio se u Rim, središte okupljanja i umjetničkih razgovora postala je palača Jacopa Corsija, mecene i skladatelja. Za razliku od Bardijeve, skupina ljudi okupljena oko Corsija bila je spremna provesti tu teoriju u djelo, koristeći se Galilejevim idejama o tome kakva bi ta glazba trebala biti. Ujedinjen u tom pothvatu s pjesnikom Ottavijem Rinuccinijem i skladateljem Jacopom Perijem, Corsi je zajedno s Perijem uglazbio Rinuccinijevu pastoralu *Daphne*, koja je 1598. izvedena vrlo uspješno i nekoliko puta u njegovom domu. Taj uspjeh ga je potaknuo da kao svoj vjenčani dar Mariji de Medici i Henriku IV. Francuske pokloni izvedbu Rinuccinijeve *Euridice* za koju je Peri napisao glazbu, uz nekoliko arija Giulija Caccinija. Najbitniji Perijev doprinos bio je recitativ koji je smanjio granicu između pjevanja i govora, što je omogućilo njegovim likovima da tečno „recitiraju pjevajući“, što je bilo bliže ritmu uobičajenog govora.

Za razliku od *Daphne*, partitura Perijeve *Euridice* je sačuvana i pruža jednu od najranijih primjera praktične uporabe recitativnog stila ili *stile rappresentativo*. Granice između značenja jednog i drugog pojma nisu u potpunosti određene, te se zapravo oba pojma često upotrebljavaju u istu svrhu: opisivanje uglazbljenja kojemu je cilj istaknuti značenje teksta, kroz pisanje melodijskih linija koje odražavaju njegov ritam i naglaske. Cilj je nastanak glazbe ispunjene osjećajnim i dramatskim karakteristikama čiji je cilj u slušatelja „pokrenuti afekte“, tj. potaknuti svojevrsan emocionalni odgovor na ono što se zbiva pred njim. Za razliku od pojma recitativni stil, koji se najčešće vezuje uz solističko pjevanje, *stile rappresentativo* ili *genere rappresentativo* nije nužno vezano samo uz glazbu za scenu, nego se često koristio i u poveznici s madrigalima, solo pjesmama i duetima, ali najčešće se radi o

glazbi koja odgovara gore navedenim karakteristikama. Iako se u tisku pojavio tek 1600.¹⁶, *stile rappresentativo* je sigurno bio u opticaju tijekom zadnjeg desetljeća šesnaestog stoljeća, u krugovima glazbenika i pjesnika čiji je rad doveo do nastanka solo pjesme i drame uglazbljene u cijelosti, koja će se kasnije nazvati operom i dominirati talijanskom glazbom idućih nekoliko stoljeća.

Rođena u krugu visokoobrazovanih ljudi, opera je prvih par desetljeća svoga života provela isključivo vezana uz dvorove gradova-država sjeverne Italije, gdje je bila jedna od brojnih verzija dvorske zabave. No, s otvaranjem javnih kazališta u Veneciji, 1637. godine napustila je okvire dvorskih palača i stupila na scenu javnog kazališta. Ovakva promjena konteksta izvođenja ubrzo je utjecala i na sam proces stvaranja djela. Dok se na dvoru radilo o privatnoj zabavi najčešće rezerviranoj za posebne prilike, u Veneciji je bila dijelom kazališne sezone. Improvizirane scene u prostorijama palača zamijenjene su pozornicama koje su za to bile građene, glazba i radnja morala se svidjeti velikom broju ljudi o čemu je ovisila prodaja karata i uspješnost cijele produkcije, što je pritisak s kojim se dvorska opera nije morala baviti, jer njezino je postojanje ovisilo o volji samo jedne osobe, vladara. Paralelno s tim promjenama, mijenjala se i glazba. Često nedovoljne financije kazališta rezultirale su smanjenim brojem glazbenika u orkestru, kao i postupnim nestajanjem zbornih brojeva. Dopadljive melodije arija postupno su u popularnosti prerasle recitativ te je opera počela nalikovati onome što danas podrazumijevamo pod tim nazivom.

¹⁶ Pojam se prvi puta pojavljuje u predgovoru Caccinijeve *Euridice* gdje Caccini navodi kako je pisana u *stile rappresentativo*. Pietro Bardi, sin Giovannija Bardija, 1634. u pismu Giovanniju Battisti Doniju navodi kako je Vincenzo Galilei u okviru očeve camerate izumio *il canto in stile rappresentativo*.

2. Monteverdi i *stile rappresentativo*

2.1. *Orfeo*

U veljači 1607. godine, mantovanska dvorska kapela bila je zauzeta pripremama za karnevalsku sezonu i premijeru njihove vlastite *favole per musica* čija je izvedba planirana za dvadeset i četvrti istog mjeseca. Osim što se radilo o bitnom događaju za život cijelog dvora, za njihovog *maestra* bio je to jedan od ključnih trenutaka u njegovoj dotadašnjoj karijeri i, premda toga on sam nije mogao biti svjestan, u njegovoj karijeri uopće. Šest godina ranije, dano mu je mjesto *maestra di capelle*, kao nasljedniku Giachesa de Werta i Benedetta Pallavicina, a u jedanaest godina koje su prethodile tom imenovanju sakupio je mnoštvo značajnih postignuća. *Treća knjiga madrigala* iz 1592. godine objavljena je s posvetom vojvodi Vincenzu Gonzagi kao znak poniznosti tj. zahvalnosti svom novom poslodavcu, koji je Monteverdijem očito bio zadovoljan jer ga je tri godine kasnije odabrao kao jednog od tri glazbenika svoje kapele koji su bili dio njegove pratnje na njegovom putu za Mađarsku gdje se odvijala borba protiv Turaka, a četiri godine kasnije pratio ga je na još jednom političkom putovanju, ovaj puta u flamanski grad Spa. Iste godine u svibnju, Monteverdi je oženio dvorsku pjevačicu Claudiju Cattaneo, kćerku njegovog kolege Giacoma Cattanea, s kojom je imao troje djece od kojih je dvoje doživjelo odraslu dob. Osim što je imao prilike učiti od takvog velikana kao što je Wert, život na dvoru omogućio mu je doticaj i s ključnim umjetnicima talijanskog književnog kruga kao što su Giambattista Guarini i Torquato Tasso. Tijekom devedesetih godina šesnaestog stoljeća njegova reputacija u Italiji polako je postajala sve bolja te su se njegove *canzonette* i madrigali tiskali i van njegovih izdanja, a u trenutku kada je imenovan *maestrom di capella* njegovo ime i glazba počeli su prelaziti granice Italije. Njegovih prvih šest godina na toj poziciji obilježilo je objavljivanje *Četvrte knjige madrigala* 1603. godine, *Pete knjige madrigala* dvije godine kasnije, a skladateljeve dužnosti uključivale su vođenje instrumentalnog i vokalnog ansambla, podučavanje pjevanja, opskrbljivanje dvorskih događaja glazbom te cjelokupnu organizaciju glazbenog života.

Da su glazbena događanja i stvaralaštvo bili važnije sastavnice dvorskog života moglo se zahvaliti vojvodama Gonzaga, obitelji koja je vladala Mantovom još od četrnaestog stoljeća. Iako su vladari već tada poticali glazbene aktivnosti na njihovom dvoru, a njihovi

pfiffari i *trombetti* bili poznati diljem Italije¹⁷, pravi porast inicirao je dolazak Isabelle d'Este, pripadnice velikaške obitelji iz Ferrare, jednog od najbitnijih glazbenih centara tog razdoblja, koja je 1490. godine postala ženom Francesca II Gonzage. Za njegove vladavine osnovana je mantovanska dvorska kapela, on i njegova supruga poticali su česte izvedbe u prostorijama svoje palače, a Mantova je postala jedan od glavnih centara tada popularne *frottole* te su poznati frottolisti, poput Benedetta Pallavacina i Marchetta Care, tamo često prebivali. Tijekom stoljeća, važnost glazbenog života na dvoru samo je jačala. Madrigal je preuzeo titulu najpopularnije glazbene razbibrige, a vojvode Gonzaga dragovoljno su sudjelovali u svojevrsnom nadmetanju s ostalim dvorovima Italije u tome čiji će dvor privući više traženih umjetnika i prirediti raskošnije zabave. Vincenzo I. Gonzaga, koji je vladavinu preuzeo svega nekoliko godina prije Monteverdijevog dolaska u Mantovu, bio je jedan od najambicioznijih pripadnika svoje obitelji u tom pogledu, koji je poticanje umjetnosti smatrao sastavnim dijelom svoje uloge kao vladara: „smatrao je da je glazba nužan ukras dvorskog života, a razvitak kazališnih produkcija i proširenje glazbenog ansambla koji se dogodio za vrijeme njegove vladavine mogu se pripisati njegovom idealiziranom konceptu prinčevske uloge – koja je slavljenička, ceremonijalna i spektakularna.“¹⁸

Glazbeni život na dvoru u Mantovi bio uvijek iznova obogaćen utjecajima susjednih dvorova Ferrare i Firenze, s čijim su vladarskim obiteljima vojvode Gonzaga bili generacijski povezani. Poveznica s Ferrarom najvidljivija na polju madrigalskog stvaralaštva. Mantova je, osim uobičajenog ansambla muških pjevača, imala i svoj ženski vokalni ansambl po uzoru na ferarski *concerto delle donne*, a za oba ansambla je madrigale pisao, između ostalog, Giaches de Wert koji je bio aktivan u Ferrari gotovo jednako kao i u Mantovi. S druge strane, utjecaj na Vinzenzovu sklonost prema kazalištu i spektaklu može se pripisati njegovim firentinskim vezama. Iako su tijekom šesnaestog stoljeća bili uobičajeni i u Mantovi, Firenca je bila nedvojbeno središte kazališta i spektakla združenih u obliku intermedija – svojevrsnih epizodnih interludija između činova govorenih drama, čija je zadaća bila pružati gledateljima

¹⁷ GALLICO, Claudio, Mantua, *Grove Music Online*
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017678?rskey=hviWfY> pristup 3. 1. 2020.

¹⁸ „[He] regarded music as a necessary ornament of court life, and the development of theatrical productions and the expansion of the musical establishment that took place during his rule can be attributed to his idealized concept – celebratory, ceremonial, spectacular – of the role of a prince.“ GALLICO, Claudio, Gonzaga, *Grove Music Online*
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011445?rskey=2BIjOg&result=1> pristup 3. 1. 2020.

zabavu i odmor u pauzama. S vremenom su ti interludiji postajali sve dulji, glazba, scenografija i sadržaj razrađeniji, te su na neki način prerasli sama kazališna djela koja su uokviravali. Takve zabave znale su trajati i po šest sati i postale su neizostavni dio proslava raznih dinastijskih i političkih događaja plemenitaških obitelji diljem Italije. No, firentinska obitelj Medici je intermedije iz puke dvorske zabave podigla na razinu političke propagande, koju bismo danas nazvali *PR*-menadžmentom, pomoću koje su vrlo uspješno podizali svoju popularnost i utvrđivali svoj utjecaj među svojim podanicima, ali u cijeloj sjevernoj Italiji. Mantovanski i firentinski dvor često su si međusobno ustupali glazbenike, a najpoznatija dokumentirana prigoda dogodila se 1589. godine, kada su proslave vjenčanja vojvode Ferdinanda I. Medicija i Christine Lotarinške zahtijevale toliki broj izvođača da firentinska kapela nije bila dovoljna, nego su u izvedbama sudjelovali i članovi mantovanskog ansambla.

Vrhunac firentinskog utjecaja vidljiv je i kroz život prinčeva Francesca i Ferdinanda Gonzage, nasljednika Vincenza I. Dok je drugorođeni Ferdinand bio osobno aktivno uključen u glazbenički krug u Firenci gdje je i boravio, Francesco je većinu svog vremena i pažnje usmjeravao na vlastiti dvor u Mantovi. No, čini se da su ga firentinski pothvati na području monodije i *dramme per musica* zaintrigirali dovoljno da nekoliko godina nakon Perijeve *Euridice* potakne skladanje i organizaciju mantovanskog odgovora na taj događaj u obliku *favole in musica* čije je skladanje povjerenom tadašnjem *maestru di cappella*, Monteverdiju, a pisanje libreta dvorskom diplomatu Alessandru Striggiu. Razmjena pisama između dvoje braće jedan je od rijetkih izvora informacija o procesu organizacije prve izvedbe *Orfeja*. Petog siječnja 1607. godine Francesco piše Ferdinandu i objašnjava kako je preuzeo organizaciju *favole in musica*, čija je izvedba planirana za početak karnevala iste godine, te ga moli da mu pomogne u potrazi za kastratom sopranskog glasa. Smatra kako na dvoru u Mantovi na raspolaganju stoji mali broj soprana koji nisu dorasli toj zadaći, dok su kastrati firentinskog dvora bili su na vrlo dobrom glasu i on je sam uživao u njihovim izvedbama. Činjenica da je Francesco bio u procesu traženja kastrata s određenim sposobnostima upućuje na to da je Monteverdi do tog trenutka skladao barem dio partiture, na temelju čijeg zapisa je bilo moguće zaključiti da mantovanski soprani nisu tome dorasli. Ferdinand je odgovorio potvrdno te je Francesco 17. siječnja poslao službeni upit, zajedno s notama kako bi pjevač već na putu za Mantovu mogao početi s pripremom. Pisma koja su braća razmijenili između 2. i 16. veljače svjedoče o tome da se radi o kastratu Giovanniju Gualbertu, učeniku Giulija Caccinija, kojemu su bile namijenjene uloge Prologa, Prozerpine, a moguće i Speranze.

Njegov put je trajao dulje od predviđenog što je kod Francesca izazvalo paniku i potaknulo ga na razmišljanje da se zbog njegovog kašnjenja odgodi cijela izvedba. Također, Ferdinandovo pismo poslano 5. veljače svjedoči o teškoćama koje je mladi kastrat imao pri učenju prologa: „čut ćete iz njegovih vlastitih usana o poteškoćama koje je imao u učenju uloge koja mu je dana; do sada je uspio zapamtiti samo prolog, a ostatak ne, jer sadrži previše tonova.“¹⁹ Unatoč ovoj pritužbi, koja se sigurno može dodati u antologiju zanimljivih formulacija i pritužbi pjevača u povijesti opere, Francesco javlja 23. veljače u pismu svom bratu kako je vrlo zadovoljan Giovannijem Gualbertom i kako je sve spremno za izvedbu sljedećeg dana.

Ni o samoj izvedbi nije poznata velika količina pouzdanih činjenica. Uništenje mantovanskih arhiva u tridesetim godinama sedamnaestog stoljeća i vremenski razmak od nekoliko stoljeća samo su dio razloga zašto je tome tako, a najveću ulogu ima sam kontekst nastanka djela. *Orfeo* je naručen i izveden u okviru *Accademije degli Invaghiti*, jedne od brojnih sličnih udruženja koje su u tom razdoblju cvale diljem Italije. Članovi su bili mahom pripadnici aristokratskog sloja koje je povezivalo zanimanje za umjetnost, posebice glazbu i književnost te su o tim temama na svojim susretima aktivno raspravljali. Jedna od čestih aktivnosti takvih društava bila je organiziranje čitanja aktualnih djela talijanskih pjesnika, kao i organiziranje glazbenih izvedbi. Djela su često pisana upravo za izvedbe unutar akademije, te su njezini članovi na taj način podupirali glazbenike i pisanje nove glazbe, a često su i sami bili dijelom stvaralačkog procesa, bilo kao pjesnici ili kao skladatelji amateri. Glavna karakteristika takvih događanja je da su bila primarno privatnog karaktera i za samo odabranu publiku, što je glavni razlog zašto o prvoj izvedbi *Orfeja* do danas nije ostalo mnogo materijalnih svjedočanstava. Da se radilo o glazbeno-scenskom djelu namijenjenom javnom izvođenju, poput vjenčanja nekog od pripadnika vladarske obitelji, izvedba bi bila opisana u jednom od osvrtu koja su takvom prilikom pisala, u kojima se iznosio i detaljno opisivao slijed događanja te su nerijetko bili zabilježeni prikazi scenografije i kostima. U slučaju

¹⁹ „Lui stesso dir`a `a bocca la difficult`a che h`a nell'imparar la parte che se glie dana nella quale ne h`a alla mente `a questi'hora il Prologo, ma il restante non gi`a perche ricerca troppo voci [...]“ ASM (AG) 2162. Pismo Ferdinanda Gonzage, Pisa, 5. veljače, Francescu Gonzagi u Mantovi, čuvano u Archivio di Stato di Milano, Archivio Gonzaga, signatura 2162.

John Whenham pojašnjava kako izraz „troppo voci“ može značiti s jedne strane „previše glasa“ ili „previše tonova“, a da upotreba u sedamnaestom stoljeću sugerira drugu opciju. WHENHAM, John, *Orfeo*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986., str. 187, bilješka br. 26.

Orfeja, nije poznato ni kako su izgledali kostimi niti scenografija, a čak i da su crteži bili zabilježeni, do danas nisu preživjeli.

Ni mjesto prve izvedbe također nije nešto u što možemo biti potpuno sigurni. Francesco Gonzaga u svom pismu 23. veljače samo navodi da će se drama izvoditi „unutar naše *Accademije*“²⁰ što ili govori više o publici koja će biti prisutna ili navodi uobičajeno mjesto sastanaka koje je već svima poznato. Pismo Carla Magna, pisano istog dana²¹, otkriva da se radi o odajama vojvotkinje od Ferrare, sestre vojvode Vincenza, koji su se nalazili na prizemlju palače. Može se sa sigurnošću reći da se radi o nevelikom prostoru²² u kojem zasigurno nije bilo moguće smjestiti veliku pozornicu s raskošnom scenografijom i strojevima za razne efekte, sastavni dio svake izvedbe intermedija. Za izvedbu *Orfeja* bile bi dovoljne samo dvije scenografije: jedna za proplanak u šumi, gdje se odvija radnja prvog, drugog i petog čina, te jedna koja predstavlja podzemlje, mjesto odvijanja trećeg i četvrtog čina. Takva su se mjesta mogla vrlo lako prikazati uz pomoć nekoliko platna ili zastora na kojima su naslikane karakteristike jednog ili drugog prostora, i koja su bila izuzetno praktična pri izmjenama scena. Mali prostor kao i činjenica da ne postoje zapisi o dodatnom zapošljavanju instrumentalista, sugeriraju da se orkestar sačinjavao od stalnih članova dvorske kapele. Iako je u partituri naveden veliki broj instrumenata²³, čija raznolikost i bogatstvo boja nadmašuje orkestre intermedija, vjerojatno je da su se svirači izmjenjivali na više različitih instrumenata i da je jedan dio ansambla bio smješten iza pozornice jer je u partituri nerijetko označeno da glazba dolazi „izvana“. Pjevačka postava također nije sasvim poznata, no moguće je pretpostaviti da se radilo o pjevačima koji su boravili na dvoru. Osim Gualberta Maglija, sa sigurnošću je poznat samo Francesco Rasi, izrazito virtuozan tenor, učenik Giulija Caccinija koji je bio dio stalnog ansambla mantovanskog dvora. Imena pjevača koji su utjelovili ostale uloge nisu poznata, no pretpostavlja se da su svi, osim Rasija, preuzeli više od jedne uloge. Također, primjedba Francesca Gonzage o tome kako nema dovoljno dobrih soprana na mantovanskom dvoru upućuje na to da su vjerojatno sve uloge pjevali muški pjevači. Naime,

²⁰ „Dimani si farà la favola cantata nella nostra Accademia [...]“, ASM (AG) 2162., Pismo Francesca Gonzage, Mantova, 23. veljače 1607., Ferdinandu Gonzagi u Pisi, čuvano u Archivio di Stato di Milano.

²¹ „nella sala del partimento che godeva Mad. Ser. Di Ferrara“ ASM (AG) 2709., Pismo Carla Magne, Mantova, 23. veljače 1607., bratu Giovanniju u Rimu, čuvano u Archivio di Stato di Milano.

²² U istom pismu Magno navodi kako planira prisustvovati izvedbi, osim ako bude spriječen zbog nedostatka mjesta: „caso che l'anguista del luogho non mi escludda“, ibid.

²³ Na početku partiture navedeni su ovi instrumenti: *duoi clavicembali, duoi contrabassi de viola, dieci viole da braccio, un arpa doppia, duoi violini piccoli alla francese, duoi organi di legno, tre bassi da gamba, quattro tromboni, un regale, duoi cornetti, un flautino alla vigesima seconda, un clarino con tre trombe sordine.*

na dvoru u to doba prebivalo je čak nekoliko hvaljenih soprana, ali s obzirom da se radilo o ženama, vjerojatno nisu uzete u obzir, s obzirom da se radi o razdoblju u kojem pojavljivanje žena na sceni još uvijek nije bilo sasvim prikladno²⁴. Stoga, pretpostavlja se kako je ulogu Euridike utjelovio kastrat Girolamo Bacchini, koji je bio dio stalnog ansambla.

Pisanje libreta bilo je povjereno Alessandru Striggio, pripadniku mantovanskog dvora i članu *Accademije degli Invaghiti*. Rođen u glazbeničkoj obitelji, uz majku pjevačicu i lutnjisticu te oca skladatelja, Striggio je pored diplomatske uloge na dvoru, njegovao i umjetničke aktivnosti, pišući libreta i skladajući svoja djela. Nije tajna da je Rinuccinijeva *Euridice* bila predložak kojim se Striggio služio, no oba se libreta temelje na mitu o Orfeju koji se u potpunosti iznosi u Vergilijevim *Georgikama* i u Ovidijevim *Metamorfozama*. Oba djela, kao i mit, bila su dobro poznata tadašnjem aristokratskom i visokoobrazovanom društvu. Striggiov libreto se podjednako odnosi na obje verzije mita. Dok se vjenčanje, zazivanje boga Himena i način smrti Euridike može pronaći u Ovidiju, Orfejeva reakcija na njezinu smrt, oplakivanje zbora pastira, kao i opisivanje Orfejevog puta u podzemlje uz pratnju Speranze temelji se na Vergilijevom prikazu. Ovidije je Orfejevom molitvom podzemnim bogovima, kojoj je posvetio značajan broj stihova, donekle inspirirao i centralni dio *Orfeja*, Orfejevu ariju u trećem činu *Possente spirito*, koju su Striggio i Monteverdi njezinim obujmom također istaknuli. U četvrtom činu Striggiovog libreta nalazi se još jedno mjesto gdje je moguće povući paralelu s Vergilijevom verzijom mita. Radi se o slijedu događaja nakon što Orfej poklekne i pogleda Euridiku. Iznenađna buka koja se u tom trenutku pojavljuje u partituri prisutna je i kod Vergilija, kao i tumačenje tog događaja kao Orfejevo popuštanje ljubavi, spram razuma. Njegov nagli povratak na zemlju i tužaljku nad gubitkom Euridike, također donosi Vergilije, a oba autora donose i istu verziju Orfejeve smrti, kojeg na kraju rastrgaju bijesne Bakhe.²⁵

Osim antičke, moguće je primijetiti poveznicu s humanističkom književnosti. U trenutku kada se Orfej i Speranza nalaze pred ulazom podzemlja, iznad njega piše: „Svi vi koji ulazite, ostavite svaku nadu.“²⁶, direktan citat Dantoeve *Božanstvene komedije* gdje pjesnik uz Vergilijevu pratnju čita isti natpis na ulazu u Pakao. Nakon tog trenutka njega

²⁴ Popis svih ženskih soprana, kao i muških pjevača koji su te godine boravili na dvoru v. u: KELLY, Thomas Forrest, *First Nights*, Yale University Press, 2000., str. 33-34.

²⁵ Detaljnu analizu i primjere poveznica između Vergilija, Ovidija, Poliziana, Striggia, kao i Rinuccinija moguće je naći u: WHENHAM, John, *Orfeo*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986., str. 22-27.

²⁶ „Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.“

napušta Vergilije, a Orfeja napušta njegova pratiteljica Speranza. Također, moguće je primijetiti i poveznicu s dramom *La favola di Orfeo* Angela Poliziana iz 1480. godine, koja je tijekom šesnaestog stoljeća kružila literarnim krugovima. Poliziano je također svoju dramu temeljio na Vergiliju i Ovidiju, a ono što ju povezuje s Striggiovim libretom su dva događaja²⁷ u četvrtom činu: u oba djela Prozerpina je prva koja popušta pred Orfejevim molbama i moli Plutona da mu se smiluje, a podudaraju se i riječi koje Euridika izgovara prije nego što je vraćena u podzemlje.²⁸ Sličnosti s Rinuccinijevom *Euridice* temelje se prvenstveno na organizaciji oblika cijelog djela, na velikim podudaranostima u odvijanju radnje prvog i drugog čina, kao i na uvođenju likova koji Orfeja prate na putu u pakao, a koji ne postoje u Vergilijevoj i Ovidijevoj verziji. U slučaju Rinuccinija radi se o Veneri, a u Striggiovom slučaju Speranzi. Ovakva količina podudaranosti razumljiva je uzme li se u obzir da se pri skladanju *Orfeja* koračalo poprilično neistraženim putem. Nije se radilo o vrsti za čije su skladanje već postojale određene norme i obrasci, tako da je razumljivo da je svatko tko se upustio u taj pothvat imao malen broj dostupnih referenci iz kojih je mogao učiti ili po čijem je modelu mogao započeti.

Iz Francescovog pisma²⁹ doznajemo kako su za prvu izvedbu tiskana libreta koja su se podijelila među publikom kako bi svatko uz svoj primjerak lakše pratio radnju. Nekoliko kopija tog libreta je sačuvano i otkrivaju različit kraj od onoga koji se nalazi u Monteverdijevoj partituri. Dok libreto završava zborom Bakhi i Orfejevom smrću, u partituri Orfejevu situaciju razrješuje *deus ex machina* Apolon, Orfejev otac, koji ga uznosi na nebo, gdje će među zvijezdama biti sjedinjen s Euridikom. Kontekst prve izvedbe sugerira kako je završetak sa zborom Bakhi originalni završetak jer prostor u kojem se djelo izvodilo nije mogao biti dovoljno velik za strojeve koji bi bili potrebni za insceniranje Apolonovog silaska s nebesa. Pretpostavlja se da je taj završetak predstavljen i na drugoj izvedbi 1. ožujka pred

²⁷ Whenham u ovoj usporedbi pronalazi još dvije poveznice. Prva je između Orfejeve arije *Qual honor di te fia degno* s kraja četvrtog čina i Orfejevog trijumfalnog govora u Polizianovoj *favoli*, koju je Poliziano citirao na latinskom iz Ovidijevih *Ljubavnih elegija*. Također, Poliziano završava svoju dramu zborom Bakhi, što Whenham vidi kao inspiraciju za zbor Bakhi koji se nalazi u Striggiovom libretu. U slučaju prve poveznice smatram da paralele između dvaju tekstova nisu dovoljno jake, a u slučaju završnog zbora Bakhi, smatram da u Striggiovom libretu to ima više veze sa simetrijom koja je provedena u cijelom djelu, zbog čega je svaki čin, pa tako i zadnji, uokviren zborom. WHENHAM, John, *Orfeo*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986., str. 29.

²⁸ Striggio: „Così per troppo amor, dunque mi perdi?“

Poliziano: „Ohimé, che'l troppo amore n'ha disfatti ambedua.“

²⁹ ASM (AG) 2162., Pismo Francesca Gonzage, Mantova, 23. veljače 1607., Ferdinandu Gonzagi u Pisi, čuvano u Archivio di Stato di Milano.

damama s dvora³⁰, no moguće je da je druga varijanta, ona s Apolonovom intervencijom, pisana za planiranu treću izvedbu u proljeće iste godine, kada je očekivan posjet savojskog vojvode Carla Emanuela. Za tu prigodu sretan kraj bio je prigodniji, a moguće je da se izvedba trebala dogoditi u većem prostoru, što bi omogućilo baratanje strojevima za Apolonov let. Iako do te izvedbe nije došlo, s obzirom da su note tiskane 1609. godine, alternativni kraj uključen je u završnu verziju.

Kada se promotri partitura Monteverdijevog uglazbljenja, čini se kao da je skladatelj posegnuo za svim tada uvriježenim skladateljskim opcijama koje su mu bile dostupne, a rezultat je djelo temeljeno na već poznatim tradicijama, poput intermedija i madrigala, kao i na novim strujanjima u vidu recitativnog stila. Dueti, terceti, peteroglasni madrigalni zborovi, *balletti*, strofne arije, tužaljka, recitativne scene – sve to nudi veliku glazbenu raznolikost u svega dva sata koliko traje izvedba *Orfeja*. Moguće je da je nekoliko članova orkestra uključenih u izvedbu bilo prisutno na svečanostima 1600. godine u Firenci, gdje je izvedena Perijeva *Euridice* i gdje su mantovanski glazbenici bili angažirani kao ispomoć. Za pretpostaviti je da je bar dio pripadnika *Accademije degli Invaghiti* sudjelovao u raspravama ili barem bio upoznat s idejama recitativnog uglazbljenja tekstualnog predloška koje omogućuje postavljanje čitavih pjevanih drama na scenu. No, sasvim je sigurno da je većini publike ta izvedba bila prvi susret s vrstom koja će se kasnije nazvati operom, a za koju njezini suvremenici nisu mogli znati radi li se o prolaznoj eksperimentalnoj dvorskoj zabavi ili o početku nove glazbeno-scenske vrste. Glazbena raznolikost je dakako uvjetovana tekstualnim predloškom, koji, što radnjom, što organizacijom stihova na određenim mjestima jasno sugerira uglazbljenje, no istovremeno se radi o donekle lukavom pristupu. Djelo koje je od početka do kraja uglazbljeno samo u recitativnom stilu bilo bi manje atraktivno publici od onog u kojem se osim recitativa nalaze i publici poznate vrste. Također, na ovaj je način Monteverdi imao mogućnost pokazati cijeli raspon svojih skladateljskih mogućnosti.

Za razliku od intermedija čije su izvedbe iznimno dugo trajale, prve glazbene drama trajale su i više nego upola kraće. Rinuccinijevi libreti za *Dafne* i *Euridice* sastoje se od epizoda koje nemaju dodatne podjele na scene i sve upućuje na to da su se izvodile bez prekida. S druge strane, *Orfeo* je podijeljen na pet činova, od kojih svaki obrađuje jednu od glavnih sadržajnih točaka: prvi čin prikazuje vjenčanje Orfeja i Euridike, drugi čin bavi se

³⁰ Ova teorija preuzeta je od Johna Whenhama, koji uvjerljivo izlaže argumente koji ju podupiru u: WHENHAM, John, *Orfeo*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986., str. 31-33.

saznanjem o Euridikinoj smrti, reakcijom svih prisutnih i Orfejevom odlukom da ju potraži u podzemlju, u trećem činu Orfej stiže u podzemlje i susreće Harona, u četvrtom činu Prozerpina i Pluton popuštaju i oslobađaju Euridiku, no Orfej krši zadani uvjet, okreće se prema Euridiki i ponovno ju gubi, a u petom činu Orfej oplakuje svoj gubitak i nakon utjehe svog oca Apolona zajedno s njim uzlazi na nebo. No, iako je podijeljen na činove, partitura, a i libreto sugeriraju da se *Orfeo* izvodio bez prekida.

Između prvog i drugog čina nije dolazilo do prekida jer se oba čina sadržajno nadovezuju i dijele isto mjesto zbivanja. Kraj drugog čina označava peteroglasni *ritornello* za gudače, čembalo i orgulje s drvenim sviralama, koji pruža glazbenu podlogu zboru pri napuštanju scene. Odmah nakon njega slijedi osmeroglasna *sinfonia* pisana za trombone, kornete i orgulje s metalnim sviralama, koja ne samo što daje vremena za promjenu scenografije, nego gledateljima zvučno daje do znanja da se radnja iz pastoralnog premješta u podzemni svijet. Treći i četvrti činovi su, kao i prvi i drugi, vezani radnjom i mjestom zbivanja: četvrti čin počinje recitativom Prozerpine i Plutona što znači da su oboje već na početku prisutni na sceni. Iz toga se može zaključiti da su se oboje morali pojaviti već tijekom trećeg čina, vjerojatno za vrijeme završne *sinfonije*, što je samo još jedan od argumenata kontinuiranoj izvedbi svih činova. Prijelaz iz četvrtog u peti čin sastoji se od istog obrasca kao i prijelaz između drugog i trećeg čina, samo u zrcalnom obliku: prvo nastupa osmeroglasna podzemna *sinfonia*, iza koje slijedi peteroglasni *ritornello* te se orkestrom opisuje prijelaz iz jednog svijeta u drugi istovremeno s promjenom scenografije. Ovakva organizacija prijelaza iz čina u čin govori o pažnji koju je Monteverdi posvetio povezanosti i protočnosti cijelog djela, a promotri li se partitura u cijelosti, moguće je primijetiti obrise simetrije. Djelo uokviruju dva instrumentalna stavka koja nemaju direktne veze sa samom radnjom: instrumentalna *toccata* na početku, čija je funkcija bila najava ulaska vojvodske obitelji ili signaliziranje početka publici, a na kraju *moresca* koja je u tradiciji intermedija bila rezervirana za kraj. Svaki čin započinje recitativom i završava zborom, a ujedno svaki čin u središtu sadrži Orfejev solistički glazbeni broj: u prvom činu je to *Rosa del ciel*, u drugom *Vi ricorda o boschi*, u trećem *Possente spirto*, u četvrtom *Qual honore*, a u petom Orfejeva tužaljka. Arija *Possente spirto* čini ne samo središte trećeg čina, nego i središte cijelog djela u kojem Orfej svojim pjevačkim sposobnostima pokušava vratiti Euridiku.

Posvećenost formalnom oblikovanju najbolje je vidljiva u organizaciji prvog čina, koji se sastoji od dvaju pravilno oblikovanih cjelina. Na početku čina Orfej zajedno s pastirima

slavi ljubav vjenčanog para, oni se prisjećaju Orfejevih ljubavnih patnji i pjevaju u slavu Himena, boga braka. Monteverdi je ovaj cijeli odlomak uglazbio u jednu neprekinutu cjelinu koja je u svojoj srži simetrična, a os joj čini Orfejeva strofna arija *Rosa del ciel*. Zamislimo li tu ariju kao početnu točku kojoj se s obje strane nižu brojevi, prvi „susjedi“ su joj recitativi, iza kojih slijedi zbor *Lasciate i monti s ritornellom*, kojeg pak uokviruje zbor *Vieni Imeneo*, a na samom kraju se nalaze recitativi, s kojima čin započinje i završava. Jedina je iznimka recitativ *Muse, honor di Parnasso* koji se nalazi nakon prvog pojavljivanja zbora *Vieni Imeneo* i prije zbora *Lasciate i monti*. Kronološki poredak izgledao bi ovako: R (*In questo lieto e fortunato giorno*), Z (*Vieni Imeneo*), R (*Muse, honor di Parnasso*), Z (*Lasciate i monti + ritornello*), R (*Ma tu gentil cantor*), A (*Rosa del ciel*), R (*Io non dirò*), Z (*Lasciate i monti + ritornello*), x (iznimka, ovdje bi se trebao nalaziti recitativ), Z (*Vieni Imeneo*), R (*Ma se il nostro gioir*). Zanimljivo je primijetiti kako sve recitative međusobno razdvajaju zborovi, ili arije, u slučaju *Ma tu gentil cantor* i *Io non dirò*, te kako postoji paralela između organizacije ovog čina i cijelog djela: u središtu se nalazi arija oko koje je oblikovan ostatak cjeline.

Nakon što je u recitativu *Ma se il nostro gioir* jedan od pastira pozvao vjenčani par i dio pratnje u hram gdje će se blagosloviti njihova ljubav, na sceni ostaje manji dio ansambla. U libretu je ovaj dio označen kao *Choro* pisan u kontinuitetu, no Monteverdi je tih osam stihova odlučio podijeliti u tri cjeline. Prvu cjelinu koju čine tri stiha uglazbio je kao duet pastira *Alcun non sia*, druga tri stiha uglazbljena su kao tercet *Che poichè nembo rio*, nakon čega slijedi još jedan duet *E dopo l'aspro gel*, koji sadrži zadnja dva stiha. Kako bi proširio ovaj odlomak, Monteverdi je između svakog ansambla umetnuo *ritornello*, kao i na samom početku, a osjećaj povezanosti pojačava harmonijsko jedinstvo jer je cijeli odlomak pisan u miksolidijskom modusu na g, s povišenim sedmim stupnjem. Shema ove cjeline izgleda ovako: Rit. – Duet (*Alcun non sia*) – Rit. – Tercet (*Che poichè nembo rio*) – Rit. – Duet (*E dopo l'aspro gel*). Iako nije u potpunosti simetrična, i ova je cjelina pravilno organizirana, a u izmjeni dueta-terceta-dueta moguće je primijetiti obrise A B A oblika, koje je, u neku ruku, umanjena verzija simetrije. Ono što je također vidljivo u prvom činu je činjenica da se Monteverdi značajno oslanjao na zbor u oblikovanju glazbene građe što vrijedi ne samo za ovaj čin nego i za cijelo djelo. Korištenjem manjih ansambala koji pripadaju zboru, kao i cijelog zbora naizmjenice sa solističkim nastupima Monteverdi povezuje radnju i gradi scene koje su izrazito protočne.

Prvom činu prethodi prolog, koji je jedan od tri scene na koje ćemo se detaljnije osvrnuti kako bismo promotrili na koji način Monteverdi uglazbljuje tekst u recitativnom stilu. Prolog se sastoji od pet katrena, a svaka strofa ima jasnu misao koju obrađuje. Značajan je odabir Musice kao lika kojem je dodijeljen prolog, jer se radi o jednom od slučajeva gdje Striggio nije slijedio model *Euridice*, gdje prolog iznosi Tragedija, a čini se kako je ta odluka donesena kako bi se dodatno istaknula činjenica kako se radi o glazbenoj drami, u kojoj glazba ima središnju ulogu. Prvom strofom Musica pozdravlja sve prisutne, s naglaskom na vojvodsku obitelj koja je zasigurno bila tamo prisutna: „slavni heroji, plemenite krvi kraljeva / o kojima Slava pripovijeda visoke hvale / bez da posve dosegne istinu, jer je previsokog značenja“³¹. Iako se radi o uobičajenoj praksi oslovljavanja vladarske obitelji u prologu, nemoguće je ne pomisliti kako se radi o začetku duge tradicije dvorske opere čiji su plemeniti likovi i brojne metafore bili način poistovjećivanja plemenitaške publike s radnjom koja se odvija na sceni. Nakon što je pozdravila i predstavila publiku, Musica u drugoj kitici predstavlja sebe, trenutak u kojem je lako zamisliti gestu koja bi pratila promjenu smjera obraćanja – ispružene ruke i dlanovi prema gore pri obraćanju „na van“ tj. Vama, publiko, spram u laktu presavijene ruke s dlanom u razini lica, dok druga ruka ostaje u razini struka, ali s dlanom okrenutim prema dolje. Musica nabraja sve svoje moći i priziva aristotelijansko viđenje glazbe: ona može smiriti svako uznemireno srce, bilo ljutnjom ili ljubavlju, ali i zapaliti i najhladnije umove.³² Treća kitica nadalje razrađuje ovu temu i premješta perspektivu s utjecaja kojeg glazba ima na ljude, na njenu zadaću da te iste ljude približi nebesima.³³ Striggio je ova četiri stiha ispunio brojnim riječima povezanima s glazbom, poput: *cetera, cantando, orecchio, l'armonia sonora, dolci accenti, lira del Ciel*, kao da je ovaj libreto želio učiniti što „glazbenijim“. U četvrtoj strofi Musica napokon predstavlja Orfeja, protagonista cijelog djela u čijim rukama glazba nadilazi već spomenute moći i uspijeva poraziti zvižeri i natjerati Had na milost.³⁴ Ovom strofom završava se glavna zadaća prologa: pozdravljanja publike, predstavljanje sebe i svoje uloge te predstavljanja protagonista djela, te u petoj strofi

³¹ Dal mio permesso amato a voi ne vegno / Incliti eroi, sangue gentil de Regi / di cui narra la Fama eccelsi pregi / ne giunge al ver, perch'è tropp'alto segno.

³² Io la Musica son ch'ai dolci accenti / so far tranquillo ogni turbato core / et hot di nobil'ira et hor d'amore / poss'infiappar le più gelate menti.

³³ Io su cetera d'or cantando soglio / mortal orecchio lusingar tal'hora / e in questa guisa a l'armonia sonora / de la lira del ciel più l'alme invoglio.

³⁴ Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona / d'Orfeo che trasse al suo cantar le fere / e servo fe' l'Inferno a sue preghiere / Gloria immortal di Pindo e d'Elicona.

Musica daje publici na znanje da sada slijedi početak drame i upozorava na potrebnu tišinu i pažnju u gledalištu.³⁵

Monteverdi je ovom prologu pridružio *ritornello* koji se izvodi na početku i na kraju, a između svake strofe se pojavljuje u skraćenom obliku. Svaka strofa uglazbljena je kao varijacija na harmonijsku podlogu koja se, uz par iznimki, uvijek ponavlja. Osjećaju povezanosti cijelog ovog dijela doprinosi harmonijski plan čija su glavna središta dorski modus na d i eolski modus na a, pa su tako oba rubna *ritornella* u dorskom modusu i završavaju pikardijskom tercom. Svaka strofa također započinje u dorskom na d, ali završava na eolskom u a, zbog čega sva četiri *ritornella* koja nastupaju između njih započinju u eolskom u a i završavaju na dorskom u d kako bi pripremili modus za početak iduće strofe. I pri uglazbljenju vokalne dionice postoje dvije karakteristike koje se pojavljuju gotovo pri svakom ponavljanju što donekle stvara obrise koji ih ujedinjuju: gotovo svaka strofa započinje deklamacijom na tonu d2, koji je najčešće gornja granica melodijskog raspona, a svaki drugi stih svake katrene završava tonom d2 na harmoniji D-dura. Dok brzina harmonijskog kretanja varira od strofe do strofe, ova točka uvijek ostaje nepromijenjena i postaje svojevrsni orijentir.

Iako sve strofe, osim treće, počinju deklamacijom na d2, ne radi se o pukom shematskom početku koji ne nalazi uporište u samom tekstu. U slučaju prve strofe, ovakav „uzvišeni“ početak prologa podsjeća na slične prologe koji prethode govorenim dramama. Njima nije prethodio glazbeni stavak poput *toccate*, *sinfonije* ili *ritornella* koji bi pažnju publike usmjerio prema sceni, ta zadaća bila je na glumcu koji bi isti rezultat morao postići samo svojim glasom, koristeći se registrom u kojem mu glas najbolje odzvanja. Također, gotovo svaki put kada se pojavljuje deklamacija na jednom tonu, pogotovo ako se radi o višoj tesituri, radi se o dijelu teksta koji se želi posebno naglasiti. Ritam i melodijska linija prate naglasak i ritam riječi što je najbolje vidljivo u uglazbljenju drugog i trećeg stiha (primjer br. 1), a Monteverdi je odlučio istaknuti i rimu između riječi *Regi* i *pregi* tako što se melodija fraze *gentil de Regi* koja završava na akordu D-dura, zrcali u frazi *eccelsi pregi* koja završava na stupnju niže, na akordu C-dura. Iako se radi o riječi koja se nalazi na kraju drugog stiha, zbog čega završava na na d2, visoku intonaciju riječi *Regi* moguće je protumačiti kroz prizmu madrigalističkog tretmana riječi, gdje je visina melodije zvučni prikaz visine i

³⁵ Hor mentre i canti altero, hor lieti, hor mesti /non si mova, Augellin fra queste piante / ne s'oda in queste rive onda sonante / et ogni aretta in suo cammin s'arresti.

važnosti plemenite, kraljevske krvi. Na isti način se može protumačiti uglazbljenje fraze *perch'è tropp'alto il segno* gdje melodijska linija doseže svoju najvišu točku na riječi *alto*, što je izrazito tipičan postupak zvučnog prikazivanja značenja riječi.

[PRIMJER BR. 1, *Prologo t.1 - t.7*]

Dal mio permesso a ma to a voi ne

ve gno in eli ti e roi san gue gen til de Re gi di

cui nar ra la fa ma ec cel si pre gi ne

Početna deklamacija na tonu d2 u drugoj strofi se u ovom slučaju može opravdati činjenicom da se time ističe fraza *Io la Musica son* u kojoj se *Musica* predstavlja i nadopunjuje informaciju prve fraze prve strofe *Dal mio permesso amato a voi ne vegno*. Pažnju privlači uglazbljenje trećeg stiha gdje kratke notne vrijednosti dočaravaju „plemenitu ljutnju“, a kontrast koji u stihu nastaje između ljutnje i ljubavi odvija se i u harmonijskoj progresiji: ispod fraze *et hor di nobil ira* traje akord D-dura koji se mijenja u G-dur u trenutku kada u dionici glasa nastupa drugi dio teksta *et hort d'amore* i koji vodi u akord C-dura ispod riječi *amore* (Vidi primjer br. 2). Riječi *posso*, moć koju glazba ima, istaknuta je svojim trajanjem i intonacijom kao ključna riječ ove strofe, a harmonija g-mola ispod riječi *accenti* u prvom stihu, kao i b1 u dionici glasa, oslikavaju značenje sintagme *dolci accenti*. No, pažnju najviše privlači harmonija koja prati riječ *gelate* u frazi *le più gelate menti*. Umjesto akorda a-mola koji je trebao nastupiti na tom mjestu, Monteverdi u pauzi prije početka te fraze akordu

d-mola dodaje ton h, čime nastaje mali smanjeni kvintsekstakord d-h-f-a. Disonantni zvuk se intenzivira na riječ *gelate*, kada se harmonija mijenja u cis-h-e-a, te nona i septima u *bassu continuu* zajedno s „ravnom“ melodijom dionice glasa oslikavaju ledenu hladnoću uma.

[PRIMJER BR. 2, *Prologo*, t.19 - t.21]



et hor di no . bi . l' i . ra et hor d' a .

mo . re pos . . . s' in . fiammar le più ge . la . te men . ti .

Treća strofa je jedina strofa koja ne počinje deklamacijom na tonu d2, nego na za kvartu nižem a1, što se može protumačiti činjenicom da sadržajno ne donosi ništa novo nego nastavlja teme koje iznijela prethodna strofa. Također, melodijska linija je u ovoj strofi najskromnija, harmonija ne odudara od date sheme, a jedina fraza za koju se može reći da je istaknuta je *lira del Ciel*, kada ispod riječi *lira* nastupa harmonija g-mola, a u dionici glasa se nalazi b1, ton koji se najčešće koristi u svrhu isticanja određenih riječi. Za razliku od nje, četvrta strofa nudi do sada najzanimljiviju melodijsku liniju. Nakon što se vratio početku s deklamacijom na d2, ovoga puta s ciljem najave Orfeja, Monteverdi je ostala tri stiha uglazbio skokovitom melodijskom linijom čiji su skokovi smješteni tako da naglase ključne riječi: *Orfeo, cantar, servo, l'inferno, preghiere* i *immortal*, tj. riječi koje su ključne u opisivanju Orfejevog pothvata: pjevanjem je učinio pakao slugom svojih molitava. I u ovoj strofi odstupa, tj. proširuje zadani harmonijski obrazac kada ispod riječi *cantar* umjesto sekstakorda C-dura nastupa smanjeni sekstakord e-g-cis, a ovaj postupak nalazi svoj ekvivalent i u melodijskoj liniji glasa gdje se u tom trenutku skokom od velike terce dolazi na

cis2, kromatski ton koji ujedno ima i funkciju vođice za harmoniju D-dura u koju se odmah rješava (Vidi primjer br. 3).

[PRIMJER BR. 3, *Prologo*, t.38 - t.42]

The image displays a musical score for a vocal piece. It consists of three systems of music. The first system shows a vocal line with the lyrics "d'Orfeo che tras.se" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "al suo can.tar le fe.re e ser.vo fe' l'In.fer.no a sue pre." and includes a piano accompaniment with a key signature change to D major. The third system continues the vocal line with "- ghie.re Glo.ria immort.al di Pin.do e d'E.li.co.na." and includes a piano accompaniment. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Uglazbljenje pete i posljednje strofe donosi jednako zanimljivu završnicu ovog prologa. Nakon početne deklamacije koja ističe riječ *Hor* i privlači pažnju na imanentni početak radnje, Monteverdi vrlo vješto koristi melodijsku liniju, harmonijsko kretanje i pauze kako bi oslikao značenje teksta. Prve tri riječi fraze *Non si mova Augellin fra queste piante* Monteverdi je uglazbio repetitivom jednog tona, tj. melodijom koja se „ne miče“ jednako kao ni ptičica, a zanimljiva je činjenica kako se harmonija mijenja s kvintakorda d-mola na kvintakord C-dur upravo ispod riječi *mova*. Isti cilj ima i isprekidana linija koja nastaje zbog pauza unutar stiha, nakon riječi *mova* i *Augellin*, zaustavljanjem melodije koju pauze sprječavaju da krene dalje. Na sličan način se dočarava tišina u trećem stihu, kada se ni val rijeke na obali ne čuje. Fraza započinje na fis1, ton za sekstu niži od završetka prethodnog stiha koji se zbog toga čini akustički tišim i koji jasno sugerira pjevaču da ovoj frazi pristupi u tišoj dinamici. Nakon riječi *non s'oda* nastupa iznenadna i duga pauza koja doslovno oslikava

tišinu koju Musica od publike zahtijeva³⁶. Zadnji stih za razliku od svih prethodnih ne završava u eolskom modusu na a, nego na njegovoj dominantni, akordu E-dura. S jedne strane se to može protumačiti kao zvučno otvaranje koje nastupa harmonijskom napetošću, tj. otvoreni kraj kojim uvijek završavaju prolozi jer njihov kraj zapravo uvodi u početak drame. S druge strane, uzmemo li u obzir kako je Monteverdi zorno oslikao dva prethodna stiha, moguće je i u ovom kraju vidjeti naznake toga kada riječ *s'arresti*, koja znači zaustaviti se, počinje na akordu E-dura za kojeg se pretpostavlja da će se u drugom slogu te riječi riješiti u akord a-mola, no u tom se trenutku harmonija zaustavlja na akordu E-dura, jednako kao što se i svaki povjetarac zaustavlja na svome putu.

Sljedeća scena kojom ćemo se pozabaviti nalazi se u drugom dijelu drugog čina, koji u svom prvom dijelu organizacijom i sadržajem nalikuje prvome. Na sceni se nalazi manja grupa pastira i Orfej koji kroz niz ariosa i dueta s *ritornellima* nastavljaju slaviti Orfejev i Euridikin brak. Pravičan i plesni ritam zajedno s pijevnim melodijama intenziviraju osjećaj proslave koji kulminira u Orfejevoj strofnoj ariji *Vi ricorda o boschi* u kojoj opjevava šumu koja mu je nekada bila utjeha u tuzi, a sada je svjedok njegovom veselju. Kontrast tuge i radosti koji se iznosi u zadnjim stihovima poprima oblik suptilnog nagovještaja, jer se ubrzo prekida opće veselje vriskom iz daljine koji označava početak drugog dijela drugog čina i ujedno početak jedne od najdramatičnijih scena rane opere, u kojoj Monteverdi pokazuje za što je sve sposobna vokalna dionica ujedinjena s harmonijskom pratnjom.

Upravo je u ovom odlomku vidljivo koliko je doista harmonija „sluškinja“ teksta i koliko je sposobna ne samo oslikati pojedine riječi, nego dati novu dimenziju cijelim odlomcima. Glavno harmonijsko izražajno sredstvo koje Monteverdi koristi u ovom odsječku su opozicija harmonija i melodijskih linija koje sadrže povisilice spram onih koji sadrže snilizice, kao i odnos akorada E-dura i g-mola. Nakon što je posljednji slavljenički arioso pastira u t. 141 kadencirao na akordu C-dura, mijenja se sastav *bassa continua* u kitarone i orgulje s drvenim sviralama, dok se u dionici basa događa pomak c-cis, promjena harmonije koja je značajna u diferenciranju ovog odlomka. Vrisak, jauk koji slijedi, pripada Glasnici, tj. pastirici Silviji, čija je melodijska linija prvih sedam taktova ispunjena uzdasima i svojevrsnim proklinjanjem sudbine, neba i zvijezda. Svaki uzdah *Ahi* se intonativno ističe

³⁶ Whenham u ovim pauzama, osim oslikavanja značenja stiha, vidi i jednu vrstu humora: „the sudden silence might also be interpreted in theatrical terms as a trick to catch out any members of the audience who might be talking and to remind them that they, too, should be attentive.“ WHENHAM, John, *Orfeo*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986., str. 50.

spram ostatka melodije i podsjeća na brojne slične tretmane uzdaha u Monteverdijevim madrigalima. Iako je tih sedam taktova u eolskom modusu na a, harmonijom dominiraju akordi E-dura i A-dura, pikardijskom varijantom a-mola, a melodijska linija je ispunjena povisilicama *fis* i *gis*, koje ističu riječi *acerbo*, *crudele*, *stelle*, što je prvi znak da Monteverdi te harmonije povezuje sa Silvijinim emotivnim stanjem. Sljedeći takt donosi promjenu predznaka s dodatkom snizilice *b*, kao i sastava *continua* u čembalo, kitarone i violu da braccio, kada jedan od pastira upita koji je to zvuk koji prekida dotadašnju sreću melodijskom linijom koja u sebi sadrži još jednu snizilicu *es*. Činjenica da odgovor Silvije donosi još jednu promjenu predznaka u kojem se razrješuju sve snizilice i započinje svoj odgovor na tonu *gis* iznad harmonije E-dura potvrđuje tezu da je Monteverdi odlučio izdvojiti glazbeni jezik kojim „govori“ Messagiera. Njega karakterizira dominantna upotreba E-dura i povišenih tonova u melodijskoj liniji koji opisuju izrazito uznemireno i tužno emotivno stanje u kojem se ona nalazi. Odgovori ostalih pastira, koji su još u neznanju, još uvijek se nalaze u „neutralnim“ sferama C-dura, F-dura i G-dura. Dašak njezinih harmonija dobiva tek jedan od pastira u t. 158 kada zabrinuto primijeti koliko tužno Silvija izgleda, fraza koja je uglazbljena na tonu *fis1*, što je prva pojava tog tona u dionici pastira u tom odlomku.

Orfej također isprva odgovara u okviru F-dura, C-dura i G-dura, no njegova uzbuđena pitanja Silviji *D'onde vieni? Ove vai? Ninfa che porti?* čine sekvencu čija uzlazna melodijska linija dočarava Orfejevu zbunjenost i uzrujanost, a niz akorada na tonovima F-C-G-d-a-E zaustavlja se upravo na E-duru, koji simbolizira vrhunac uzbuđenja. Tom harmonijom se Orfej približio Silvijinom emotivnom stanju i ona mu u istoj harmoniji odgovara da upravo njega traži, a svijet povisilica proširuje se ispod sintagme *messaggera infelice* kada se u dionici *bassa continua* nalazi harmonija H-dura, što označava dubinu njezine ogorčenosti što je baš ona ta koja mu tu vijest mora donijeti. Nakon što je započela rečenicu *La tua bella Euridice*, ispod koje se nalazi harmonija E-dura sa zaostajalicom cis-h, Silvija gubi hrabrost i zastane. Orfejevo pitanje *Ohime, che odo?* s promjenom predznaka, znakom da je Orfej još uvijek u neznanju, a donosi i prvu opoziciju E-dura i g-mola koje Monteverdi koristi kao dramatsko sredstvo. U trenutku kada Silvija napokon uspijeva reći ono zbog čega je došla – *La tua diletta sposa è morta* – započinje na harmoniji E-dura i završava na rješenju kvintakorda a-mola na riječ *è morta*. Rješenje E-dura u a-mol simbolizira završetak Silvijine zadaće, trenutak u kojem se ona napokon oslobađa tjeskobe koja je bila dijelom samo njezinog unutrašnjeg svijeta i koju sada dijeli s drugima. Orfejevom odgovoru po prvi puta ne

prethodi promjena predznaka, te odgovara na harmoniji D-dura s fis1 u vokalnoj dionici, jer i on je sada dio duboke tuge uzrokovane Euridikinom smrću. Dugačka pauza koja slijedi iza njegovog odgovora dočarava šok kojeg je uzrokovala vijesti među svima prisutnima. (Vidi primjer br. 4)

Donekle smirena, Silvija počinje pripovijedati iznad neutralne harmonije d-mola kako je Euridika zajedno sa svojim pratiteljicama brala cvijeće na proplanku kako bi napravila vijenac u kosi kada ju je iznenada ugrizla zmiya otrovnica. Harmonija koja prati Silvijino pripovijedanje ostaje u okvirima d-mola, g-mola i D-dura, sve do trenutka kada Silvija spomene zmiyu kada se u harmoniji ponovno pojavi E-dur, iza kojeg slijedi H-dur koji se pak rješava u E-dur. Za to vrijeme melodijska linija to uzbuđenje odražava skokovitom linijom rastavljenog smanjenog kvintakorda gis-h-d na riječi *le punse un pie*, a akord H-dura nastupa ispod riječi *velenoso* (otrovno). Za vrijeme dugačke pauze u vokalnoj dionici Monteverdi daje do znanja da se radi o jednom od ključnih trenutaka u pripovijedanju time što se harmonija iz E-dura mijenja u g-mol. Ova promjena učinjena još vidljivijom u dionici glasa gdje je vidljiv kromatski pomak h-b, a deklamacija na jednom tonu čini jak kontrast uzburkanoj melodiji prethodnog stiha. Fraze *scolorirsi il bel viso* i *e nei suoi lumi sparir que lampi* u kojima Silvija opisuje gubitak boje u Euridikinim obrazima i gubitak svjetla u njezinim očima, uglazbljenje su melodijom silaznog kretanja koja na kraju fraze dosegne c1, do tada najdublji ton u Silvijinoj dionici. Radi se dakako o vještoj upotrebi madrigalizma, budući da su silazno kretanje kao i harmonije c-mola i f-mola metafore za polagano gašenje Euridikina života. (Vidi primjer br. 5)

[PRIMJER BR. 4, II. Čin, t.166 - t.177]

MESSAG.

do-glia è vol - ta.

ORFEO

D'on-de vie-ni? o-ve vai?... Nin-fa che por-ti?

A te ne vengo Orfeo messaggera infelice di caso più infelice e più fune.

3 4 4 3

MESSAG.

sto la tua bella Euri dice La tua diletta

ORFEO

Ohi mè che odo?

MESSAG.

sposa è morta

ORF.

Ohi mè.

[PRIMJER BR. 5, II. Čin, t.185 - t.190]

le punse un piè con velenoso dente.

Ed ec - co imman - ti - nente sco - lo - rir - si il bel vi - so

e nei suoi lumi sparir que lam - pi

Opozicija E-dura i g-mola pojavljuje se još dva puta u ovom odlomku i oba puta vezana je uz opoziciju života i smrti. Kada Silvija prepričava Euridikine zadnje trenutke, govori kako su njezine zadnje riječi bile zazivanje Orfejevog imena, nakon čega je isпустиła zadnji dah. Taj zadnji povik, zadnji znak njezinog života Monteverdi je uglazbio harmonijom E-dura, iza koje slijedi harmonija g-mola koja oslikava trenutak u kojem Euridika umire te Silvija iznosi kraj svoje priče u silaznoj melodiji koja opisuje Euridikinu smrt i Silvijine vlastite osjećaje užasa. Nakon što je Orfejeva šutnja bila namjerno produžena komentarima drugih pastira kako bi se podigla napetost u iščekivanju njegovog odgovora, Orfej napokon progovara polaganim ritmom i linijom isprekidanom pauzama. Ovog puta uz pratnju *bassa continua* koji je pratio Silviju pri njezinom prvom dolasku, kitaronea i orgulja s drvenim sviralama, što simbolizira činjenicu da se i Orfej sada nalazi u istom emotivnom stanju kao i ona tada. Iako započinje ležećom harmonijom g-mola, već u trećem taktu dolazi do E-dura u trenutku kada melodijska linija glasa, ispunjena polustepenskim pomacima, izgovara riječi *sei morta mia vita*, a kontrast koji se odvija u tekstu između Euridike koja je mrtva i Orfeja koji je još uvijek živ, oslikava se harmonijom g-mola koji nastupa za vrijeme riječi *ed io respiro*. (Vidi primjer br. 6) Iako se čini kako bi u ovom trenutku mogla nastupiti Orfejeva tužaljka, njegova melodijska linija postaje dijastematski sve viša što simbolizira sve veću uzrujanost koja kulminira njegovom odlukom da ju potraži u podzemlju i vrati, a u slučaju da ne uspije, ostat će zajedno s njom u smrti. Pred odlazak se tri puta oprašta: sa zemljom, nebom i suncem. Prva dva puta njegov pozdrav, *adio*, karakterizira kromatski pomaci *f-fis* i *b-h* u dionici glasa koje prate harmonije d-mola i D-dura, tj g-mola i G-dura, što zajedno s

uzlaznom melodijom koja kulminira na riječi *sole* oslikava njegovu uzbuđenost, a posljednji *adio*, kojim završava ova scena, u sebi ne sadrži kromatske pomake i kadencira na harmoniji d-mola, što se može protumačiti kao zvučni prikaz Orfejeve odlučnosti. (Vidi primjer br. 7)

[PRIMJER BR. 6, II. Čin, t.220 – t.224]

ORFEO

Tu se' mor - ta se' mor - ta mia vi -
Un organo di legno e un chitarone
 (Largo)
 . ta ed io respi - . . ro,

[PRIMJER BR. 7, II. Čin, t.238 – t.241]

a dio ter - ra
 a dio cie - lo e So - le, a Di - o.

Treća i posljednja scena kojom ćemo se pozabaviti čini svojevrsnu paralelu prethodnoj sceni. Ne samo da se radi o scenama koje se nalaze u drugom i četvrtom činu, a između kojih se nalazi simetrijska os, treći čin, nego i sam raspored radnje odaje povezanosti: jednako kako je scena iz drugog čina započela radosnim slavljem koje je prekinuo iznenadni dolazak Silvije

i završila Orfejevom tugom nad gubitkom Euridike, tako i ova sljedeća scena opisuje Orfejevu radost jer su mu bogovi uslišali molbu i vratili Euridiku, prekid te radosti kojeg izazivaju njegove sumnje te ponovni, i ovog puta konačni, gubitak Euridike koji nastupa kao kazna zbog Orfejevog kršenja uvjeta kojeg su mu dali bogovi, a to je da se ne smije okrenuti i pogledati Euridiku na njihovom putu prema zemlji živih.

Nakon što su mu Prozerpina i Pluton uslišali želju, a jedan od podzemnih duhova rekao da sada smije svoju ženu povesti sa sobom, Orfej pun radosti pjeva trijumfalnu ariju *Qual honor* u kojoj slavi i opjevava svoju liru pomoću koje je uspio omekšati srca podzemnih bogova. Arija je u miksolidijskom modusu na tonu g s povišenim sedmim stupnjem, dionica basa ima izrazito pokretljivu liniju koja zajedno s *ritornellom*, čiji pravilni punktirani ritam asocira na plesni karakter, podcrtava Orfejevu radost. No, arija se naglo prekida, bez tipičnog završetka s *ritornellom*, i naglu promjenu u karakteru sugerira promjena harmonije iz kvintakorda G-dura u kvintakord g-mola, kao i riječ *ma*, koja u dionici glasa prekida melodiju arije i započinje recitativni odlomak.

Orfejeva misao u kojoj izražava svoje dvojbe oko toga prati li ga Euridika isprekidana je pauzama i uzdahom *Ohime* koji je uglazbljen kao skok za tritonus, jedan od najdisonantnijih intervala koji otkriva da se u Orfeja doista budi tjeskoba. Nakon što je iznio svoje sumnje, čija se harmonija zaustavila na akordu g-mola, nastupa dugačka general pauza, u kojoj Orfej zasigurno osluškuje i u napetosti čeka bilo kakav znak da je Euridika iza njega. Kada taj znak ne dolazi, Orfej tjeskobno uzvikuje još jedan *Ohime*, koji je ponovno uglazbljen kao skok za tritonus, no ovoga puta su Orfejeve sumnje još veće: ne samo da je drugi *Ohime* za sekundu više od prvoga, što je *a priori* znak povećanja uzbuđenja, nego nastupa kao sinkopa ispod koje *basso continuo* svira kvintakord E-dura, koji je ponovno direktno suprotstavljen kvintakordu g-mola s kojim je završila prethodna fraza. I nakon završetka ove fraze u kojoj se Orfej pita tko mu sakriva Euridikine ljubljene oči nastupa još jedna general pauza. Nakon što ponovno ne dobiva nikakav Euridikin signal, Orfej sam sebi odgovara na pitanje. Iznosi teoriju o tome kako mu bogovi namjerno uskraćuju sreću iz zavisti koju Monteverdi uglazbljuje brzim ritamskim vrijednostima, a koje zajedno s visokom tesiturom deklamacije na tonu e² oslikavaju Orfejevu uzbuđenost koja dovodi do njegove odluke da prekrši pravilo koje mu je dao Pluton. Tišina koja slijedi iza tog stiha ovog puta dočarava pauzu u kojoj Orfej oklijeva i preispituje svoju odluku, no njegova iduća fraza *Ma che temi mio core?*, u kojoj preispituje svoj strah, uglazbljena je u do sada najvišoj tesituri, dosežući

čak f2. Napetost koju ta visoka tesitura evocira odgovara Orfejevoj napetosti koji tim pitanjem otkriva da još uvijek nije toliko siguran. Sljedeća četiri stiha donose njegovu odluku i opravdanje: odlučuje poslušati Amora, boga ljubavi kojeg smatra moćnijim od boga smrti, a melodijska linija se zajedno s tom odlukom spušta u srednji registar koji odaje Orfejevu odlučnost. (Vidi primjer br. 8)

[PRIMJER BR. 8, IV. Čin, t.21 - t.38]

Ohi - mè, chi mi nasconde de l'ama - te pu. pille il dolce lu . me ?

Forse d'invidia punte le de . i . tà d'Averno perch'io non sia quaggiù felice a pie . no , mi tol . go .

. no il mirarvi lu . ci be . a . tee lie . te che sol col sguardo al . trui bear po . te . te ?

Ma che te . mi mio co . re ciò che vie . ta Plu . ton co man . da Amo . re .

Kao reakcija na tu odluku, iza scene dolazi buka koja u Orfeju budi dvojbe koje su dočarane isprekidanom linijom i još jednim tritonusnim *ohimè* prije nego što razlučen pretpostavi da se radi o furijama koje mu žele oteti Euridiku. Uglazbljenje tog stiha, sa brzom

deklamacijom riječi na tonovima kratkih ritamskih vrijednosti, osim što vjerno oslikava Orfejevu uzbuđenost, neodoljivo podsjeća na nešto što će sam Monteverdi kasnije nazvati *stile concitato*. Orfej se okreće i iznad harmonije g-mola na jednom tonu deklamira i divi se Euridikinim očima, no njegova radost biva naglo prekinuta kada sam zastane usred rečenice. E-dur u *bassu continuu* ponovno signalizira prevrat radnje i Orfej primjećuje da mu se pogled na Euridiku pomračuje. Nakon što jedan od podzemnih duhova odgovara s optužbom da je prekršio uvjet, Euridika napokon reagira. Uzdah s početka njezine fraze *Ahi vista troppo dolce, e troppo amara* intenzivira velika septima koju njezina dionica čini s dionicom *bassa continua*, a opozicija riječi *dolce* i *amara* se također kontrastira u dionici *bassa continua*. Riječ *dolce* harmonizirana je kvintakordom E-dura, dok ispod riječi *amara* zvuči niz disonanca: između dionice glasa i dionice basa nastaje tritonus (es-a), kao i sekunda (g-a) (Vidi primjer br. 9).

Nakon što jedan od podzemnih duhova Euridiki naredi da se vrati u sjene pakla, Orfej ju pokušava dozvati i govori da će ju pratiti, no isto kao što je promjena iz G-dura u g-mol na početku ove scene označila prevrat u radnji, tako u taktu šezdeset i jedan (Vidi primjer br. 10) promjena iz D-dura u d-mol sugerira još jedan prevrat, trenutak u kojem Orfej shvaća da ga nešto sprječava u njegovom naumu. Izrazito skokovita melodijska linije fraze koja slijedi sadrži čak dva kromatska pomaka, dva skoka za sekstu u opsegu velike septime izražava svu paniku i tjeskobu koju Orfej u tom trenutku osjeća. Ovu uzburkanost emocija odražava i harmonijska pratnja koja unutar ta dva takta izvodi ovaj niz: D-d-B-E-D-c-g, a posebnu pažnju privlači pomak za tritonus B-e, koji daje naslutiti da je Monteverdi doista posegnuo za svim sredstvima kako bi dočarao Orfejevu patnju u trenutku kada po drugi puta gubi svoju ljubljenu.

[PRIMJER BR. 9, IV. Čin, t. 41-t. 47]



*Qui canta Orfeo al suono del clavicembano
viola da braccio e un chittarone.*

Ma qual Eclissi ohimè v'oscu . ra?

UNO SPIRITO

Rott'hai la legge e se'di grazia inde .

EURIDICE

Ahi vi . sta troppo dol . ce , e troppo a.ma . ra .

- gno .

[PRIMJER BR. 10, IV. Čin, t.60 - t.63]

Ec . co io ti se . guo , ma

chi me'l nieg'ohimè sogn'ò va.neggio Qual ocul.to po.ter di questi orro.ri da questi a.
 .ma.ti or.ro.ri mal mio gra.do mi traggeemicondu.ce a l'o.di.o.sa lu.ce.

Moguće je izdvojiti nekoliko glavnih karakteristika Monteverdijevog recitativnog stila. Postoje tri načina pomoću kojih se melodija vokalne dionice oblikuje kako bi se tekst vjerno prenio u glazbu. Prvi način je da melodija i ritam prate prirodnu melodiju i ritam pojedinih riječi, kao i cijelog stiha. Naglasci su istaknuti ili skokovima ili nastupom na tešku dobu u taktu, a ključni trenutci u stihu, poput zareza ili rime, svoju paralelu također pronalaze u melodijskom kretanju. Drugi način podrazumijeva odražavanje emotivnog stanja lika u njegovoj vokalnoj dionici. Primjerice, viša tesitura, skokovita linija i deklamacija na kratkim notnim vrijednostima redovito znače uzbuđenost ili ljutnju, dok niža tesitura i ujednačen ritam najčešće znače upravo suprotno. Treći način tretmana teksta vuče korijene iz tradicije madrigala, a radi se o uglazbljivanju značenja riječi, a ne njezine govorene melodije, primjerice kada silazna melodija ili duboka tesitura pri uglazbljenju riječi ili fraze označavaju smrt, a visoka se melodija javlja pri uglazbljenju riječi koje su na neki način povezane s visinom, npr. u prologu pri obraćanju Musice publici, itd. S drugim i treći postupkom usko je vezana harmonija koja ili sudjeluje u oslikavanju riječi i emotivnog stanja lika, ili poprima samostalnu semantičku ulogu kada signalizira prevrate u radnji ili kada karakterizira emotivno stanja jednog lika u cijelosti, a ne samo pojedine riječi ili fraze.

Iako je tijekom ovog rada naglasak stavljen na Monteverdijevo pisanje u recitativnom stilu, važno je istaknuti kako *Orfeo* sadrži nekoliko strofnih arija koje su prisutne u svim činovima osim u petom. Najbitnije je imati na umu da je svako pojavljivanje strofne arije „opravdano“ na jedan ili drugi način. Time je jasno istaknuta razlika između recitativa kao

„glazbenog govora“ i arije/arioza kao „pjesme“. Iako je Orfej kao mitološki lik poznat po tome što je pjevač, ni u jednom trenutku tijekom opere on ne pjeva ako za to ne postoji izričit razlog ili ako u samom tekstu arije ne postoji mjesto u kojem je naznačeno da on te određene stihove pjeva. U slučaju arija *Rosa del ciel* i *Vi ricorda o boschi* Orfej pjeva na zahtjev pastira, a u slučaju *Qual honor*, iako ga nitko od prisutnih nije zamolio za pjesmu niti stihovi to otkrivaju, u trenutku kada arija prestaje Orfej retrospektivno daje do znanja da je upravo pjevao. *Possente spirto* je dakako ne samo najpoznatija arija ovog djela, nego središnji dio cijele opere, što je do sada nekoliko puta bilo spomenuto. *Orfeo* je glazbena drama čiji je protagonist hvaljeni pjevač koji svojom glazbom postiže nemoguće, a *Possente spirto* mjesto je u kojem on pokazuje sve svoje mogućnosti kako bi omekšao Haronovo srce i prešao preko rijeke u potrazi za Euridikom. Način na koji je ova arija zapisana gotovo je jednako poznat kao i sama arija: Monteverdi je odlučio ispisati dvije dionice glasa, jednu izrazito ornamentiranu i jednu jednostavniju verziju. Postoji više tumačenja zašto se odlučio za takav pristup. S jedne strane, moguće je da je jednostavnija verzija ona prvotna, a ornamentirana verzija jedna od opcija koje izvođaču mogu koristiti kao inspiraciju, za slučaj da ne žele sami ornamentirati liniju. Također, moguće je da je situacija obratna, možda je ornamentirana verzija ta koja bi se „trebala“ izvoditi, a jednostavna verzija služi za manje spretno pjevače. Moguće je zapitati se i radi li se Monteverdijevoj verziji ili o zapisu ornamenta koje je izvodio prvi Orfej, Francesco Rasi? Whenham izlaže zanimljivu tezu kako te dvije verzije zapravo odražavaju dva suvremena stila solo pjesme koju bi pjevački virtuoz s kraja sedamnaestog stoljeća bio sposoban izvesti: izrazito ornamentirani virtuozni stil, kao i noviji stil strastvene retoričke deklamacije.³⁷

Possente spirto je, kao i ostale arije u ovom djelu, strofna arija temeljena na ostanom basu, a još jedan čimbenik koji ju čini posebnom jest činjenica da je Monteverdi odabrao zanimljivu grupu instrumenata koji sudjeluju u njezinom izvođenju. Kao *basso continuo* vokalnu dionicu prate kitarone i orgulje s drvenim sviralama, no svaka strofa uvodi novu grupu obligato instrumenata, dvije violine u prvoj i četvrtoj strofi, dva korneta u drugoj strofi i harfu³⁸ u trećoj strofi. Whenham prisutnosti ovih instrumenata tumači kao Orfejevo prizivanje svih njemu znanih moći glazbe kako bi uspio u svome naumu.³⁹ Vrhunac arije

³⁷ WHENHAM, John, *Orfeo*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986., str. 68

³⁸ Radi se o *arpa doppia*, jednom od novijih instrumenata za to doba čija je posebitost bila u tome što je imala dodatan red žica postavljenih pod kutom kako bi svirač imao pristup sniženim i povišenim tonovima bez da mora iznova ugađati instrument.

³⁹ WHENHAM, John, *Orfeo*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986., str. 68

dogođa se u četvrtoj strofi kada Orfej otkriva svoj identitet i pjeva *Orfeo son io*, jer doista, ova arija donekle jest sav njegov identitet, sva njegova vještina i u tom trenutku sve što mu je preostalo nakon Euridikine smrti. Nevjerojatan je paradoks da, čak i kada u petoj strofi na spomen Euridikinih očiju počinje pjevati linijom koja je puno bliža idealima solo pjesme s kraja stoljeća, Orfej, uz svu svoju vještinu i trud, ne uspijeva svojom pjesmom natjerati Harona da mu se smiluje. Na kraju nije njegova pjesma medij kojim uspijeva u svome naumu, nego sviranje na liri kojom uspavljuje Harona i uspješno krađe njegov brod kako bi prešao na drugu obalu rijeke.⁴⁰

Potrebno je uzeti u obzir nekoliko čimbenika koji su značajno utjecali na *Orfejev* nastanak. Prvo, radi se *a priori* dvorskoj operi: njegovo skladanje naručili su članovi dvora kojima pripada i libretist, izvedba se odvijala u okvirima tog istog dvora, publiku su većinski sačinjavali njegovi članovi, izvodili su ga članovi dvorskog orkestra i pjevači koji su također, uz izuzetke, i inače boravili na dvoru. Drugi čimbenik je činjenica da se radilo o vrsti koja je u tom trenutku bila izuzetno nova. Prije nje nije postojala duga tradicija koja bi određivala kako točno jedna *favola in musica* treba izgledati, što treba sadržavati i kako ju se treba skladati. Oba čimbenika stvorila su situaciju u kojoj je Monteverdi imao najveću moguću slobodu skladanja. Jedini kriteriji kojima se morao podvrgnuti bili su njegovi vlastiti, jer publika pred kojom se djelo izvodilo nije imala dovoljno iskustva s tom vrstom kako bi unaprijed mogla stvoriti očekivanja koje bi on onda morao ili mogao ispuniti ili ne. Također, jedino što su članovi *Accademie degli Invaghiti* mogli od njega zahtijevati je pisanje glazbene drame, specifičnije zahtjeve od toga ni oni nisu mogli imati iz istog razloga. Činjenica da je cijeli projekt financiran iz dvorskog proračuna omogućila je Monteverdiju kreativnu slobodu da mu orkestar sadrži takvo bogatstvo različitih instrumenata, a intimnost prostora u kojem se djelo izvodilo dozvolila publici da doživi svaku promjenu instrumentacije koja je pridonosila zvučnom svijetu *Orfeja*. Situacija u kojoj se Monteverdi našao pri skladanju ovako nove vrste, potaknula ga je da posegne za svim svojim skladateljskim iskustvima, a rezultat je djelo koje jednako novo koliko je utemeljeno na tradiciji.

⁴⁰ Doduše, njegov neuspjeh umanjuje činjenice da je njegovu ariju očito čula i Prozerpina koja onda u njegovo ime uspijeva nagovoriti Plutona da pusti Euridiku.

2.2. Madrigali i *stile rappresentativo*

Jednako kao što početak opere ne bi bio moguć bez bliskog rada pjesnika i skladatelja s kraja šesnaestog stoljeća, tako je i nemoguće odvojiti začetak madrigala od talijanskog pjesništva šesnaestog, tj. četrnaestog stoljeća. Možda njihovu simbiozu najbolje opisuje činjenica da je madrigal bio termin koji je istovremeno bio sinonim za pjesmu slobodne rime, čiji su stihovi brojili između sedam i jedanaest slogova, kao i višeglasnu *a cappella* glazbenu vrstu svjetovnog karaktera. Rast popularnosti madrigala u prvoj polovici šesnaestog stoljeća usko je vezan uz ponovno otkriće poezije Francesca Petrarce i bujanje petrarkističkog pokreta. Pietro Bembo, kardinal i pjesnik, bio je jedan od najistaknutijih imena Petrarčinog *revivala* koji je uredio izdanje *Kanconijera* iz 1501. godine, a u svom djelu *Prose della volgar lingua* iz 1525. uzdiže pjesništvo Petrarce i prozu Boccaccia pisanu na toskanskom talijanskom kao jezični i stilski ideal kojemu treba težiti. Paralelno s književnim pokretom, u glazbenim krugovima se madrigal iskristalizirao kao glazbena vrsta koja je išla ukorak s novim književnim idealima. Višeglasni polifoni slog i prokomponirano uglazbljenje teksta pokazali su se podobnim načinom za zvučno prikazivanje poezije: „Nova uporaba Petrarkinih i petrarkističkih tekstova zahtijevala je glazbene vrste čiji je oblik bio jednako slobodan kao stih, kao i u potpunosti vokalnu, deklamacijsku polifonu teksturu, jednako ozbiljnu kao i popularnu melankoličnu ljubavnu poeziju tadašnjice.“⁴¹ Mnogi autori⁴² rast popularnosti madrigala u prvoj polovici šesnaestog stoljeća dovode u vezu s postupnim padom popularnosti *frottole*, koja je do tada dominirala vokalnom svjetovnom glazbom. Za razliku od madrigala, u čijem se temelju nalazi višeglasni *a cappella* slog, *frottola* je najčešće bila izvođena solistički uz pratnju instrumenta, a u slučaju višeglasnog izvođenja, slogom je još uvijek dominirala dionica soprana. Dok je za madrigal bilo karakteristično prokomponirano uglazbljenje teksta, *frottola* je bila poznata po strofno uglazbljenim stihovima s refrenom i postupku variranja melodija pri ponavljanju. Ipak, ono što leži u srži razlike ovih dvaju vrsta je odabir teksta kojeg se uglazbljuje. Dok je madrigal od svog početka bio vezan uz visoku talijansku poeziju petrarkističkog kruga, tekstovi koji su bili skladani kao *frottole* bili su

⁴¹ „The new use of Petrarchan and Petrarchistic texts called for musical forms as free as the verse, and for a fully vocal, declamatory polyphonic texture as serious as the melancholy love-poems newly in fashion.“ Haar, James, The Madrigal: Origins, *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-100000898040f.han.kug.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040075?rskey=quNflx>, pristup 19. 12. 2019.

⁴²Ibid.

EINSTEIN, Alfred; BAKER, Theodore, The Madrigal, *The Musical Quarterly*, X, 4, 1924., str. 476-474
ROCHE, Jerome, *The Madrigal*, Oxford: Oxford University Press, 1990., str. 3.

zabavnog i prozračnog karaktera, bez visoko umjetničkih ambicija. Einstein ističe kako je namjerna ozbiljnost uglazbljena i visoka umjetnička razina tekstova madrigala bila svojevrsan odgovor na jednostavnost *frottole*: „jednako kao što su solističku pjesmu na svijet donijeli glazbenici „recitativa“, povijest nastanka madrigala je, na sličan način, proces svjesne reakcije.“⁴³

Tijekom šesnaestog stoljeća madrigal je potvrdio svoju vodeću ulogu na području vokalne glazbe. Svojoj popularnosti duguje činjenicu da je do početka sedamnaestog stoljeća doživio nekoliko stilskih preobrazbi: od svojih petrarkističkih početaka, preko cikličnih uglazbljenja tekstova Tassa i Ariosta, eksperimentiranja s kromatikom Cipriana de Rorea, deklamacijom teksta u Willaertovim djelima, preko takozvanih „hibridnih“ madrigala Andree Gabriellija čiji tekstovi izlaze iz petrarkističkih okvira, a čije vokalne linije postaju ispunjene kraćim, lakše pamtljivim frazama, do virtuoznih madrigala Luce Marenzija namijenjenih ansamblima virtuoznih pjevača. Uloga madrigala, tj. njegovo mjesto u društvu, također je doživjela određene promjene unutar tih sedamdeset godina. Madrigal kakvog je poznao visoki sloj talijanskog društva s početka stoljeća bio je namijenjen izvođenju u krugu poznanika koji nisu nužno bili profesionalni glazbenici.⁴⁴ S druge strane, razvoj tehnike, kao i pedagogije solo pjevanja u drugoj polovici stoljeća doveo je do velikog broja madrigala pisanih za profesionalne pjevače koji su zahtijevali visoku tehničku razinu izvođača i nisu više bili dostupni glazbeno obrazovanim amaterima. Sve uvrježenija praksa izvođenja madrigala na prinčevskim dvorovima u okviru posebnih prigoda poput zaruka, vjenčanja ili slavljenja bitnih političkih dogovora dodatno je podcrtala odvajanje uloge izvođača od slušatelja.⁴⁵

Za razliku od opere koja je na prijelazu sa šesnaestog na sedamnaesto stoljeće bila u svojoj prvoj, eksperimentalnoj fazi, koju tek retrospektivno možemo nazvati njezinim početkom, i u čijem je začetku Monteverdi igrao značajnu ulogu, njegovi prvi pokušaji na

⁴³ „as the solo song was later brought into being, [...] by “recitative” musicians, the history of the formation of the Madrigal is, similarly, a process of conscious reaction.“ EINSTEIN, Alfred; BAKER, Theodore, *The Madrigal, The Musical Quarterly*, X, 1924., 4, str.477.

⁴⁴ „an art-form that combined poetry and music had an appeal not just to the brilliant intellectual but to the cultured gentleman. It became accepted to foregather for a session of madrigal singing, not so much in the private home as in the cultural academy, a kind of club whose members met for all manner of intellectual improvement. In this context the madrigal was a convivial chamber music that did not require the presence of an audience.“ ROCHE, Jerome, *The Madrigal*, Oxford: Oxford University Press, 1990., str. 14.

⁴⁵ Einstein smatra da je postupno profesionaliziranje madrigala dovelo da gubitka njegovog „duha“ i da se radi o prvom koraku u njegovom „padu“: EINSTEIN, Alfred; BAKER, Theodore, *The Madrigal, The Musical Quarterly*, X, 4, 1924., str.483.

području madrigala dogodili su se u trenutku kada je madrigal već iza sebe imao šest desetljeća “staža” te je bilo gotovo nezamislivo zamisliti skladateljsku karijeru, van crkvenih krugova, bez nekoliko objavljenih zbirki madrigala iza sebe. Tim putem zakoračio je i dvadesetogodišnji Monteverdi kada je objavio svoju prvu zbirku madrigala 1587. godine koju je posvetio grofu Veriti od Verone, članu Accademije Filarmonice kojoj je pripadao i Monteverdijev učitelj Ingegneri. Roche opisuje njegovu prvu zbirku kao glazbu u kojoj je moguće primijetiti “šarm i profinjenost hibridnog madrigala vidljivog u Marenzijevom ranom opusu” i kako je “mladi skladatelj [pri njihovom skladanju] više pažnje obraćao na glazbeno umijeće nego na pjesmu”⁴⁶. S druge strane, Arnold u madrigalima prve knjige vidi mladog skladatelja impresioniranog pomodnim pastoralnim madrigalom, ali istovremeno usredotočenog na strukturu i oblikovanje glazbene sadržine, što je jedna od poveznica između ranog stvaralaštva mladog Monteverdija i Ingegnerija, u čijim je djelima moguće primijetiti veliku preciznost pri oblikovanju unutarnje forme madrigala.⁴⁷ Činjenica da je Monteverdi upravo njemu posvetio svoju *Drugu knjigu madrigala* koja je objavljena tri godine kasnije, govori o određenoj dozi poštovanja koju je mladi učenik odlučio pokazati svome učitelju.⁴⁸

Giaches de Wert, Monteverdijev suvremenik i mantovanski kolega, jedna je od ključnih osoba u razvoju Monteverdijevog madrigalskog opusa. Kada je 1590.-ih Monteverdi postao član orkestra i kasnije pjevač mantovanskih vojvoda Gonzaga, Wert je već dvadeset i pet godina ispunjavao poziciju *maestra di capella* na dvoru i bio jedan od istaknutijih skladatelja Italije koji je iza sebe, između ostaloga, imao devet objavljenih knjiga madrigala. Nije teško zamisliti uzbuđenje dvadesetogodišnjeg Monteverdija koji, ne samo da je zamijenio svoj život u Cremoni boravkom na jednom od značajnijih dvorova sjeverne Italije, nego je imao priliku raditi i učiti od jednog od najistaknutijih majstora madrigala šesnaestog stoljeća. Iako ne postoje pisani dokazi o suradnji ove dvojice skladatelja, nemoguće je da između njih nije postojalo makar profesionalno poznanstvo. Da je Monteverdi jako dobro

⁴⁶ “the charm and delicacy of the “hybrid” madrigal exemplified in Marenzio’s early work, and the young composer seems more concerned with musical craftsmanship than attention to the poem.” ROCHE, Jerome, *The Madrigal*, Oxford: Oxford University Press, 1990., str.75.

⁴⁷ ARNOLD, Denis, Monteverdi and his Teachers; u: ARNOLD, Denis, FORTUNE, Nigel (ur.), *The New Monteverdi Companion*, London: Faber and Faber, 1985., str. 95.

⁴⁸ Dok Carter i Einstein tvrde kako Ingegneri nije imao velik utjecaj na Monteverdijev razvitak te se radi o učitelju kojeg će mladi talentirani glazbenik prije ignorirati, nego pokušati oponašati, Arnold i Roche smatraju kako se radi o sposobnom skladatelju i učitelju koji je u Monteverdija izbrusio tehničku spremnost i radišnost. Roche ide toliko daleko da tvrdi da je Monteverdijeva kasnija sklonost duetima, spram monodija, rezultat takvih početaka, gdje se studioznost i teški rad pri skladanju cijenio više nego „easy gratification“ koja bi bila lako dostupna pri pisanju monodija.

poznavao Wertov opus jasno je vidljivo u Monteverdijevim madrigalima nastalim u tom desetljeću, a i kasnije.⁴⁹

Dok su diljem Italije hibridni madrigal postajali sve popularniji, donoseći sa sobom prozračnu ljubavnu liriku i pamtljive melodijske obrasce, Wert je u svom opusu ustrajno na životu održavao ozbiljni madrigal, uglazbljujući isključivo tekstove visoko cijenjenih pjesnika. Anthony Newcomb⁵⁰ ističe kako je u njegovim djelima pisanim između 1560.-tih i 1590.-tih godina moguće primijetiti dva pravca čija je zajednička karakteristika tendencija ka intenzivnijem dramatskom ostvarenju teksta kroz glazbu: “Skladbe prve kategorije, koje je moguće nazvati ekspresionističkim madrigalima, iznose ekstravagantne emocije izražene u tekstu i jednako ekstravagantne glazbene geste koje uključuju, primjerice, izrazito nisku ili visoku tesituru, neobične vokalne intervale (tritonuse, septime, none, decime), nagle pauze i kontraste u tempu. [...] Skladbe koje pripadaju drugoj kategoriji, koje možemo nazvati recitativnim madrigalima, oblače tekst u glazbeno ruho čija je jednostavnost sama po sebi ekstremna. Dozvoljeno je samo povremeno pojavljivanje disonance, kromatike ili polifonije kako bi se određena mjesta istaknula u asketskoj akordskoj strukturi čija je jedina svrha deklamacija teksta. Ovaj stil pripada tradicionalnoj polifonoj deklamaciji koja seže barem do početka šesnaestog stoljeća i na mnogo načina odgovara idealima koje su kasnije izradili Galilei i Bardi u Firentinskoj Kamerati.”⁵¹ Iako je nedvojbeno kako je Monteverdi crpio inspiraciju i iz Wertovih „ekspresionističkih“ madrigala, za potrebe ovog rada važnije je istaknuti poveznicu između Monteverdijevih madrigala, u kojima je moguće vidjeti zalaženje u područje *stile rappresentativo* i deklamacijskog stila Wertovih madrigala.

⁴⁹ „From Ingegneri, Monteverdi had learned craftsmanship. From Wert he learned the art of expressing passion, and this was to be just as rare a quality in the early years of the seventeenth century.” ARNOLD, Denis, Monteverdi and his Teachers, u: ARNOLD, Denis, FORTUNE, Nigel (ur.), *The New Monteverdi Companion*, London: Faber and Faber, 1985., str. 106.

⁵⁰ „Pieces of the first category, which might be called expressionistic madrigals, translate extravagant emotions expressed in the text into similarly extravagant musical gestures involving, for example, extremely low or high tessitura, unusual vocal intervals (tritones, 7ths, 9ths, 10ths), abrupt silences and contrasts of tempo. [...] Pieces of the second category, which might be called recitational madrigals, clothe the text in a musical dress whose simplicity is in itself extreme. Only an occasional flash of dissonance, chromaticism or polyphony is allowed to provide points of emphasis in an austere chordal texture whose purpose is purely declamatory. This style belongs to a tradition of polyphonic declamation that reaches at least as far back as the beginning of the 16th century and corresponds in many ways to the ideals later expressed by Galilei and Bardi in the Florentine Camerata“ NEWCOMB, Anthony, The Madrigal: Expressionistic and recitational styles, *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040075?rskey=ukFu5E>, pristup 19. 12.2019.

⁵¹ Ibid.

Kada promatramo stvaralaštvo na području vokalne glazbe u Italiji krajem šesnaestog stoljeća, *stile rappresentativo*, solističko pjevanje, naglasak na razumljivosti i jasnoći izvedbe teksta iskaču, s pravom, iz dotadašnje realnosti vokalnog repertoara. Uzmimo li u obzir činjenicu da se taj *novum* najčešće stavlja u direktnoj opoziciji višeglasnim madrigalima, kao novo spram starog, korak u budućnost spram „ostatka“ prošlog vremena, madrigali nerijetko trpe svojevrsnu osudu kao upravo ono protiv čega se pobornici *stile rappresentativo* bore. Stoga, kada se u djelima madrigalista s kraja stoljeća, ili prvih desetljeća sedamnaestog stoljeća, primijete deklamacijski trenuci, razumljivo je što se tumače kao svojevrsan odgovor na recitativni stil. Da li će taj „odgovor“ biti procijenjen kao pozitivan, u smislu da je prigrljivanje recitativnog stila u okviru madrigala njegova ulaznica u novo stoljeće i svojevrsno pomlađivanje, ili negativna, gdje se tvrdi da je madrigal time izgubio svoj identitet⁵², ovisi isključivo o stavu promatrača. No, iako se ni u kojem slučaju ne može umanjiti važnost utjecaja recitativnog stila na područje madrigala, pogrešno je dati mu sve zasluge. Madrigal je oduvijek bio izrazito fleksibilna vrsta, koja je upravo zbog činjenice da ju nije lako staviti unutar okvira jedne definicije bila plodno tlo za eksperimente skladatelja. Da, kada pokušamo definirati madrigal, fraza višeglasna *polifona* vokalna *a cappella* vrsta svjetovnog karaktera čini se kao dovoljno dobar pokušaj, no od svih navedenih pojmova, u praksi bi preživjeli samo „vokalna vrsta svjetovnog karaktera“. Homofoni slog je pored polifonog uvijek bio zastupljen, iako možda ne u jednakoj mjeri, i kao takav se najčešće koristio upravo u svrhe homofone *falsobordone* deklamacije teksta, tako da u trenutku kada su ideje o *stile rappresentativo* počele postajati glavne teme u glazbeničkim krugovima, madrigal je unutar svoje palete već imao pripadajuću tehniku koju je bilo moguće upotrijebiti u svrhu ostvarivanja novih ideala.

No važno je istaknuti kako je i u „madrigalskom“ svijetu na početku sedamnaestog stoljeća izražajnost teksta bila aktualna tema. 1600. godine objavljena knjiga *Delle imperfezioni della moderna musica* teoretičara Giovannija Marije Artusija u kojoj on navodi devet primjera iz dva madrigala koji su mu bili dostupni iz rukopisa u kojima kritizira suviše slobodan tretman disonance, kao i prisutnost više od jednog modusa u djelu. Naslove i tekst madrigala, kao i ime autora ostavio je anonimnim. Radilo se dakako o još neobjavljenim Monteverdijevim madrigalima, što je otkrio sam Monteverdi u predgovoru svojoj *Petoj knjizi madrigala*, gdje iznosi kako njegov način skladanja pripada Drugoj praksi koja nije ona koju

⁵² EINSTEIN, Alfred; BAKER, Theodore, The Madrigal, *The Musical Quarterly*, X, 4, 1924.

Artusi poznaje. Njegove ideje dvije godine kasnije je obrazložio njegov brat, ili Monteverdi kroz pismo svoga brata, u predgovoru zbirci *Scherzi musicali* iz 1607. godine gdje je Drugoj praksi dao određeni pedigree time što je imenovao Rorea kao njezinog utemeljitelja u glazbenoj praksi, a Platona kao njezinog utemeljitelja u filozofiji, jer je Platon u svojoj definiciji glazbe tekst stavio na prvo mjesto, a tek iza njega harmoniju i ritam. Time je uloga Druge prakse, sudeći po Giuliju Cesaru, ponovno oživljavanje Platonovog ideala dominacije teksta što vodi do usavršavanja „melodije“, koja u ovom smislu znači ekspresiju cijele skladbe – rezultat sjedinjavanja ritma i harmonije.⁵³ Time je suprotstavio Drugu praksu Prvoj praksi za koju tvrdi da je učinila glazbu dominantnom spram teksta. Ovaj događaj otvorio je raspravu koja je prerasla u debatu generacija. S jedne strane su uz Monteverdija stajali svi skladatelji koji su prihvaćali uporabu disonanci i kromatike u svrhu izražavanja emotivnog sadržaja teksta, a s druge strane su uz Artusija stajali oni koji su smatrali da su takvi postupci greške koje nemaju što tražiti u ozbiljnim madrigalima.

Kao prvi primjer susreta recitativnog stila i madrigala u Monteverdijevom opusu poslužiti će madrigal *Sfogava con le stelle*⁵⁴ iz Monteverdijeve *Četvrte knjige madrigala*. Bitno je naglasiti kako su madrigali koji se u njoj nalaze, iako je zbirka objavljena 1603. godine, plod rada prethodnog desetljeća i kako zbog toga zbirka sadrži madrigale koji se stilski međusobno razlikuju.⁵⁵ U zbirci u kojoj prevladavaju tekstovi Guarinija, tekst *Sfogava con le stelle* pripisuje se Ottaviju Rinucciniju, firentinskom pjesniku koji je u kontekstu Monteverdijevog opusa najpoznatiji kao autor libreta za operu *L'Arianna*, a u kontekstu opće povijesti glazbe kao autor libreta Perijeve *Daphne* i *Euridice*. Pjesma sadrži nekoliko zanimljivih karakteristika koje vrijedi istaknuti. Već pri prvom čitanju moguće ga je podijeliti u dvije cjeline: prvu čine prva četiri stiha koja poput neimenovanog pripovjedača pripremaju

⁵³ „In the original Greek, however, we read that *melos* (song) consists of three things, *logos* (“the word”, or “that by which the inward thought is expressed”), *harmonia* (“agreement” or “relation of sounds”) and *rhythmos* (“time” or “rhythm”). Plato was saying simply that a song consists of a text, an agreeable arrangement of intervals, and measure time; and of these the text is the leader.

But Giulio Cesare, and L'Ottuso with him, are saying that a modern polyphonic composition, like the ancient song or melos, should subordinate to the text (its meaning and rhythm) the arrangement of tones both successive and simultaneous (broadening of the concept of harmonia) and rhythm (now broadened to include tempo, metre and rhythm). This results in the perfection of “melody”, that is, expressive composition. He is not saying, as has sometimes been inferred, that melody in the sense of tune or monody should now take precedence over counterpoint or harmony. Melody in this sense is not even in question.“ PALISCA, Claude V., *The Artusi-Monteverdi Controversy*, u: ARNOLD, Denis, FORTUNE, Nigel (ur.), *The New Monteverdi Companion*, London: Faber and Faber, 1985., str. 154-155.

⁵⁴ Prijevod na engleski jezik preuzet iz: TOMLINSON, Gary, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley: University of California Press, 1987., str. 93.

⁵⁵ Gary Tomlinson je u svojoj knjizi *Monteverdi and the End of the Renaissance* posvetio cijelo poglavlje pokušaju datiranja madrigala iz Monteverdije četvrte i pete knjige na temelju stilskih razlika.

scenu i čitatelju predstavljaju protagonista, čovjeka oboljelog od ljubavi⁵⁶ koji svoju bol istresa pred noćnim nebom, obraćajući se zvijezdama. Ovakav početak se funkcionalno ne čini jako udaljenim od Musice u *Orfeju* ili ostalih prologa u operama. Drugi dio teksta čine ostalih devet stihova u kojima se protagonist direktno obraća zvijezdama i moli ih da, jednako kako su obasjale i istaknule ljepotu njegove ljubljene, tako i njoj pokažu sav njegov žar, u nadi da će u njoj taj čin izazvati milost. Uzdah koji se nalazi na početku ovog odjeljka, iza kojeg slijedi jasno oslovljavanje sugovornika, u ovom slučaju zvijezda, daje drugom dijelu teksta diskurzivni karakter, a emotivni izljev koji u tom trenutku nastupa postaje još dojmljiviji zbog toga što slijedi emotivno neutralni i objektivni uvod. Iako su dosadašnji stihovi pjesmi dali primarno diskurzivni i donekle dramski karakter, zadnja dva stiha otkrivaju epigramsku poantu, koja možda nije toliko direktna u svom nastupu kao poante nekih drugih epigramskih madrigala u četvrtoj knjizi, poput one u *Cor mio mentre vi miro*, ali svojom pojavom jasno zaokružuje misao protagonista te i pjesme u cijelosti

S obzirom na sve što ovaj tekstu nudi, jasno je da je Monteverdi svojim uglazbljenjem dostojno odgovorio na izazov. Početak ovog madrigala postao je jedan od najprepoznatljivijih početaka unutar Monteverdijevog madrigalskog opusa. Radi se o deklamaciji teksta u *falsobordone* stilu svih pet dionica istovremeno. Homofoni *falsobordone* stil deklamiranja teksta svoje korijene ima u sakralnom recitiranju psalama, a kao što je već spomenuto, Wert ga je također koristio u svojim madrigalima, kao i Willaert nekoliko desetljeća ranije. Monteverdi je ispod akorda ispisanog u dugim notnim vrijednostima potpisao tekst i prepustio izvođačima da ga izgovaraju u njegovom prirodnom, govorenom ritmu. Osim što se ovakav početak može protumačiti kroz prizmu sve češće prisutnog ideala o jasnoći teksta i njegovoj dominaciji, ono što je Monteverdi postigao ovakvim uglazbljenjem je na većem planu daleko impresivnije. Peteroglasni homofoni slog u kojem pjevači zajednički deklamiraju tekst je najvjernija moguća reprezentacija pripovjedača koji slušatelja uvodi u radnju, bezimene „prisutnosti“ koja promatra situaciju sa strane, a da istovremeno i nije njen dio. Smirenost zvuka koju ovakvo uglazbljenje sadrži dodatno podcrtava uvodni karakter prva četiri stiha i stvara podlogu za veliki kontrast koji nastupa početkom sljedeće fraze, tj. petog stiha.

⁵⁶ U Malipierovom notnom izdanju se navodi „un inferno d'amore“ umjesto „un infermo d'amore“ kao što stoji u Rinuccinijevom tekstu, što značajno mijenja značenje stiha, a rezultiralo je prenašanjem iste greške u ostalim izdanjima ovog madrigala.

Sfoga con le stelle
Un infermo d'amore
Sotto notturno ciel il suo dolore,
E dicea fisso in loro:
„O imagini belle
De l'idol mio ch'adoro
Si com'a me mostrate
Mentre così splendete
La sua rara beltate,
Così mostrate a lei
I vivi ardori miei;
La fareste col vostr'aureo sembia
Pietosa sì come me fate amante.“

A lovesick man poured forth
to the stars
in the nighttime sky his grief,
and said, his eyes fixed on them:
„Oh beautiful images
of my idol, whom I adore,
just as you show me,
while you glisten thus,
her rare beauty,
so show her
my burning ardor;
with your golden semblance you might
make her
kind, just as you make me lovelorn.“

Koristeći homofonu deklamaciju pri uglazbljenju prva četiri stiha, Monteverdi je stvorio jasnu razliku između uvoda i svojevrsnog monologa u prvom licu koji slijedi. Ako je homofonija prvog dijela dočarala smirenost i tišinu noći, onda je uzdah „O“ koji se javlja prvo u altu, a onda u svim ostalim glasovima, dostojna reprezentacija usamljenog povika koji prekida noćnu tišinu. Također, ako je uniformnost svih pet dionica do tada dočaravala nepristranost i distanciranost pripovjedača, onda emancipacija svih dionica unutar polifonog tretmana sloga u tom trenutku samo podcrtava pjesničko ja i individualnost protagonista koji u tom trenutku prvi puta progovara. Monteverdi koristi tu prvu riječ, tj. uzdah, kako bi već unutar tri takta dosegnuo dinamički i intonacijski vrhunac, g2 u sedamnaestom taktu u dionici *cantusa*. To je ujedno i najviši ton u cijelom madrigalu, a raspon u cijelom ansamblu na drugoj dobi istog takta čini dvije oktave plus kvintu, što doprinosi zvučnom bogatstvu tog takta. Polifoni tretman dionica pri uglazbljenju idućih sedam stihova dočarava očaranost protagonista rijetkom ljepotom njegove ljubljene, a kratki madrigalizmi u obliku melizma na sintagmi „vivi ardori“ ističu njegovu uzbuđenost i emocionalni nemir izazvan neuzvraćenim osjećajima.

[PRIMJER BR. 11, *Sfogava con le stelle* t.15 - t.19]

Iako se još uvijek radi o upravnom govoru protagonista, tj. diskurzivnom dijelu pjesme, Monteverdi se vraća *falsobordone* deklamaciji s početka madrigala u dvanaestom i trinaestom stihu. Taj postupak je moguće tumačiti na dva načina. S jedne strane, čini se da je Monteverdi u ovom trenutku glazbi dao prednost nad tekstom, kako bi formalno zaokružio madrigal i dobio svojevrsan trodijelni, simetrični oblik, uokviren recitativnim dijelovima. S druge strane, moguće je da je odluka da zadnja dva stiha zvučno odvoji od ostatka monologa motivirana upravo tekstom. Naime, posljednja dva stiha otkrivaju epigramsku poantu madrigala, a činjenica da ju je Monteverdi odlučio na taj način istaknuti odagnat će svaku sumnju o tome radi li se o epigramu, budući da ponavljanje dvanaestog stiha u cijelosti čak tri puta jasno daje do znanja da se ovdje nalazi misaoni cilj teksta. U taktu 51, nakon njegovog drugog ponavljanja, nalazi se još jedan razlog zašto se ovaj madrigal ističe unutar Monteverdijevog madrigalskog opusa. Umjesto pomaka za polustepen u dionici cantusa na riječi *pietosa*, čime bi nastupio trozvuk c-es-g, cantus ostaje na tonu d2, zbog čega u tom trenutku nastaje nonakord c-es-g-d. Mnogi autori tumače taj trenutak kao jedan od bitnih koraka u procesu oslobađanja disonance s kraja šesnaestog stoljeća, i Monteverdijevog osamostaljivanja unutar onoga što on naziva Drugom praksom. Činjenicu da se Artusi nije osvrnuo na ovaj madrigal Carter uzima kao mogući argument da je *Sfogava con le stelle* jedan od „mlađih“ madrigala unutar *Četvrte knjige madrigala*, nastao nakon što je Artusi već objavio svoju kritiku.⁵⁷

⁵⁷ CARTER, Tim, “Sfogava con le stelle” reconsidered: some thoughts n the analysis of Montevverdi’s Mantuan Madrigals, u: ARNOLD, Denis, FORTUNE, Nigel (ur.) *Monteverdi and his Contemporaries*, Aldershot: AshgateVariorum, 2000., str.153.

Vratimo li se još jednom na Monteverdijev tretman sloga u ovom madrigalu, na homofonu deklamaciju teksta spram polifonog srednjeg dijela, otvaraju se dva pitanja, na koja možda nije moguće, ili nužno, imati jasan odgovor. Prvo pitanje koje se javlja jest, što je potaknulo Monteverdija na ovakav tretman sloga, tj. je li poticaj došao iz smjera madrigalske tradicije ili *stile rappresentativo*? Radi li se doista o njegovoj interpretaciji tehnike koju je mogao primijetiti u madrigalima Giaches de Werta, kao član mantovanske kapele pod njegovim vodstvom? Ili se radi o utjecaju *stile rappresentativo* i Monteverdijevoj verziji recitativa unutar peteroglasnog sloga? Giulio Caccini uglazbio je isti tekst kao monodiju i vrlo je moguće da je Monteverdi bio upoznat s tim uglazbljenjem.⁵⁸ Roche ide toliko daleko da tvrdi da je Monteverdijev madrigal zapravo temeljen na njemu i smatra to argumentom da je ovaj madrigal samo za korak udaljen od monodije.⁵⁹ Drugo je pitanje, koja je uloga deklamacije teksta u ovom madrigalu, tj. što ona znači u kontekstu vremena u kojem je madrigal nastao? Jednako kao što je moguće voditi rasprave o Orfejevom *Possente spirito* i tome zašto je u djelu koje nosi perjanicu recitativnog stila središnje mjesto dato virtuoznoj ariji, tako se i ovdje može otvoriti pitanje zašto je središnji dio madrigala koji je ujedno i emotivni vrhunac skladbe pisan upravo u polifonom slogu? Ako je jasnoća teksta i mimezis ono što pobuđuje strasti kod slušatelja, čini se donekle kontraproduktivno tj. paradoksalno koristiti polifoni slog kao medij za izražavanje vrhunca osjećajnog izljeva. Mogući odgovor leži u Monteverdijevom odabiru madrigala, a ne monodije, kao vrste u sklopu koje će uglazbiti Rinuccinijev tekst. Čini se kako su spram solističkog glasa prevagnule izražajne mogućnosti koje nudi madrigal, mogućnost da pet glasova „govori“ kao jedan, kao i bogatstvo zvuka koje donosi peteroglasni polifoni slog. Jedan glas u okviru monodijskog solističkog pjevanja jednostavno nije u mogućnosti ostvariti tu razinu dramske raznolikosti zvuka. I na kraju, sa sviješću o onom što će se nekoliko desetljeća kasnije dogoditi unutar venecijanske opere, opozicija homofonog spram polifonog, tj. dominacije teksta spram dominacije glazbe, može se povezati s odnosom recitativa i arije – prvog dijela ovog madrigala kao recitativa u

⁵⁸ Više o usporedbi Monteverdijevog madrigala s Caccinijevom monodijom i madrigalom Salomonea Rossija, Monteverdijevog mantovanskog kolege, u: Horsley, Imogene, Monteverdi's Use of Borrowed material in "Sfogava con le stelle", *Music and Letters*, 59, 1910., Tomlinson upozorava da se ne smije zanemariti mogućnost da se utjecaj odvijao i u suprotnom smjeru: TOMLINSON, Gary, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkley: University of California Press, 1987., str.92.

⁵⁹ ROCHE, Jerome, *The Madrigal*, Oxford: Oxford University Press, 1990., str. 79.

kojem se iznosi radnja i priprema situacija za ariju koja predstavlja emotivno središte u kojem dominira glazba.

Iako su madrigali šesnaestog stoljeća bili poznati prvenstveno kao *a cappella* vrsta, u praksi su se nerijetko izvodili uz improviziranu instrumentalnu pratnju, koja je najčešće svirala vokalne dionice ili improvizirala na temelju ispisanih vokalnih dionica. S početkom sedamnaestog stoljeća, instrumentalna pratnja je postupno iz nepisane prakse izrasla u zapisanu, ključnu sastavnicu ne samo izvedbe nego i strukture samog djela. Jedan od suptilnih pokazatelja postupne promjene koja se događala na planu razvitka *basso continuo* vidljiv je i u Monteverdijevoj *Petoj knjizi madrigala* iz 1605., gdje je Monteverdi u podnaslovu naznačio kako je predviđeno da se uz zadnjih šest madrigala izvodi i instrumentalna pratnja⁶⁰, čime je dodatno utvrdio njezino mjesto kao jednu od prvih predstavnica podvrste madrigala uz instrumentalnu pratnju koji će u sedamnaestom stoljeću zaživjeti kao najpopularnija, nova verzija madrigala. Drugi razlog zašto se upravo ova Monteverdijeva zbirka ističe kao jedan od bitnih trenutaka u povijesti glazbe ovog razdoblja je predgovor Monteverdijevog brata, Giulija Cesarea. Dakako, danas je teško razjasniti gdje u tom predgovoru govori Monteverdi, a gdje njegov brat, te radi li se uopće o jednome ili drugome, no jasno je da se tim predgovorom otkrio identitet „anonimnog“ skladatelja iz Artusijevih kritika, raspravi dao doprinos Monteverdijevog „tabora“ što je cijeloj situaciji priskrbilo dodatnu pozornost javnosti, i kao posljednji i najvažniji doprinos, imenovanje Prve i Druge prakse. No, ako se zaobiđu fanfare koje su rezultat ovih dvaju događaja i promotre madrigali koji se nalaze u zbirci, nit koja povezuje većinu madrigala jest Monteverdijev daljnji rad na planu integriranja karakteristika recitativnog stila unutar madrigalskog sloga. Njegovo ostvarenje moguće je pratiti s jedne strane u horizontalnom vidu, pri uglazbljivanju teksta unutar jedne dionice, i vertikalno, kroz grupno tretiranje svih glasova.

O Mirtillo, Mirtillo anima mia drugi je po redu madrigal u zbirci i s *Cruda Amarilli* čini cjelinu, tj. drugi dio monološkog „dijaloga“ između Amarilli i Mirtilla, likova pastoralne tragikomedije *Il pastor fido* Giambattiste Guarinija. Ovo književno djelo odjeknulo je u umjetničkim i akademskim društvima Italije i izazvalo burne reakcije pobornika Aristotelove podjele na tri žanra: tragediju, komediju i ep. Jednako kao što Artusijevi napadi nisu odmorili, nego donekle i pomogli popularnosti Monteverdijevih djela, tako i kritike upućene

⁶⁰ „col basso continuo per il Clavicembalo, Chittarone, od altro simile istrumento; fatto particolarmente per li sei ultimo ultimo & per li altri a beneplacito”

Guarinijevoj tragikomediji nisu nimalo omele brzinu kojom je ovo djelo obuzelo umjetničku scenu. *Cruda Amarilli* i *O Mirtillo* čine samo jednu od tri cjeline koje su rezultat uglazbljenja Guarinijevog teksta u *Petoj knjizi madrigala*: ciklus *Ecco Silvio* sadrži pet madrigala, nakog kojeg slijedi trodijelni ciklus *Ch'io t'ami*. Od ostalih devet madrigala u zbirci, šest su uglazbljenja Guarinijevih pjesama, a trima autor teksta nije poznat.

O Mirtillo, Mirtill'anima mia,
 se vedesti qui dentro
 come sta il cor di questa
 che chiami crudelissima Amarilli,
 so ben che tu di lei
 quella pietà, che da lei chiedi, avresti.
 O anime in amor troppo infelici!
 Che giova a te, cor mio, l'esser amato?
 Che giova a me l'aver sì caro amante?
 Perchè, crudo destino,
 ne disunisci tu, s'amor ne stringe?
 E tu, perchè ne stringi,
 se ne parte il destin, perfido amore?

Oh Mirtillo, Mirtillo my love,
 if you could see herein
 how stands the heart of her
 you call most cruel Amarilli,
 I know you'd feel for her
 that mercy that instead from her you ask.
 Oh spirits too unhappy in our love!
 What use to you, my heart, to be loved?
 What use to me, to have so dear a lover?
 Why, cruel Fate,
 do you separate those whom Love has
 joined?
 And you, perfidious Love,
 Why join us two, if Fate drives us apart?

Odgovor Amarilli na Mirtillove optužbe moguće je podijeliti na dva dijela, prvi čine prvih šest stihova, a drugi zadnjih sedam. Oba dijela započinju uzvikom „O“, no dok u prvom dijelu Amarilli direktno oslovljava Mirtilla i stihovi čine jednu misaonu i sintaktičku cjelinu, u zadnjih sedam stihova radi se o oplakivanju vlastite nesreće kroz oslovljavanje „općenitih“ pojmova poput sudbine i ljubavi. Također, moguće ih je podijeliti u tri misaone cjeline, gdje je sedmi stih samostalan, osmi i deveti čine paralelu, jednako kao i zadnja četiri stiha. U vidu Monteverdijevog uglazbljenja, *O Mirtillo* se donekle nadovezuje na sredstva koja je skladatelj koristio u *Sfogava con le stelle*, odijeljene polifone i homofone cjeline s jasnom svrhom. Za razliku od *Sfogava con le stelle* gdje je omjer jednog i drugog bio otprilike podjednak, u *O Mirtillo* recitativni homofoni slog znatno dominira. No, radi se o drugačijem obliku deklamacije od onog što smo do sada vidjeli. Deklamacija u *falsobordone* stilu ustupila je mjesto slobodnijem tretiranju ansambla: svih pet dionica nastupaju homofono samo pri izvođenju prvog stiha i pri izvođenju ponavljanja zadnjeg stiha, na samom kraju madrigala,

što daje određenu simetriju zvučnoj slici madrigala. U ostatku madrigala slog je najčešće troglasni ili četveroglasni, izmjenjuju se razna grupiranja glasova, primjerice u šestom taku Monteverdi prvo uglazbljuje drugi i treći stih kao duet dionica basa i tenora s dionicama *canta* i *quinta*, a pri njegovom ponavljanju sudjeluju dionice *canta*, *quinta* i *alta*. Slične postupke moguće je primijetiti u ostatku madrigala, a ono što ta sloboda omogućuje je zvučno diferenciranje stihova koji se nadovezuju jedni na druge, naspram stihova koji donose novu misao. Primjerice: stihovi pet i šest čine misaonu cjelinu i uglazbljeni su u sastavu *canta*, *quinta* i tenora. U trenutku kada započinje novi stih, tenorska dionica prestaje i nastupa bas, dok gornje tri dionice nastavljaju iznositi svoj materijal. U madrigalu koji je većinski uglazbljen u recitativnom stilu, ovakvo nijansiranje jedna je od rijetkih mogućnosti diferenciranja fraza u okviru homofonog sloga.

Polifoni slog je u ovom madrigalu rezerviran isključivo za dva mjesta: uglazbljenje četvrtog stiha *Che chiami crudellissima Amarilli* i uzdaha *O*, s kojim počinje sedmi stih i druga polovica teksta, a čiji tretman izrazito podsjeća na *Sfogava con le stelle*. Način na koji je četvrti stih uglazbljen daje do znanja kako se radi o jednom od vrhunaca cijelog madrigala. S jedne strane, pogledamo li dionice *canta* i *alta*, nastavlja se melodija koja započeta u trećem stihu (Vidi primjer br. 12), čime je Monteverdi donekle ostao vjeran tekstu jer zapravo, četvrti stih nastavlja misao trećeg stiha. No, promjenom sastava iz *cantusa*, *quinta* i *alta*, u *cantus*, alt i bas, Monteverdi daje do znanja da u njegovom tumačenju teksta ipak dolazi do nove misli, koja time zahtijeva i novi glazbeni sadržaj. U ovom slučaju, ne samo da se radi o promjeni sastava, nego i sloga, jer Monteverdi odlučuje dodatno istaknuti ovaj stih, a u trenutku kada se troglasnom sastavu pridruže i dionice *quinta* i tenora, ovo mjesto postaje, uz sam početak i kraj, zvučno najbogatije mjesto. Ovaj polifoni izljev potaknule su riječi „*crudellissima Amarilli*“, asocijacija na madrigal koji prethodi *O Mirtillu*, naziva *Cruda Amarilli*, u kojem Mirtillo predbacuje Amarilli njenu okrutnost jer mu ne uzvraća osjećaje. Imamo li u vidu taj madrigal, tj. razlog zbog kojeg sama Amarilli progovara i uzvraća Mirtillu, čini se da su upravo te riječi u cijelom fiktivnom dijalogu između ova dva lika na nju ostavile najveći emotivni utisak. U ovom trenutku moguće je opet postaviti slično pitanje kao i u slučaju *Sfogava con le stelle*: je li i ovdje polifonom slogu „data zadaća“ u emotivno izražajnoj sekciji kao svojevrsna prednost nad homofonim slogom ili je ovdje polifoni slog korišten samo kao sredstvo kojim se postiže zvučni kontrast spram ostatka madrigala, kako bi se istaknuo izrazito značajan stih?

[PRIMJER BR. 12, *O Mirtillo, mirtill'anima mia* t.10 - t.19]

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "sta Se ve - de - sti qui den - tro Co - me sta il cor di que - sta Che chia -". The second staff is a vocal line with lyrics: "sta Se ve - de - sti qui den - tro Co - me sta il cor di que - sta". The third staff is a vocal line with lyrics: "Se ve - de - sti qui den - tro Co - me sta il cor di que - sta Che chia -". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "sta". The fifth staff is the bass line with lyrics: "sta" and "Che chia -".

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "mi eru - de - lis - si - ma". The second staff is a vocal line with lyrics: "Che chia". The third staff is a vocal line with lyrics: "mi eru - de - lis - si - ma". The fourth staff is a vocal line. The fifth staff is the bass line with lyrics: "mi eru - de - lis - si - ma".

Pogleda li se ostatak madrigala, čini se da se radi o drugoj opciji. Kulminacija u drugom dijelu teksta, tj. izljev Amarillinih frustracija u osmom i devetom stihu, se u madrigalu odvija od četrdeset i prvog do peteset i prvog takta. Monteverdi je u tom trenutku posegnuo ne samo za homofonim slogom, nego i za postupkom koji u njegovom monodijskom stvaralaštvu postalo karakteristično uglazbljenje emotivno uzbuđenih dijelova teksta: deklamiranju na intonaciji koja svakim stihom biva sve viša, da bi nakon intonativnog vrhunca nastupio pad. U ovom slučaju, sedmi stih kadencirao je na akordu D-dura s dionicom *cantusa* na fis1, osmi stih kadencirao je na akordu a-mola s *cantusom* na a1, a deveti stih kadencirao je ponovno na akordu D-dura, no ovoga puta dionica *cantusa* završava na d2. Ne

samo da se radi o postupnom povisivanju tesiture svih glasova, nego u četrdeset i devetom taktu dolazi do intonativno najviše točke u madrigalu, a kako bi zvuk i bojom bio svjetliji te se doimao i višim, Monteverdi u devetom stihu zaustavlja dionicu basa i na njegovo mjesto stavlja dionicu tenora. Sam početak madrigala još je jedan trenutak koji priziva usporedbe s Monteverdijevim monodijskim stvaralaštvom. Silazni skok za veliku sekstu u prvom taktu plijeni pažnju jer se radi o intervalu koji se u prijašnjim desetljećima gotovo nikad nije u kontekstu madrigala upotrebljavao na taj način⁶¹, a u Monteverdijevom monodijskom, kao i madrigalskom stvaralaštvu ta će gesta postati jedno od glavnih izražajnih sredstava u oblikovanju vokalne solo dionice, tj. linearnom oblikovanju dionice jednog glasa u madrigalu.⁶²

Između dijalogu Amarilli i Mirtilla te sljedećeg ciklusa *Ecco Silvio*, također temeljenog na Guarinijevom *Il pastor fido*, nalazi se madrigal *Era l'anima mia*⁶³, jedan od svega pet Guarinijevih tekstova u *Petoj knjizi madrigala* koji nisu izvedeni iz tog djela. Tomlinson tvrdi kako se radi o madrigalu koji uz madrigale *Cruda Amarilli* i *O Mirtillo*, *Mirtill'anima mia* pripada najstarijim madrigalima u zbirci, što objašnjava zašto je smješten između madrigala temeljenih na tekstu *Il pastor fido* umjesto da je pridružen ostalim madrigalima, temeljenim na drugoj Guarinijevoj poeziji, a koji se nalaze u zadnjem dijelu zbirke.⁶⁴ Tekst je moguće podijeliti na četiri misaone cjeline: prvu čine prva tri stiha u kojem pjesničko ja dočarava tamnu atmosferu duše koja vene i proživljava svoje posljednje sate, a imperfekt glagola biti *era*, osim što asocira na tipičan početak pripovijedanja, dodatno ističe statičnost te patnje, bez određenog početka ili kraja koji se ne nazire. Prevrat stiže u iduća tri stiha u obliku prekrasne i ugodne duše, drugog protagonista, koja svojim pogledom punim milosti pjesnikovu dušu vraća u život. Moguće je primijetiti kontrast koji nastaje između prve dvije cjeline: smrt i život, umiruća duša spram duše ispunjene ljepotom, imperfekt i time

⁶¹ „[...]the opening note of the melody [...] launches the new melodic interval of the major sixth, which had hitherto been virtually excluded from polyphony and which Monteverdi was beginning to use as one more way of heightening emotional tension“ FORTUNE, Nigel, Monteverdi and the seconda prattica, u: ARNOLD, Denis, FORTUNE, Nigel (ur.), *The New Monteverdi Companion*, London: Faber and Faber, 1985, str. 200.

⁶² „The long descending leap with which the *canto* begins, setting the exclamation „O“ in stark relief, foreshadowing one of the most frequent and expressive gestures of the lament.“ TOMLINSON, Gary, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkley: University of California Press, 1987., 121 str.

⁶³ Prijevod preuzet iz CD knjižice, *Monteverdi / Madrigali libri V & VI*, Le Nuove Musiche. Krijn Koetsveld, Brilliant Classics, 2018.

⁶⁴ Tomlinson tu tvrdnju argumentira stilskim sličnostima koju dijele ova tri madrigala, kao i činjenicom da Artusi citira početak *Era l'anima mia* u *Seconda parte dell'Artusi* iz 1603., što dokazuje da je rukopis ovog madrigala već tada bio u opticaju. TOMLINSON, Gary, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkley: University of California Press, 1987., str. 106.

nepromjenjivost tmurne situacije spram glagolskog vremena *passato remoto* kojeg Guarini koristi u petom stihu, svršenog prošlog vremena koje opisuje iznenadnu i dinamičnu pojavu pogleda koji ima moć vraćanja u život. Sedmi i osmi stih čine sljedeću misaonu cjelinu u kojoj novopridošla duša progovara i obraća se duši lirskog subjekta pitanjem, dok u zadnja tri stiha i četvrtoj cjelini stiže umirujući odgovor i poanta koja sadrži izjavu ljubavi: „ako umreš, ne umireš ti, umirem ja.“

Era l'anima mia
già presso a l'ultim'ore,
e languia come langue alma che more,
quand'anima più bella e più gradita
volse lo sguard'in sì pietoso giro
che mi manten'in vita.
Parean dir quei bei lumi:
deh, perchè ti consumi?
Non m'è sì car'il cor ond'io respiro
come se' tu, cor mio.
Se mori, ohimè, non mori tu, mor'io.

My spirit
was already approaching its final hours,
and was fading like a dying soul
when a most lovely and welcome spirit
turned a gaze of such mercy on me
as to spare my life.
Those beautiful eyes seemed to say:
„Ah, why do you suffer so?
My own heart and life are not so dear
to me as are you, my love.
If you die, alas, I, not you, shall perish.“

Monteverdijevo uglazbljenje ovog teksta donosi raznolikiji glazbeni sadržaj i raznovrsnije tretiranje peteroglasnog sloga od onoga u madrigalu *O Mirtillo*. Kontrast koji je prisutan između prve i druge cjeline u tekstu, čujan je i u glazbi, a Monteverdi ga ostvaruje koristeći uspješan spoj recitativnog stila i madrigalizma. U ovom slučaju radi se o upotrebi različitih tesitura u svrhu zvučnog oslikavanja atmosfere koju donosi tekst. Tamnu beznadnost iznose tri donje dionice, bas, *tenor* i *quinto*, deklamirajući prva dva stiha svatko na svom tonu akorda d-mola u maloj oktavi. Nastupom trećeg stiha melodija se počinje silazno kretati, ali još uvijek samo u malim pomacima sekundi i terci, ne gubeći svoju statičnost. Dionica tenora i *quinta* kreće silazno iznad pedalne dionice basa te u devetom taktu *quinto* kadencira u maloj oktavi, na intonativno najnižem mjestu cijelog madrigala. U dvanaestom taktu Monteverdi koristi već uvriježenu madrigalsku gestu kadenciranja koje završava primom, tj. postupnom eliminacijom ostalih dionica sve dok ne preostanu samo dvije. Njihov razmak se sve više sužava sve dok se ne kreću u tercama i na kraju završe na istom tonu, koji

je u tom trenutku jedini zvuk koji preostaje, jak zvučni kontrast spram višeglasja koji mu najčešće prethodi. Jednako kao što i zvuk postupno nestaje, nestaje i život iz duše, a interval prime između dionica tenora i *quinta* prikladno nastupa na drugom slogu riječi *more* (umire). Zvučni kontrast koji slijedi s četvrtim stihom sastoji se od nekoliko čimbenika: jednom zvućem tonu suprotstavlja se četveroglasni akord G-h-d koji se proteže kroz dvije oktave, duboku tesituru prethodnog dijela ovog puta zamjenjuju gornje tri dionice ansambla, sopran, alt i *quinto*, uz bas koji ima ulogu harmonijskog temelja. Visoka tesitura i pokretljivija melodija dočaravaju svježinu, uzbuđenost i nadu koju izaziva pojavljivanje nove duše u četvrtom stihu. Peti i šesti stih Monteverdi odlučuje uglazbiti polifono, s četveroglasnom kanonskom imitacijom. Kraj ove cjeline u dvadeset i prvom taktu aludira na kraj prethodne cjeline dvanaestom taktu: dionice soprana i alta završavaju zajedno u primi, no ovoga puta na riječi *vita* (život), na za oktavu višem gl i uz potporu basa. Jedan je to od primjera gdje Monteverdi svojim uglazbljenjem ističe ono što već postoji u tekstu i daje mu novu dimenziju.

[PRIMJER BR. 13 *Era l'anima mia*, t.9 - t.16]

The image displays a musical score for the piece 'Era l'anima mia', measures 9 through 16. It features five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Basso Continuo. The lyrics are: 're E lan_guia co_me lan_gue al_ma che mo - re Quand'a - ni - ma più bel - la'. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mf*, and articulation marks like *(b)* and *1)*. The vocal parts show a polyphonic texture with staggered entries of the phrase 'Quand'a - ni - ma più bel - la'. The basso continuo part provides a harmonic foundation with a prominent bass line.

S druge strane, cjelina koja slijedi donosi jedan od primjera u kojem Monteverdi svojim uglazbljenjem reinterpreтира tekst na drugačiji način od očekivanog. Dok dionice

soprana i *quinta* iznose tekst sedmog i osmog stiha, dionica tenora za to vrijeme ponavlja tekst prethodne cjeline, stihove 4-6. Iako su sedmi i osmi stih značenjski više vezani uz stihove 9-11 jer donose obraćanje jedne duše drugoj, Monteverdi ih odlučuje povezati sa stihovima koji govore o njezinom prvom pojavljivanju. Tek nakon što je dionica tenora iznijela čitav tekst tih triju stihova, u trideset i prvom taktu počinje drugi dio u kojem svih pet dionica sudjeluje u iznošenju sedmog i osmog stiha. Zbog ovakve raspodjele teksta ova cjelina traje čak dvadeset i tri takta, čime se obraćanje jedne duše drugoj i njezino pitanje „deh, perchè ti consumi?“ smješta u središnji dio madrigala. Time se taj stih ističe i u usporedbi sa stihovima br. 9 i 10 na kojima u tekstu stoji naglasak jer donose poantu tj. zaključka pjesme, a kojemu je Monteverdi dodijelio svega šest taktova, uglazbljujući ih u homofonom deklamirajućem slogu.

No, ta dvadeset i tri takta donose još nešto osim reinterpretacije teksta. Iako se radi o polifono uglazbljenom odlomku, obrati li se pozornost na horizontalne linije, tj. na uglazbljenje teksta unutar jedne dionice, moguće je primijetiti da Monteverdi i u polifonom slogu ostaje vrlo blizu *stilu rappresentativo*. Uzmimo li za primjer uglazbljenje teksta sedmog i osmog stiha u dionici soprana (Vidi primjer br. 14), primijetit ćemo kako se radi o melodiji koja odražava intonaciju pisanog teksta koja bi nastala njegovim deklamiranjem, a koju sugeriraju interpunkcija i redosljed riječi u rečenici. Na kraju sedmog stiha nastupa dvotočka koja inače sugerira uzlaznu intonaciju, no u ovom slučaju, s obzirom da se radi o inverziji u rečenici, uzlazna intonacija glasa pri deklamiranju ovog stiha ne bi nastupila na riječi *lumi*, nego na riječi *dir* jer se na nju dvotočka zapravo odnosi. Time nakon riječi *dir* nastaje prirodni pad intonacije i zvučeci, iako nepisani, zarez iza kojeg slijedi ostatak stiha. Monteverdi je prepoznao ovu strukturu i uglazbio riječi *parean dir* uzlaznom melodijom, pri čemu je produžio riječ *dir* čime riječi *quei bei lumi* automatski padaju na laki dio dobe što zajedno s njihovom silaznom melodijom odgovara padu intonacije pri njihovom govorenom deklamiranju.

[PRIMJER BR. 14 *Era l'anima mia* t.23 - t.28, t.34 - t.38]

Musical score for the first system, measures 23-28 and 34-38. The score includes five staves: four vocal staves and one basso continuo staff. The lyrics are: "Parean dir quei bei lu - mi Deh perchè ti consu - mi" and "ma più bel - la e più gra - di - ta Vol - se lo sguard'insi pie - to - so gi - ro che".

Musical score for the second system, measures 29-33. The score includes five staves: four vocal staves and one basso continuo staff. The lyrics are: "Pa_rean dir quei bei lu - mi" and "mi Parean dir quei bei lu - mi Deh perchè ti con - su - mi".

Monteverdi slijedi ovu logiku i pri uglazbljivanju sljedećeg stiha, koji započinje uzvikom *deh* koji je u tekstu odvojen zarezom od ostatka stiha. *Deh* je u notnom tekstu istaknut dugom notnom vrijednosti, koja je za tercu viša od završetka prethodnog stiha i nakon koje slijedi skok za kvartu silazno i iznošenje ostatka teksta. Dok se princip uglazbljenja sedmog stiha pri svakom ponavljanju provodi „doslovno“ sve do kraja cjeline (t. 44), karakteristike osmog stiha izdvojene su i varirane. Time uzvik *deh* nije nužno uvijek za tercu viši od završetka prethodnog stiha nego se visina tona prevodi u dinamički naglasak. To je vidljivo primjerice u taktu trideset i šest gdje u dionici *quinta* osmi stih započinje na istom tonu na kojem je završio sedmi, ali time što počinje na laki dio takta, dok ostali glasovi još uvijek završavaju prethodni stih, nastupa naglašen i ističe se od ostatka ansambla. Jednako tako *perchè ti consumi* ne nastupa uvijek za kvartu niže od *deh*, ali uvijek na dijastematski nižem tonu, kao što se najbolje može primijetiti u taktovima četrdeset i jedan i četrdeset i dva, gdje svih pet dionica imitativno iznose isti materijal koji se dosljedno drži ovog modela.

Isti postupak moguće je primijetiti i uglazbljenju zadnjeg stiha, gdje je još izraženiji dramatski efekt pauza i govorene uzlazne intonacije izazvanih zarezima. Struktura ovog stiha

daje jasne „putokaze“ kakva bi trebala biti govorna intonacija pri njegovom čitanju: zarez iza riječi *mori* upućuje na uzlaznu intonaciju koja se spušta pri izgovaranju riječi *ohimè*, jer se radi o umetnutoj riječi, da bi se u drugom dijelu stiha isti postupak ponovio, no s još većim učinkom. Ne samo da zarez između *non mori tu, mor'io* sugerira najprije uzlaznu intonaciju, potom kratku pauzu i konačno silaznu intonaciju, nego označava granicu između dva značenjski izrazito kontrastna dijela stiha, koji ujedno čine i kraj cijele pjesme, a u sebi sadrže poantu, tj. zaključak cijelog teksta. Kao što je moguće vidjeti u primjeru (Vidi primjer br. 15) Monteverdijevo uglazbljenje slijedi ovaj obrazac poprilično dosljedno: *ohimè* nastupa u dionici *canta* za kvartu niže, no s obzirom da se njegova dionica u tom trenutku križa s dionicom *alta*, radi se zapravo o sekundi niže, dok drugi slog te riječi koji je uglazbljen za sekundu više prati prirodni naglasak koji nastaje izgovaranjem naglaska na zadnjem slogu. U dionicama *quinta* i tenora (t. 57-t. 60) moguće je vidjeti temeljni obrazac uglazbljenja drugog dijela stiha, uzlazna melodija na riječi *non mori tu*, iza čega slijedi pauza u dionici *quinta*, nakon koje slijedi za tercu niža kadencirajuća silazna melodija na riječi *mor'io*. Monteverdiju je ovaj obrazac poslužio kao temeljni materijal posljednjih devetnaest taktova u kojima u tri navrata napetost podiže i razrješava, sve do razrješavanja u posljednjem taktu. Ova ideja o melodijskom usponu iza kojeg slijedi pauza i intonacijski pad je iz jedne dionice projicirana na veliki plan u kojem je moguće svih pet dionica promatrati kao jednu. Nakon što se dionice soprana i *alta* zadrže na najvišem tonu fraze, na riječi *tu*, ne samo da se ne dolazi odmah do zadovoljavajućeg rješenja i odgovora (*mori'io*), nego se on uopće ne odigra. Njega naime, tek nakon cijelog takta pauze iznose dionice *quinta* i tenora, čime je napetost prvog dijela još više potencirana, a time i rješenje dojmljivije. Time je melodijski obris uzlaznog i silaznog kretanja kojeg smo vidjeli u „obrascu“ t. 57-t. 60 u dionicama *quinta* i tenora, prenesen na veliki plan gdje dionice soprana i *alta* u t. 56-t. 57 iznose prvi dio, tj. uzlazno melodijsko kretanje, a pad nakon kojeg slijedi silazno melodijsko kretanje, preuzimaju dionice *quinta* i tenora. Time je kontrast još dojmljiviji, jer se ne radi samo o razlici od v7 (između dionice soprana i *quinta*), nego i o kontrastu tesiture, tj. različitih boja glasova koji preuzimaju jednu ili drugu ulogu. Ovaj postupak Monteverdi ponavlja još dva puta postupnim dodavanjem dionica koje donose drugi dio stiha. Pri drugom ponavljanju radi se o dionici *alta* i *quinta*, a tek na samom kraju, pri trećem iznošenju ovog materijala dionica soprana zajedno s ostatkom ansambla sudjeluje u prezentiranju cijeloga stiha, što donosi smislenu zaokruženje i zaključivanje ne samo ovog dijela, nego i cijelog madrigala.

[PRIMJER BR. 15 *Era l'anima mia* t.50 - t.60]

o Se mo - ri ohi mè Se mo - ri ohi mè Non mo - ri
 o Se mo - ri ohi mè Se mo - ri ohi mè Non mo - ri
 o Se mo - ri ohi mè Se mo - ri ohi mè
 o Se mo - ri ohi mè Se mo - ri ohi mè
 o Se mo - ri ohi mè Se mo - ri ohi mè

tu tu non mo - ri tu mo - ri o non mo - ri tu mo - ri o Se mo

Analize ovih madrigala pokazale su nekoliko skladateljskih tehnika koje omogućuju ostvarivanje *stile rappresentativo* unutar homofonog madrigalskog sloga, a to su: deklamacija teksta na jednom tonu svih dionica zajedno (*Sfogava con le stelle*) ili samo određenog dijela ansambla (*Era l'anima mia*) ili homofona deklamacija teksta kroz melodiju koja prati govornu intonaciju teksta (*O Mirtillo* i *Era l'anima mia*). *Stile rappresentativo* moguće je ostvariti i u polifonom madrigalskom slogu, primjerice polifonim tretiranjem jedne riječi u vidu isticanja dramatski važnog trenutka (uzvik *O* u madrigalima *Sfogava con le stelle* i *O Mirtillo*), u obliku uglazbljivanja teksta unutar jedne dionice čija se melodija onda polifono provodi kroz ostale ili kroz korištenje cijelog ansambla za ostvarivanje retoričkog cilja određenog stiha (*Era l'anima mia*). Iako je ipak monodija kao takva „prvak“ recitativnog stila jer je zbog svoje solističke prirode najbliža mimezisu deklamacije, višeglasnost madrigala koja bi se u tom kontekstu mogla opisati njegovom manom zapravo donosi široku paletu prednosti, pri čem se

uglazbljivanje teksta po principu njegove zvučnosti i/ili njegovog značenja može pokazati izuzetno plodonosnim. Grupiranje glasova u manje grupe poput dueta i terceta gdje je istovremeno moguće iznijeti više od jednog stiha, otvaraju nove mogućnosti tumačenju izvornog teksta. Kontrasti poput odnosa malog ansambla ili solista spram *tutti* ansambla ili boja koje donose različite tesiture pokazale su se kao iznimno korisno sredstvo podcrtavanja značenja teksta, a odnos homofonog i polifonog uglazbljenja poprima dramatsku ulogu, tj. odražava ili ističe ono što već stoji u samome tekstu. Čak i kada se osvrnemo na uglazbljenje teksta po principu njegove zvučnosti, tj. po uzoru na njegovo govoreno deklamiranje, višeglasni slog nudi nekoliko mogućnosti: jedan naglasak u tekstu se u madrigalski slog može prevesti u melodiju koja u tom trenutku doživljava vrhunac, upotrebu gornje skupine dionica koje će svojom tesiturom dočarati naglasak ili odabirom cijelog ansambla koji će obujmom svog zajedničkog zvuka ostvariti isti cilj.

Monteverdi je sva ova sredstva koristio u brojnim kasnijim madrigalima, a najvidljivija su možda u uglazbljenjima ciklusa poput *Ecco Silvio* iz *Pete knjige madrigala*, poznate *Sestine* iz *Šeste knjige madrigala* i madrigalskoj verziji *Lamento d'Arianna*. U potonjem slučaju Monteverdi u madrigalskoj verziji poznate tužaljke umjesto samo jednog glasa i harmonijske pratnje na raspolaganju ima čak pet dionica. Zanimljivo je kako ih koristi gotovo kao „prijevod“ solističke tužaljke u madrigalski idiom: usamljeni i očajni Ariannin vapaj *Lasciatemi morire* pjevaju samo *canto* i *quinto* uz harmonijsku podršku basa, no trenutku kada se tužaljci ta fraza ponavlja s uzlaznom melodijom simbolizirajući jačinu njezine tuge, pridružuju se i ostale dionice te zajednički stvaraju velik zvuk koji kulminira jednako koliko i njezina tuga. Kontrasti u tekstu poput *a te prepara Attene liete pompe superbe, ed io rimango, cibo di fere in solitarie arene*⁶⁵ koji je u solističkoj verziji dočaran tek akordom g-mola ispod riječi *fere*, u madrigalskoj verziji poprima potpuno drugu dimenziju. Stih u kojem Arianna opisuje gozbe koje Tezeja čekaju u Ateni pjeva cijeli ansambl u istom deklamirajućem ritmu i uzlaznom melodijom, te predstavlja mnoštvo ljudi i bogatstvo koje ga očekuju. S druge strane, kontrast njezine situacije i usamljenost predstavlja smanjeni ansambl s tri najdublje dionice ansambla koje pjevaju u izrazito dubokoj i tamnoj tesituri (Vidi primjer br. 16). Moćan zvuk cijelog ansambla posebno je koristan u dočaravanju Arianninog bijesa u središnjem dijelu njezine tužaljke kada Tezeju predbacuje svu vjernost koju joj je obećavao i

⁶⁵ Atena se priprema pozdraviti te radosnim i vrsnim gozbama, dok ja ostajem, lovina divljim zvijerima na ovim osamljenim obalama.

kada ga u prkosu ispituje *Son queste le corone onde m'adorni il crine? Questi li Scetri sono? Queste le gemme e gl'ori?*⁶⁶ Podjela ansambla u kojoj dionica *tenora* prva postavlja pitanje koje zatim ponavlja cijeli ansambl ujedinen u riječima i ritmu oslikava vrlo uvjerljivo Ariannine frustracije (Vidi primjer br. 17). Ovakvi primjeri, kao i *Era l'anima mia* i *O Mirtillo*, doista postavljaju svojevrsan izazov Bardijevim i Galileovim tvrdnjama da pet glasova koji pjevaju istovremeno nisu u stanju govoriti kao „jedna osoba“ i pobuditi empatiju u slušatelja.

[PRIMJER BR. 16 *Lamento d'Arianna* t.28 - t.30, *Arianna* vs. *Lamento d'Arianna*, *Seconda parte* t.81 - t.89, *Šesta knjiga madrigala*]

The image displays a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "A te prepa.raA.te.ne lie.te pom.pe su . per . be ed i . o ri . man . go ci . bo di fe . re insoli . ta . rie a . re . ne .". The piano accompaniment consists of two staves, a right-hand treble staff and a left-hand bass staff, both with a key signature of one sharp. The piano part begins with a dynamic marking of *p* (piano). The score is divided into two systems, each with a repeat sign at the end.

⁶⁶ Jesu li ovo krune kojima mi krasiš kosu? Jesu li ovo žezla, dragulji i zlato?

A te pre - pa - ra Atte - ne lie - te pom - - pe su - per - be

A te pre - pa - ra Atte - ne lie - te pom - pe su - per - be

A te pre - pa - ra Atte - ne lie - te pom - - pe su - per - be

A te pre pa - ra Atte - ne lie - te pom - - - - pe su - per - be

A te pre - pa - ra Atte - ne lie - te pom - - - - pe su - per - be

ed i - o ri - man - go ei - - bo di fe - rein so - li - ta - ria -

ed i - o ri - man - go ei - - bo di fe - rein so - li - ta - ria -

ed i - o ri - man - go ei - bo di fe - - re di - spie - ta - tee

Tu l' u - n' e l' a - l - tro tuo vec - chio pa - ren - te Strin - - ge - rai lie - to

Tu l' u - n' e l' a - l - tro tuo vec - chio pa - ren - te Stringe - rai lie - to

re - ne Tu l' u - n' e l' a - l - tro tuo vec - chio pa - ren - te Stringe - rai lie - to

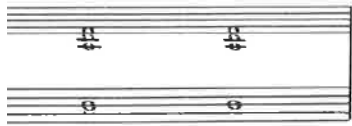
re - ne Tu l' u - n' e l' a - l - tro tuo vec - chio pa - ren - te Stringe - rai lie - to

eru - de Tu l' u - n' e l' a - l - tro tuo vec - chio pa - ren - te Stringe - rai lie - to

[PRIMJER BR. 17, *Lamento d'Arianna*, Arianna t.40 - t. 44 vs. *Lamento d'Arianna*, Terza parte t.12 - t.17, *Šesta knjiga madrigala*]



Son queste le co-ro-ne on-



- de m'adorn'il cri - ne? Questi gli scettri so - no, queste le gemme e gl'o-ri?

so-no? Queste le gemme e gl'o-ri?

so-no? Queste le gemme e gl'o-ri?

so-no? Queste le gemme e gl'o-ri?

so-no? Queste le gemme e gl'o-ri?

so-no? Queste le gemme e gl'o-ri?

so-no? Queste le gemme e gl'o-ri?

Son que-ste le co-

Son que-ste le co-

Son que-ste le co-

Son que-ste le co-

Son que-ste le co-ro-ne

Son que-ste le co-

- ro - ne On-de m'a-dor-ni il cri - ne? Que - sti li Sce - tri

- ro - ne On-de m'a-dor-ni il cri - ne? Que - sti li Sce - tri

- ro - ne On-de m'a-dor-ni il cri - ne? Que - sti li Sce - tri

- ro - ne On-de m'a-dor-ni il cri - ne? Que - sti li Sce - tri

On - de m'a_dor - ni il cri - ne? Que - sti li Sce - tri so - no?

- ro - ne On-de m'a-dor-ni il cri - ne? Que - sti li Sce - tri

Treba uvijek imati na umu da je u Monteverdijevom opusu nemoguće, niti bi tome trebalo stremiti, odrediti vremensku točku od koje je skladatelj počeo pisati u ovom ili onom stilu, prekidajući s onim što je bilo prije. Primjerice, prisutnost *bassa continua* u madrigalima

otvorila je vrata novim mogućnostima tretiranja madrigalskog sloga i kumovala nastanku koncertantnih madrigala. Harmonijska pratnja oslobodila je donekle slog u smislu da dionice nisu ovisile same o sebi i njihovim suzvučjima u vidu ostvarivanja harmonijske povezanosti, što se najviše odrazilo na dionicu basa koja je od tog trenutka mogla imati daleko slobodnije melodijske linije jer nije više jedini nositelj odgovornosti harmonijskog temelja. Također, česta troglasna grupiranja dionica sada su se mogla reducirati na duet dvaju glasova, uz harmonijsku pratnju. No to ne znači da je s dolaskom koncertantnog madrigala Monteverdi prestao pisati madrigale poput onih koje smo upravo analizirali. Upravo je u madrigalima najbolje vidljiva Monteverdijeva sklonost da različite tehnike skladanja smatra ravnopravnim mogućnostima u svojoj paleti. Dobar primjer je i *Peta knjiga* madrigala gdje se pored madrigala koji su stilski bliski recitativnom stilu moguće pronaći koncertantne madrigale koji su sa svojim koloraturnim linijama i solističkim tretmanom dionica daleko od tih ideala i bliži tradiciji virtuoznog solističkog pjevanja šesnaestog stoljeća. Slično vrijedi i za *Šestu knjigu madrigala* gdje je pored ciklusa „tradicionalnih“ madrigala poput ciklusa *Lamento d'Arianna* i *Sestine* moguće pronaći madrigale koji sadrže recitativni stil, polifoni slog i koncertantni stil istodobno, poput *Presso un fiume tranquillo* i *Qui rise, Tirsi*.

3. Trideset godina kasnije

3.2. Il Ritorno d'Ulisse in Patria

Venecija na početku sedamnaestog stoljeća bila je zasigurno jedan od najzbudljivijih gradova na tadašnjoj karti Europe. Grad za kojeg se pretpostavlja da su ga utemeljile izbjeglice s obližnjih predjela, u paničnom bijegu pred barbarskim plemenima, postao je kroz svoj monopol nad Mediteranom trgovačka velesila, poveznica između Europe i Azije. Golema količina tekstila, začina, egzotičnog voća i kurioziteta prolazila je prvo kroz Veneciju, a mješavina stanovništva, stranih trgovaca činila ju je pravim multikulturalnim središtem i izrazito atraktivnim mjestom za europske putnike, koji su, između ostaloga, bili privučeni poznatim venecijanskim karnevalom, kasinima i bordelima. Politički sustav je uvelike doprinio njezinom tadašnjem statusu: društvena atmosfera u kojoj je moć bila pravilno raspoređena među patricijskim obiteljima, sprječavala je da i jedna od njih postane značajno utjecajnija od drugih što je dovelo do relativno stabilnog društvenog sustava.

Stabilna politička situacija i dostatni financijski prihodi stvorili su okoliš u kojemu je cvjetala umjetnost i grad u kojemu je glazba bila aktivni dio njegovog života. Ukoliko je neki glazbenik, primjerice instrumentalist, odlučio potražiti zaposlenje u Veneciji, pred njim bi se otvorile brojne mogućnosti: većina crkava imala je svoju kapelu, od kojih je naravno najpoznatija i najraskošnija bila ona u Crkvi Sv. Marka, sirotišta zvana *ospedali* koja su bila poznata po tome da siročadi, najčešće ženskoj, pružaju glazbeno obrazovanje i čije su kapelice također imale svoje ansamble, *scuole grande* i *piccole*, prvotno udruženja trgovaca koja su prerasla u udruženja ljubitelja glazbe i umjetnosti koji su u svojim prostorima organizirali koncerte. Koncerti su se također priređivali u kazalištima, ali i u palačama patricijskih obitelji čije zabave možda nisu bile jednako raskošne kao one na dvorovima, ali su bile jednak dio održavanja njihovog statusa i vlastite prezentacije u društvu. Veća koncentracija ljudi koji su posjedovali dovoljno financijske moći da bi organizirali koncerte i događanja, a koji nisu nužno pripadali plemenitaškom sloju, značila je bogatije i slobodnije tržište za glazbenike.

Ta, već aktivna, glazbena scena Venecije doživjela je svojevrsnu eksploziju 1637. godine kada se u kadru pridružila i opera. Teatro S. Cassiano postao je poznat kao prvo javno operno kazalište kada je grupa rimskih glazbenika predvođenih libretistom i teorbištom Benedettom Ferrarijem i Francescom Manellijem, skladateljem i pjevačem, u njemu te godine

izvela operu *Andromedu* uz potporu venecijanskih glazbenika, primarno onih zaposlenih u Sv. Marku. Zgrada kazališta prvotno je služila za izvođenje kazališnih drama i nekoliko se godina nije koristila, te je nakon uspješne izvedbe *Andromede* preuređena kako bi bila posvećena opernim izvedbama. Ova iskra bila je dovoljna da se u idućih nekoliko godina otvore i druga operna kazališta: SS. Giovanni e Paolo dvije godine kasnije, godinu iza njega Teatro S. Moisè i godinu dana nakon njega Teatro Novissimo. Prisutnost nekoliko opernih kazališta u jednom gradu svjedočila je o popularnosti i toplom prijemu koji je dočekaov ovu vrstu, ali i o kompetitivnosti koja je morala postojati među njima. Ferrarijeva i Manellijeva grupa iduće je sezone ponovila svoje izvedbe u S. Cassianu, a nakon što se 1639. preselila u novoizgrađen SS. Giovanni e Paolo, njihovo mjesto u S. Cassianu zauzeo je Francesco Cavalli. On je s vlasnicima kazališta postigao dogovor da će za njih idućih deset sezona napisati jednu operu godišnje, što je njemu osiguralo odličan početak velike skladateljske karijere, a njima osiguralo stalni repertoar.

Gotovo sva kazališta bila su u vlasništvu bogatih obitelji: S. Cassiano pripadao je obitelji Tron, SS. Giovanni e Paolo obitelji Grimani, Teatro S. Moisè obitelji Giustinijani, s iznimkom Teatra Novissima koji je pripadao Accademiji degli Incogniti. Takva kazališta su najčešće bila građena tako da sadržavaju niz loža koje su građani imali mogućnost zakupiti na godinu dana. Lože su vrlo često ostajale u najmu istih obitelji godinama, što je s jedne strane značilo potvrdu određenog finacijskog i društvenog statusa u očima drugih, a za kazališta relativno stabilan godišnji prihod. Također, lože su pružale privatnost i određenu distancu patricijskim obiteljima i bogatim trgovcima od pripadnika nižih staleža koji su izvedbe pratili iz partera. Karte za parter mogao je kupiti bilo tko i prodavale su se za svaku izvedbu posebno. Za razliku od dvorskih izvedbi gdje su publiku činili članovi dvora i time pripadali istom društvenom sloju, u Veneciji su izvedbama mogli prisustvovati ljudi različitih pozadina i staleža jer je jedina kvalifikacija za sudjelovanje bila mogućnost kupovanja karte.

Pozornica je najčešće bila odvojena od gledališta drvenim pregradama koje su od pogleda publike skrivale strojeve i scenografiju. Velik broj izvedbi i izmjenjivanje različitih opera značilo je da je svako kazalište u vlasništvu imalo određeni broj oslikanih drvenih pregrada ili tekstilnih panela koji su služili kao scenografija. Najčešće su prikazivali općenite pozadine, poput šumskog proplanka ili dvorane u palači, koje su mogle poslužiti za izvedbe raznih opera. Slično je vrijedilo i za kostime koji su se reciklirali iz produkcije u produkciju i kojima su se po potrebi dodavali detalji kako bi publika lakše prepoznala o kojim se točno

ulogama radi. Često nedovoljne financije značile su i štednju na broju zaposlenih izvođača, što je dovelo do smanjenja sastava orkestra na svega nekoliko gudača i *continuo*, reduciranje zbornih brojeva, i činjenicu da su pjevači redovito pjevali više od jedne uloge po izvedbi. Nije poznato mnogo o tome po kojem su se principu zapošljavali pjevači, da li kao pojedinci ili dijelovi trupe, jesu li sami pregovarali s vlasnicima kazališta, ili preko posrednika. Vjerojatno je sve od navedenog istina, ali poznato je da se najčešće radilo o pjevačima i instrumentalistima koji su prebivali u gradu i inače bili zaposleni u crkvenim ansamblima ili ostalim institucijama.

Broj pjevača u Veneciji bio je daleko veći od broja zaposlenih pjevača na bilo kojem dvoru, te su impresariji i vlasnici kazališta imali daleko veći izbor pri njihovom angažiranju. Također, dok je na dvorovima još uvijek bilo donekle nedolično dopustiti ženskoj osobi nastupanje na sceni, što je bio slučaj i u Mantovi za vladavine Vincenza Gonzage, u liberalnoj atmosferi Venecije rod nije smatran problemom te je ženama bilo dopušteno nastupati. Dakako, društvene implikacije o „časti“ ili „čednosti“ žena koje se nalaze na sceni su još uvijek bile uvelike negativne, te su pjevačice, ako su htjele održati svoj „dobar glas“, često morale imati neku vrstu pratnje ili preporuke koje su jamčile o njihovoj moralnosti te su nakon udaje s tim zanimanjem najčešće morale prestati. Velik broj izvedbi i postavljanje novih djela činila su život pjevača u opernim kućama u Veneciji zahtjevnijim od onoga kojeg su živjeli pjevači na dvorovima. Isto je vrijedilo za libretiste i skladatelje od kojih je sezonska priroda opernih izvedbi tražila drugačiju vrstu produktivnost od one koja bi se očekivala na dvoru, gdje je opera bila oblik posebne dvorske zabave koja se priređivala povremeno, za posebne prigode.

Nije tajna da je Monteverdi s godinama bio sve nezadovoljniji svojom pozicijom u Mantovi. Velik broj njegovih pisama svjedoče o teškoćama s kojima se susretao na dnevnoj bazi, poput nedovoljne plaće koja je rijetko kada bila isplaćena redovito, nesusretljivih kolega, lošeg zraka za kojeg je tvrdio da mu škodi zdravlju, iscrpljenosti, manjka poštovanja kojeg je osjećao unatoč svim postignutim uspjesima. Njegovo nezadovoljstvo kulminiralo je u razdoblju nakon izvedbe *Orfeja*, kada je u rujnu iste godine morao otputovati u Cremonu zbog iznenadne bolesti svoje supruge, koja je ubrzo preminula. Njegovi poslodavci nisu imali mnogo razumijevanja za njegovu osobnu tragediju i zahtijevali su njegov brz povratak u Mantovu gdje se od njega bilo očekivalo sudjelovanje u planiranju proslava za vjenčanje Francesca Gonzage i Margherite od Savoya. Monteverdi je dao svoj doprinos s *Ballo delle*

Ingrate i novom operom *Arianna*, na tekst Ottavija Rinuccinija. Iako je *Arianna* uspjehom daleko nadmašila *Orfeja*, Monteverdi se godinama kasnije u svojim pismima tog uspjeha osjećao s gorčinom u ustima, tvrdeći da ga je rad na tom djelu skoro ubio. Velik dio te gorčine uzrokovan je i smrću mlade pjevačice Caterine Martinelli, kojoj je bila namijenjena uloga Arianne, a koja je preminula svega dva mjeseca pred premijeru. Za Monteverdija je to bio ne samo profesionalni gubitak, jer se radilo o najboljoj pjevačici na dvoru koja je već naučila ulogu, nego i osobni: Martinelli je tri godine živjela s Monteverdijem dok joj je on bio učitelj pjevanja i svojevrsni mentor.

Četiri godine kasnije, nakon smrti Vincenza Gonzage, vlast preuzima njegov sin Francesco Gonzaga, koji je nakon samo mjesec dana vladavine otpustio Monteverdija. S četrdeset i pet godina, za ono doba na pragu stare dobi, i s dvojicom sinova od jedanaest i osam godina, Monteverdija je ovaj posljednji čin nepoštivanja stavio u izrazito tešku situaciju. Njegovi pokušaji u traženju nove pozicije trajali su godinu dana, sve dok se na ljeto 1613. godine nije otvorilo mjesto *maestra di cappella* u Sv. Marku u Veneciji. Monteverdi je na probnom susretu s prokuratorima katedrale oduševio sve prisutne i već se na jesen iste godine sa svojom obitelji zaputio u Veneciju. Iako su ih na putu za Veneciju presreli i opljačkali, zbog čega je Monteverdi ostao bez velike svote novaca koja mu je uplaćena unaprijed, ipak se radilo o zadnjoj u nizu velikih nesreća koje su ga zadesile. Za razliku od Mantove, Monteverdi se u Veneciji osjećao profesionalno ispunjen i cijenjen, a tamo je i ostao sve do kraja svog života, na jednoj od najvažnijih glazbeničkih pozicija u Italiji i najbitnijoj poziciji u Venecijanskoj Republici.

Njegove dužnosti uključivale su pisanje, uvježbavanje i izvođenje sve glazbe koja je bila potrebna za glavne blagdane i svetkovine. Osim toga, od njega se očekivalo da svake godine sklada i organizira glazbu za četiri državna banketa, povremeno preuzme pisanje glazbe za ostale crkve u Veneciji, za gozbe u *Scuoli Grande di S. Rocco*, kao i za posebne situacije poput smrti istaknutih ljudi. Plaća mu je bila veća nego ona koju je primao u Mantovi, i što je bilo još bitnije, dostavljana redovito, a imao je mnogo mogućnosti dodatno zarađivati. Monteverdi je bio na glasu kao jedan od najvećih živućih skladatelja još za vrijeme svoga života te su njegove skladbe bile tražene za privatne izvedbe u domovima bogatih građana, i dobro plaćene, a narudžbe su nastavile stizati i s obližnjih velikaških dvorova. Iako se više nije nalazio u Mantovi, Monteverdi je još uvijek službeno bio njihov podanik, i od njega se još uvijek očekivalo da pozitivno odgovori na njihove narudžbe. Ferdinand Gonzaga,

brat Francesca Gonzage koji je nakon samo godinu dana svoje vladavine umro od boginja, pokazao je određeno žaljenje što je Mantova izgubila skladatelja takvog kalibra te je nekoliko puta pokušao nagovoriti Monteverdija na povratak. No, Monteverdijeve traume iz mantovanskih dana su još uvijek bile svježije, a situacija u Veneciji previše dobra da bi je se odrekao.

U trenutku kada je opera počela stupati u prvi plan glazbenog života Venecije, Monteverdijev glavni fokus bila je sakralna glazba koju je od njega zahtijevala njegova pozicija, uz poneku privatnu narudžbu sekularne glazbe. Iako je već bio u sedmom desetljeću života, još uvijek je bio iznimno cijenjen među svojim sugrađanima kao skladatelj opera te je njegova „šutnja“, tj. izostanak uključivanja na opernu scenu počela biti temom razgovora u Veneciji. Libretist Giacomo Badoaro, član najvažnijeg literarnog udruženja u Veneciji, Accademie degli Incogniti koju je osnovao Giulio Strozzi, odlučio je pokušati izvući Monteverdija iz operne „mirovine“ i potaknuti ga na skladanje. Badoaro je napisao libreto *Il Ritorno d'Ulisse in patria* ciljano za Monteverdija i poslao mu ga zajedno s anonimnim pismom u kojem stoji kako se nada da će ovaj libreto u njemu pobuditi želju za pisanjem kako bi pokazao ovom gradu da postoji „velika razlika između topline afekta pravog i naslikanog sunca“⁶⁷, tj. kako bi publici i ostalim skladateljima pokazao kako se uistinu glazbom pokreću strasti.

Ovaj mamac, ili izazov je uspio i opera *Il Ritorno d'Ulisse in patria* je izvedena uz velik uspjeh kao dio karnevalske sezone 1639./1640., a izvela ju je Ferrarijeva i Manellijeva trupa. Nakon deset rasprodanih izvedbi u Veneciji, opera je izvedena i u Bologni, a o njezinoj popularnosti i uspjehu govori i činjenica da je ponovno izvođena u Veneciji iduće sezone 1640./1641. Praksa ponavljanja djela iz sezone u sezonu nije bila uobičajena te je *Il Ritorno* vjerojatno bila prva i zadnja talijanska opera u sedamnaestom stoljeću koja je bila na repertoaru dvije sezone za redom. Osim premijere *Il Ritorno*, 1640. je izvedena *Arianna* kao inauguracijsko djelo kazališta S. Moisè, trideset i dvije godine nakon svoje prve izvedbe, što govori mnogo o utjecaju kojeg je ostavila iza sebe. Uz *Le Nozze d'Enea*, Monteverdijeve druge opere koja je imala premijeru iduće sezone, Monteverdija djela su u dvije godine činila četiri od deset opera na repertoaru venecijanskih kazališta. Čini se da je Monteverdijevo oklijevanje pred ponovnim upuštanjem u pisanje opera vrlo brzo netragom nestalo.

⁶⁷ „Per eccitare la virtù di V. S. a far conoscer a questa città che nel calore degl'affetti vi è gran differenza da un sol vero a un sol dipinto mi diedi da principio a compore il Ritorno d'Ulisse in patria.“

Iako opera sadrži tri čina, njezin libreto sadrži podjelu na pet činova. Ta, i mnoge druge značajne razlike između libreta i partiture bili su glavni argument u osporavanju Monteverdijevog autorstva kada je rukopis osamdesetih godina devetnaestog stoljeća pronađen u Beču.⁶⁸ Monteverdi je bio poznat po „prerađivanju“ tekstova, dodavajući i ponekad izbacujući riječi, fraze ili čak čitave odlomke. Također, višestruka izvođenja otvaraju mogućnost izmjene partiture zbog mogućih promjena u postavi ili drugih okolnosti. No, činjenica da se svih dvanaest primjeraka libreta *Il Ritorna* podudaraju u razlikama spram partiture sugerira da se ne radi samo o tim opcijama. Od dvanaest primjeraka samo jedan sigurno potječe iz sedamnaestog stoljeća, ostali su rukopisne kopije iz ranog osamnaestog stoljeća, a Monteverdijevo ime je navedeno na samo dva primjerka, što nije toliko neobično s obzirom da su se libreta smatrala samostalnim umjetničkim djelom jednako kao i dijelom nastanka opere, te su se na primjercima libreta rijetko dopisivala imena skladatelja. Osim podjele u pet činova, svih dvanaest primjeraka podudara se i u ostalim razlikama od kojih su najznačajniji promijenjeni prolog i kraj. Dok u libretu prolog sadrži *Il Fato*, *La Prudenza* i *La Fortezza*, u partituri prolog iznose *Humana fragiltà*, *Tempo*, *Fortuna* i *Amore* i govore o čovječanstvu čiji su život i sreća prolazni jer ih nagrizava vrijeme, čije darove ili nesreće sudbina nasumično raspoređuje, a koje se ne može oduprijeti strijelama koje ljubav šalje. Također, opera završava ljubavnim duetom Odiseja i Penelope, nakon što ona napokon prihvati da se pred njom doista nalazi njezin suprug, dok u libretu nakon dueta slijedi scena obnavljanja bračnih zavjeta i zbor Itaćana.

Iako se razlikuju u dataciji, podudaranost libreta sugerira da se radi o bliskim izvorima, koji su najvjerojatnije bili kopirani iz istog primjerka. Postoje tri moguća objašnjenja kako je došlo do odudaranja između libreta i partiture. Prva mogućnost je da je do promjene došlo odmah u trenutku kada je Badoaro Monteverdiju predao libreto koji je ga je mijenjao prije ili za vrijeme skladanja. Druga mogućnost je da je Monteverdi prvo uglazbio tekst u operu s pet činova, nakon čega je cijelo djelo preradio u tri čina. Tu tezu potvrđuju tri različita sloja tinte u partituri pisana rukom iste osobe.⁶⁹ Činjenica da je ista osoba koja je prepisivala Monteverdijev *Il Ritorno* prepisivala i Cavallijevu operu *Apollo e Dafne* koja je također izvedena 1640. godine potvrđuje da se radi o preradbama koje su učinjene u otprilike isto

⁶⁸ Za detaljniji uvid u proces utvrđivanja autorstva vidi: ROSAND, Ellen, *Monteverdi's Last Operas/Venetian Trilogy*, London: University of California Press, 2007., str. 24-34.

⁶⁹ ROSAND, Ellen, *Monteverdi's Last Operas/Venetian Trilogy*, London: University of California Press, 2007., str. 72-87.

doba kada je opera prvi puta izvedena.⁷⁰ Nije poznato je li se na premijeri u Veneciji izvodila partitura s podjelom na tri čina ili s podjelom na pet, u slučaju da je ta verzija uopće postojala, a moguće je da je verzija s tri čina bila namijenjena izvedbi na turneji u Bologni iste godine. Ellen Rosand tvrdi kako je moguće da su postojale dvije verzije libreta, jedna koja je uglazbljena, i druga s literarnom funkcijom.⁷¹ Početkom četrdesetih godina libreta su se rijetko tiskala prije premijere ili za potrebe čitanja publike, što objašnjava zašto velik broj libreta iz tog razdoblja postoji samo u rukopisnom obliku. Kako bi publika mogla pratiti radnju tiskali su se kratki *scenariji*, sažetci, a libreta su se tiskala nakon premijere, kao svojevrsne memorabilije. Tek nekoliko godina kasnije, libreta su e počela tiskati prije premijera, kako bi publika unaprijed mogla pročitati tekst i pripremljena doći na izvedbu. S druge strane, libreta čija je namjena bila da ih se čita kao samostalna djela redovito su se tiskala, što bi moglo objasniti podudaranosti dvanaest primjeraka ukoliko se radi o kopijama „literarne“ verzije libreta.

Tematika Odisejevog povratka kući nakon Trojanskog rata i Penelopine vjernost za dvadeset godina njegovog izbivanja bila je dio tadašnjeg trenda libreta koji su se bavili događajima prije, za vrijeme ili nakon Trojanskog rata.⁷² No, Badoarov libreto bio je prvi koji čiji je izvor bila Homerova Odiseja, točnije zadnjih dvanaest knjiga. Istim predloškom se poslužio i 1644. godine, za libreto opere *Ulisse errante* Francesca Sacratija, izvedene u Teatru SS. Giovanni e Paolo. Vrlo je vjerojatno da se služio talijanskim prijevodom Lodovica Dolcea, objavljenog 1573. Dolce je, između ostalog, izbacio velik dio opisnih odlomaka i sažeo Homerovih dvanaest knjiga u osam, tako da se radi više o preradi nego prijevodu. Prvi čin započinje u Penelopinoj palači na Itaki, gdje Penelopa neutješno čeka Odisejev povratak iz Trojanskih ratova. U sljedećoj sceni sluškinja Melanto i pastir Eurimah pjevaju o svojoj ljubavnoj sreći, ali i patnjama. Eurimah nagovara Melanto da pokuša utjecati na svoju gospodaricu kako bi ona napokon prihvatila prošnju nekog od prosaca i kako bi se završilo ovo teško razdoblje na dvoru. Sljedeća scena odvija se na moru gdje Neptun i Jupiter osuđuju Feačane zbog spašavanja Odiseja i kao kaznu im brod pretvore u kamen. Odisej se budi na obali, kada se pojavljuje božica Minerva, prerusena u pastiricu i govori mu kako se nalazi na

⁷⁰ OSTHOFF, Wolfgang, Zu den Quellen von Monteverdis „Ritorno di Ulisse in Patria“, *Studien zur Musikwissenschaft*, XXIII, str. 76-77.

⁷¹ ROSAND, Ellen, *Monteverdi's Last Operas/Venetian Trilogy*, London: University of California Press, 2007., str. 54.

⁷² ROSAND, Ellen, *Monteverdi's Last Operas/Venetian Trilogy*, London: University of California Press, 2007., str. 17.

Itaci. Nakon što mu pokaže svoje pravo lice, pomaže mu prerusiti se u starca kako bi neopaženo ušao u palaču i prevario prosce, Antinoja, Pisandra i Anfinoma. Ona obećava da će pronaći njegovog sina Telemaha i vratiti ga iz Sparte. U libretu ovdje završava prvi čin, no u partituri slijedi scena u kojoj Malento nagovara Penelopu da zaboravi Odiseja i oženi jednog od prosaca. Za to vrijeme u poljima izvan palače stari pastir Eumete, koji je ostao vjeran Odiseju, pjeva o ljepotama pastirskog života spram onoga u palači kada ga prekida pretili mucavac Iro, komičan i odbojan lik s kojim se Eumete u upušta u raspravu. Ubrzo dolazi Odisej prerusen u starog prosjaka i govori Eumeteu kako je Odisej još uvijek živ i da se vraća kući, na što Eumete odgovara radosnom pjesmom te završava prvi čin.

U drugom činu Minerva zajedno s Telemahom stiže na svojoj kočiji, a Eumete pozdravlja princa i predstavlja prosjaka koji mu je donio vijesti o Odisejevom povratku. U tom trenutku munja udari u Odiseja i Telemah se preplaši kako je starac lagao o Odisejevom povratku i za kaznu umro, no Odisej ustaje i prikaže se Telemahu u pravom obliku. Otac i sin pjevaju duet ispunjeni radošću i planiraju povratak u palaču, s čime u libretu završava drugi čin. Na dvoru Melanto i Eurimah raspravljaju o Penelopinoj vjernosti, dok ju prosoci ponovno pokušavaju osvojiti. Eumete stiže na dvor i obavještava Penelopu o povratku njezinog sina i o vijesti da je Odisej živ. Provocirani ovom viješću, prosoci odluče ubiti Telemaha, no u tom trenutku bogovi interveniraju i pošalju orla koji ih prijetećim letom natjera da odustanu od tog nauma. Umjesto toga, odluče još upornije udvarati Penelopi i obasipati ju darovima. U međuvremenu, Minerva objašnjava Odiseju plan kako da uđe u palaču, a nakon što mu Eumete posvjedoči o Penelopinoj vjernosti, Odisej od radosti zapjeva ariju koja je u libretu označila kraj trećeg čina. Penelopa i Telemah dijele prizor u kojem joj Telemah prepričava svoje dogodovštine iz Sparte. Za to vrijeme Eumete i Odisej stižu na dvor i na ulazu susreću Antinoa, jednog od prosaca, u društvu s Irom. Oni predbacuju Eumeteu što na dvor dovodi prosjaka i iniciraju sukob. Svađu prekida Penelopa koja poziva Eumetea i prosjaka na dvor. Nakon još jednog pokušaja udvaranja, Penelopa izjavljuje kako će se udati za onoga tko uspješno napne Odisejev luk. Nakon što svi prosoci neuspješno pokušaju, Odisej, još uvijek prerusen u prosjaka, s lakoćom napne luk i ubije sve prosce s čime završava drugi čin opere i četvrti čin libreta. Posljednji činovi podudaraju se u obje verzije i započinju Irovom ironičnom tužaljkom nad smrću prosaca. Nakon što Penelopa odbija povjerovati svome sinu i Eumeteu da je prosjak koji je napnuo luk zapravo Odisej, božice Minerva i Junona mole Jupitera da se smiluje i pomogne Odiseju. On zajedno s Neptunom pristaje te se svi bogovi slože kako na Itaci treba nastupiti mir. U sljedećoj sceni Penelopina sluškinja Ericlea

razmišlja treba li Penelopi reći da je vidjela prosjaka tijekom kupanja i primijetila iste ožiljke kakve je imao i Odisej. Čak i nakon što je Odisej u prostoriju ušao u svom obliku, Penelopa ostaje uvjeren da se radi o triku ili magiji. U tom trenutku Ericlea priznaje da ga je vidjela pri kupanju i prepoznala njegov ožiljak, ali Penelopa popušta i povjeruje tek nakon što Odisej opiše vez na pokrivaču njihovog kreveta.

Il Ritorno sadrži velik broj uloga, daleko veći od onoga u *Orfeju*. Dok je u svojoj prvoj operi Monteverdi glazbeno stavio naglasak na Orfeja, a glazba pisana za ostale likove odražavala dramatski tijek radnje, u *Il Ritornu* svaki je lik barem donekle glazbeno „ostvaren“, a gotovo svim ulogama dodijeljena je barem jedna arija ili arioso, bez obzira na to gdje se nalaze na hijerarhijskoj ljestvici. Zanimljiva je i prisutnost komičnog lika Ira, pretilog mucavca koji se pri svom prvom pojavljivanju na sceni izruguje pastiru Eumeteu i oponaša njegovu trodobnu ariju u kojoj Eumete opjevava ljepote pastirskog života. Još je dojmljiviji naglasak kojeg su i Badoaro i Monteverdi stavili na ovaj lik kada su mu dodijelili tužaljku na kraju drugog čina, tj. parodiju tužaljke. Nakon što Odisej ubije proscu svojim lukom, Iro oplakuje smrt svojih poznanika. No umjesto teksta koji opisuje gubitak prijatelja, tekst Irove tužaljke koncentriran je na njegov gubitak ljudi koji su ga hranili i zabavljali se na račun njegove pretilosti. Monteverdijevo uglazbljenje prati ironiju teksta i ispunjeno je dramatičnim uzdasima i pretjeranim afektima. Prisutnost komičnih likova koji svojim pojavljivanjem „olakšavaju“ dramu glavne radnje jedna je od prepoznatljivijih karakteristika opera pisanih u Veneciji u sedamnaestom stoljeću. S vremenom su takvi likovi dobili i vlastite radnje koje su se razvijale paralelno s radnjama glavnih junaka.

U *Il Ritornu* je također moguće primijetiti drugačiji tretman zbora i orkestra. U *Orfeju* je zbor imao značajnu strukturalnu ulogu s obzirom da je Monteverdi zborske brojeve i ansamble koje su izvodili članovi zbora koristio kao sredstvo ostvarivanja organizacije glazbenog sadržaja unutar činova i cijele opere. Osim toga, članovi zbora imali su i solističke uloge te su utjelovili pastire i podzemne duhove, a kao dio zborske cjeline aktivno su sudjelovali u radnji ili tu istu radnju komentirali u zborskim brojevima. U *Il Ritornu*, s druge strane, postoje samo dva kratka zbarska broja, zbor Feaçana iz prvog čina i nebeski zbor u trećem činu, a ni jedan ni drugi zbor nemaju ključnu dramaturšku ili glazbenu ulogu u operi. Značajna redukcija uloge zbora ima najviše veze s kontekstom izvedbe. Zborovi su u venecijanskim operama bili rijetki prvenstveno zbog naglaska na solističkim ulogama i zbog činjenice da se smatrao u neku ruku nepotrebnim troškom koji je smanjen na minimum. Isti

razlog utjecao je i na mjesto orkestra u skladateljskom procesu. Raznolikost instrumentalnog sastava kakvu si je mogao priuštiti mantovanski dvor u okvirima javnih kazališta nije bila izvediva zbog, opet, financijskih razloga, te je orkestar u *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* sveden na *continuo* ansambl i peteroglasni gudački sastav orkestra. To je dakako utjecalo i na izgled samog djela, broj *ritornella* i *sinfonia* je manji, a značajnu ulogu imaju tek *sinfonia da guerra* na kraju drugog čina i *ritornelli* koji prate Penelopinu ariju *Illustratevi, o cieli* na kraju trećeg čina. Pažljivom grupiranju različitih instrumenata kako bi se dočarale promjene scena, poput *sinfonia* u *Orfeju*, ovdje nema ni traga.

Ono što je posebno zanimljivo kod Monteverdijevog uglazbljenja ovog libreta jest činjenica da je glazbu koristio ne samo kao sredstvo dočaravanja emocionalnih stanja likova u situacijama u kojima se nalaze, nego i kao svojevrsnu karakterizaciju cjelovitog lika i njegovog razvoja kroz operu, što se najbolje vidi kod Penelopinog i Odisejevog lika. Penelopa je bila prva ženska uloga u repertoaru venecijanskih opera koja je napisana za alt s namjerom da ga izvodi ženska pjevačica, a ne alt kastrat. Dubina njezinog glasa, naglašena činjenicom da su njezine linije gotovo tijekom cijele opere smještene u nižem dijelu prve oktave, predstavlja njezinu zrelu dobu, ženu koja je „proživjela“ život, majku i suprugu koja već dvadeset godina tuguje za svojim suprugom. Njezina bol čini Penelopu daleko „stvarnijom“ od nimfa i pastirica u *Orfeju*, pa čak i od Euridike, koja je tijekom cijelog *Orfeja* progovorila tek u dva navrata, nedovoljno da bi se o njoj stvorila jasna slika. Penelopa je također obilježila početak prakse uparivanja dubljeg ženskog glasa s ulogama starijih žena, majki i dadilja, prakse koja će se u opernom stvaralaštvu održati sve do danas.

Opera započinje Penelopinim dugačkim recitativom kojim se publici predstavlja ona i njezina situacija. Iako se u istoj prostoji nalazi i njezina dadilja Ericlea, koja ju u dva navrata pokušava utješiti, Penelopin recitativ zapravo ostavlja dojam monologa kojeg Penelopa govori za sebe samu. Ona u svojoj tuzi ne čuje i ne primjećuje nikoga. Monteverdi je značajno preradio Badoarovu scenu i skratio ju s početnih 125 na 75 redaka, a tekst kojeg je odlučio ostaviti oblikovao je u c-jelinu koja se sastoji od tri dijela obrubljena dvama refrenima i Ericleinim primjedbama. Recitativ započinje harmonijom c-mola i dionicom glasa koja na tonu es1 deklamira riječi *Di misera Regina, non terminati mai dolenti affani*, a završava u još tamnijem f-molu. Pedalna harmnija c-mola dočarava statičnost Penelopine boli, za koju nema mogućnosti poboljšanja, što sugerira f-mol, zajedno s dionicom glasa u kojoj se pojavljuje sniženi ton des. Monteverdi je odlučio još jednom ponoviti tekst i ovoga puta stavlja naglasak

na riječi *non terminati* koje se ponavljaju dva puta, uz dodatno ponavljanje riječi *mai* tri puta. Brz ritam dionice glasa na riječima *non terminati* izražava njezinu uzrujanost, a figura silazne melodije za sekundu uzdahe. Također, nije propuštena mogućnost oslikavanja riječi *lunga* u sljedećem stihu *La serie del penar è lunga ahi troppo*, koju Monteverdi uglazbljuje dugom notnom vrijednošću i doslovno naglašava duljinu njezine patnje, a polustepeni pomak s tona a1 na b1, iza kojeg slijedi skok na f1 koji s dionicom basa Fis čini opreku, dočaravaju koliko je za Penelopu to razdoblje bilo bolno.

Za vrijeme Penelopinog osvrta na tjeskobu i bol uzrokovanu godinama koje prolaze, njezina dionica ostaje ograničena rasponom kvarte c1-f1, sve do trenutka kada se njezina deklamacija premješta na g1, uzrokovana Penelopinim spominjanjem Trojanskog rata na riječi *scorsero quattro lustri*. S jedne strane, povišenje intonacije dočarava uzrujanost zbog rata koji je odgovoran za njezinu dugogodišnju patnju i otkriva dio njezine osobnosti. Trenutak u kojem iznese svoje mišljenje da je Troja s pravom gorila zbog „nečiste“ ljubavi, prvi je od nekoliko mjesta u partituri gdje je Penelopa okarakterizirana kao osoba koja cijeni čast, pravednost i vjernost. S druge strane, drugi razlog zbog kojeg je ovaj odlomak istaknut višom intonacijom jest činjenica da se radi o trenutku u kojem publika po prvi puta dobiva konkretne informacije o kontekstu radnje: Penelopa izričito spominje da je prošlo dvadeset godina od kada je Troja pretvorena u ruševine, čime se potvrđuje da se doista radi o Odisejevoj supruzi koja na njega čeka. Stih u kojem se referira na Troju završava harmonijom G-dura, iza koje slijedi harmonija E-dura. Kromatska tercna veza i u ovom slučaju nagovještava preokret, jer Penelopa se vraća oplakivanju svoje situacije u kojoj je nevinna kažnjena zbog tuđe krivice, kroz melodijsku liniju koja se vraća dubokoj tesituri i kromatskim pomacima s početka recitativa.

Sličan obrat događa se i u sljedećem odlomku. Penelopa se obrušava na Odiseja, koji je spreman naoštriti oružje i zapaliti vatru kako bi se kaznile greške nevjerne Grkinje, dok istovremeno ostavlja svoju čednu ženu među rivalima koji će ju možda koštati njezine časti, a možda čak i života.⁷³ Prvi dio u kojem donekle sarkastično predbacuje „lukavom“ i „mudrom“ Odiseju njegov pothvat uglazbljen je kratkim notnim vrijednostima i skokovitim

⁷³ Ulisse accorto e saggio / tu che puni gl'adulteri ti vatni / aguzzi l'armi e susciti le fiamme / per vendicar gl'errori / d'una profuga greca, e'n tanto lasci / la tua casta consorte / fra nemici rivali / in duccio de l'honore, in forse a morte., libretto: *Claudio Monteverdi / Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, Boston Baroque. Martin Pearlman, Linn Records, 2014., str. 19

melodijskom linijom koja izlazi iz dubokog okvira njezine uobičajene recitativne tesiture. Ta fraza dočarava njezin bijes zbor ironije te situacije, ali i podsjeća na Monteverdijev *stile concitato* kojeg je predstavio u svojoj *Osmoj knjizi madrigala*. Obrat se događa usred stiha s riječima *e'n tanto lasci* ispod kojih kromatska tercna veza između akorada D-dura i B-dura zajedno s tonom b1 u dionici glasa najavljuje promjenu afekta. Penelopu napušta bijes i vraća se tugovanju, što podcrtava sekventna upotreba zaostajalica 7-6 ispod riječi *lasci la tua casta consorte* te melodijska linija čije se silazno kretanje zaustavlja tek na riječi *morte*.

Vrhunac prvog dijela recitativa nalazi se u prvom refrenu koji ima i zaključnu ulogu. U njemu se Penelopa obraća direktno Odiseju i predbacuje mu da je on sam propustio dan svoga povratka.⁷⁴ Ovaj tekst uglazbljen je tipičnim Monteverdijevim sredstvima intenziviranja napetosti sve do vrhunca nakon kojeg slijedi pad. Odlučio je produljiti stih ponavljanjem riječi *tu sol del tuo trornar, del tuo tornar, tu sol del tuo tornar, perdesti il giorno* kako bi osigurao više vremena da kroz dionicu glasa, koja uzlaznom linijom kroz polustepene i cjelostepene pomake ostvaruje raspon male sekste te harmonijskom progresijom punom kromatskih pomaka (sm6 a-c-fis – kvintakord g-mola – sekstakord D-dura – kvintakord g-mola – kvintakord G-dura – sekstakord C-dura – sm6 e-g-cis – kvintakord d-mola – mm7 g-b-d-f – kvintakord A-dura – kvintakord d-mola) dolazi do vrhunca prije nego dionica glasa padne u silaznom skoku za veliku sekstu i nakon pauze završi frazu silaznom pomakom. Na ovaj se način dočarava Penelopina uzbuđenost koja završava gubitkom energije. Iza refrena slijedi prvi komentar sluškinje Ericlee, na kojeg Penelopa uopće ne obraća pažnju.

U drugom dijelu recitativa dionica glasa je manje ograničena dubokom tesiturom, a harmonija se nalazi u pretežito dijatonskim okvirima. Penelopin očaj i tjeskobu prvog dijela zamjenjuje ljutnja koju usmjerava prema zvijezdama i ispituje ih zašto je samo za nju zaustavljen tijekom njezina života, zašto je samo njezina sudbina nepromjenjiva, dok drugim ljudima život nastavlja teći svojim tokom.⁷⁵ Monteverdi je ovaj kontrast prenio u glazbu tako što je prvi dio u kojem Penelopa frustrirano predbacuje zvijezdama statičnost svoje situacije uglazbljen deklamacijskom linijom s kratkim notnim vrijednostima, koja postupno postaje sve viša dok ne dosegne kulminaciju na tonu d2 i na riječi *solo*: samo njoj život stoji. Nakon pola

⁷⁴ Tu sol del tuo tornar perdesti il giorno., *ibid.*, str. 20

⁷⁵ Non è dunque per me varia la sorte? / Cangiò forse Fortuna / La volubile rota in stavil seggio? / E la sua pronta vela, / Ch'ogni human caso porta / Fra l'inconstanza a volo, / Sol per me non raccoglie un fiato solo? / Cangan per altri pur aspetto in cielo / Le stelle erranti e fisse? *ibid.*

takta pauze u kojem odjekuje Penelopin uzvik, drugi dio teksta u kojem govori o životima drugih koji se mijenjaju uglazbljen je polaganom, smirenom melodijskom linijom koja se nakon deklamacije na jednom tonu polako kreće u silaznom pomaku. Zanimljivo je kako je Monteverdi statičnost Penelopinog života uglazbio izrazito dinamičnom i promjenjivom linijom, a kontrastno tome, promjenjivost tuđih života statičnom.

Nakon ovog dijela pojavljuje se drugi refren s tekstem *Torna, deh torna, Ulisse* kojeg je Monteverdi, kao i u prvom refrenu, produžio ponavljanjem riječi tako da se u partituri pojavljuje u ovom obliku: *Torna torna torna, deh torna, torna Ulisse*. Isprekidana dionica, puna skokova, od kojih su čak dva za smanjenu kvintu te koji naglašavaju riječ *torna* dočaravaju Penelopine uzdahe dok doziva Odiseja. Nakon još jednog recitativnog odlomka u kojem ga uvjerava da njezina ljutnja nije usmjerena prema njemu, nego prema nebu i sudbini, refren se još jednom ponavlja i zaključuje ovaj drugi dio. Nakon njega, ponovno se javlja Ericlea s još jednim komentarom, ovog puta usmjerenog prema Odiseju koji je otišao bez povratka. Njezin komentar završava na akordu G-dura koji pak uvodi u zadnji dio Penelopine scene, koji započinje arioznim odlomkom u C-duru. Pjevna melodija i lirski tekst značajno se razlikuju od recitativa koji je dominirao do tada. Penelopa pjeva o smirenosti koja se vraća moru nakon oluje, o Zefiru koji se vraća proplanku, o zori koja poziva sunce da se vrati i donese dan, opjevava sve pojave koje se vraćaju svom prirodnom mjestu. No, u trenutku kada spomene dušu koja se vraća božanskome nebu u trenutku smrti, i tijelo koje propada i vraća se u zemlju, ariozni odlomak prestaje i Penelopa se vraća recitativu i dubokoj tesituri, kao da ju je spomen čovjekove smrtnosti podsjetio na vlastitu nesreću. Tada se vraća refren iz prvog dijela *Tu sol del tuo tornar perdesti il giorno*, a na tu optužbu Penelopa dodaje da je svakim danom kojim on odgađa svoj povratak ona bliža smrti, nakon čega se ponovi refren iz drugog dijela *Torna, deh torna, Ulisse* i tom završnom molbom završava scena.

Monteverdi je ovim dugačkim recitativom predstavio Penelopu kao častan lik, stabilan i tvrdoglav u svom uvjerenju, kao i dubinu Penelopine tuge i frustracije koju u njoj izaziva njezina dvadesetogodišnja situacija. Njezina stoičnost i emocionalna tama u kojoj se nalazi služe kao svojevrsna referentna točka razvitka, tj. nedostatka razvitka njezinog lika tijekom ostatka opere: ona uporno odbija odustati i započeti novi život, čak i kad se pred njom pojavi sam Odisej. Kratki ariozni odsječak u kojem Penelopa „zapjeva“ potaknuta nostalgijom i nadom, jedini je trenutak u kojem se ona „oslobađa“ recitativa i „pušta“ svoj glas, no nakon samo trinaest taktova, ariozo se prekida i Penelopa se vraća u svijet recitativa i tuge. Ovaj

kontrast između recitativa i pjevnosti arije, tj. arioznih odsječka ističe se u ostatku djela, a vidljiv je i u desetoj sceni I. čina u kojoj se Penelopa pojavljuje, u razgovoru sa sluškinjom Melanto.

Melanto u dva navrata pokušava nagovoriti Penelopa da odustane od iščekivanja Odisejevog povratka. Prvi put taj savjet argumentira time da je Odisej zasigurno mrtav i da mrtvaci u zemlji ne znaju za patnje živih, niti mogu cijeniti upornost njihove vjernosti. Unutar Melantinog dugog recitativa, Monteverdi tri puta uglazbljuje tekst u trodobnoj mjeri: prvi puta se radi o riječima *un bel viso fa guerra*, gdje je Monteverdi inspiriran tekstem ponovno posegnuo za i rastvorbama akorada koje sugeriraju ratne fanfare, a drugi puta na riječi *mori la più fiorita età*, inspiriran riječju *fiorita*.⁷⁶ U prvoj rečenici Melanto objašnjava kako ljepota može izazvati rat, ali da mrtvi ne vole borbu jer traže mir, a u drugoj govori Penelopi kako joj najbolje godine i ljepota propadaju zbog oplakivanja Odiseja. Treći put kada se javlja trodobni takt radi se o dvodijelnoj ariji *Ama dunque*, s ponavljanjima oba odsjeka, u kojoj Melanto pokušava nagovoriti Penelopu da si dopusti novu ljubav jer će samo tako užitak prekinuti njezinu bol.⁷⁷ U drugom navratu Melanto pokušava pridobiti Penelopu sljedećom metaforom: jednako kako mornar neće odustati od plovidbe zbog jedne oluje na moru, tako ni ona ne bi smjela odustati od ljubavi samo zato što je njezina ljubav prema Odiseju završila tragično, nakon čega još jednom ponavlja ariju u cijelosti.

Penelopa na oba pokušaja odgovora odbijanjem ljubavi i „pjesme“. Prvi puta odgovara prkosno isprekidanom linijom i ponavljanjem riječi *Amor*, kao da postavlja pitanje: „Tko je taj *Amor*?“, na koje sama odgovara da je to nepotrební idol, lutajući bog čija nestalnost ima dovoljno krila.⁷⁸ (Vidi primjer br. 18) Njezina recitativna dionica prekida se trodobnim taktom samo dva puta na riječi *cangiar*. Promjenjivost takta sugerira promjenjivost Amora, koji samo u jednom danu užitak može pretvoriti u bol, kao i reprezentaciju riječi *piacer*. Amorovu nestalnost dočarava i sinkopirana skokovita linija na riječi *inconstanza*. Na Melantin drugi pokušaj, Penelopa odgovara smireno i staloženo u deklamaciji na jednom tonu, a svoju suzdržanost gubi tek na riječi *torna stolta a penar, chi prima errò*, tj. budalasto

⁷⁶ Un bel viso fa guerra / il guerriero costume al morto spiace, / che non cercan gli estinti altro che pace. / Langue sotto i rigori / de' tuoi sciapiti amori / la più fiorita età / tua vedova beltà di te si duole, / che dentro ai lunghi pianti / mostri sempre in acquario un sì bel sole., *ibid.*, str. 36.

⁷⁷ Ama dunque, chè d'amore / dolce amica è la beltà. / Dal piacere il tuo dolore / saettato caderà., *ibid.*

⁷⁸ Amor, è un idol vano / è un vagabundo nume / all'inconstanze sue non / mancan piume., *ibid.*, str. 37.

je ponavljati iste greške i voljeti nakon što si patio, kada prestaje smirena deklamacija i njezina melodijska linije počne dugačak silazni niz u rasponu od oktave na riječi *a penar*.

[PRIMJER BR. 18, I. Čin, Scena br. 10, t.100 - t.112]

Amor Amor è un vaga_bondo nu_me Amor Amor all' inco stan_ze sue non mancan

piume del suo dol_ ce se_re_no è mi_sura il ba_le_no un giorno so_ _

lo cangia il pia_cer (il pia_cer il pia_cer il pia_cer il pia_cer il pia_cer il pia_cer

p(Andante, in due)

- cer in duo_ _ _lo

(a tempo)

Penelopa ostaje postojana i dosljedna svom stavu kada ju na ljubav, a time i na pjesmu, nagovaraju i tri prosca; Anfinomo, Pisandro i Antinoje. Peta scena drugog čina započinje kratkim recitativom u kojem Antinoje pozdravlja Penelopu i publici pojašnjava scenu riječima: Druge su kraljice okružene slugama, a vi obožavateljima. Ovi kraljevi morem

suza odaju počast moru vaše ljepote.⁷⁹ Nakon recitativa slijedi tercet na riječi *ama dunque si si, dunque riama un di* u trodobnoj mjeri, u kojem prosci pokušavaju uvjeriti Penelopu da se prepusti ljubavi. Penelopa odgovara u trodobnoj mjeri, ali čini se kao da to čini iz puke pristojnosti, jer osim što njezine riječi *non voglio amar, no no* odbijaju svaku mogućnost ljubavi, tako i njezina melodija odbija biti pjevna. Tvrdoglavo ponavljanje istih tonova i sinkope na riječi *no* blokiraju svaku mogućnost da se u tim trodobnim taktovima razvije arija, a odsječak završava kada Penelopa izgubi strpljenje, i završnu frazu ispunjenu brzim ponavljanjem riječi *non voglio amar* iznese u dvodobnom taktu (Vidi primjer br. 19).

Nakon što prosci naprave još jedan pokušaj i otpjevaju tercet, Penelopa još jednom odbija njihovu ponudu. Ovoga puta njezin odgovor prvo poprima oblik ariosa u dvodobnoj mjeri u kojem im pokušava objasniti da, iako su joj dragi dok tako gorljivo izgaraju, ona neće stupiti u ljubavnu igru jer je vatra ljepša iz daljine, nego izbliza.⁸⁰ Njezine kolorature na riječima *ardenti*, koju ponavlja dvaput te *ardete* zvuče donekle ironično, kao da ne vjeruje u potpunosti u veliku strast u koju se kunu prosci, a svoj odgovor završava ponavljanjem odsječka *non voglio amar no no*. Prosci pokušavaju još jednom, ovog puta svaki pojedinačno, prizivajući brojne metafore poput vina i plodnog voća, mirisnog i trnovitog drveća, zime koja će natjerati bršljan da izgubi svoje zelenilo, uz obilate kolorature koja dočaravaju njihove metafore, nakon čega po treći put ponove tercet. Penelopa pokušava odgovoriti jednakom pristojnošću uz trodobni *non voglio amar*, ali zastane nakon prve tri riječi nakon čega nastupi dugačka pauza, pokuša još jednom s riječima *non voglio non voglio*, ali opet zastane. Tišinu prekine njezin povratak recitativu i deklamacija na jednom tonu. Odustala je od pokušaja da proscu odbije na pristojan način i govori kako ne može voljeti onaj koji ne poznaje ništa osim suza i patnje jer su tuga i bol okrutni Amorovi neprijatelji. Opreka koje se događa na riječ *crudele* između basovog tona f i tona fis u dionici glasa podcrtava njezinu ogorčenost. Prosci, gluhi na njezina odbijanja završavaju scenu još jednim trodobnim tercetom na riječi *All'allegrezze dunque, al ballo, al canto*.

⁷⁹ Sono l'altre Regine / coronate de' servi e tu d'amanti. / Tributan questi Regi / al mar di tua bellezza un mar di pianti., *ibid.*, str. 47.

⁸⁰ Cari tanto mi siete / quanto più ardenti ardete / ma non m'appresso all'amoroso gioco / che lunge è bel più che vicino il foco., *ibid.*, str. 48.

[PRIMJER BR. 19, II. Čin, Scena br. 5, Penelopina tri odgovora

t.21 - t.30, t.42 - t.47, t.126 – t.132]

PENELOPE

Non voglio a_mar no no ch'a_man-do pe - ne - rò non voglio amar no

(Allegro, in tre)

no ch'a_man-do pe - ne - rò no no no no no no ch'a_man-do pe - ne -

- rò non vo-glio non vo-glio amar no no ch'a_man-do pe - ne - rò.

PENELOPE

Ca-ri tan- - to mi se-te quan-to più arden-ti ar-den -

(Piuttosto lento)

- ti ar - de - te

PENELOPE

Non voglio amar non voglio non voglio come stain dubbio un

(Mosso) (Piuttosto lento)

fer-ro se fra due ca-la-mi-te da due par-ti di-ver-se egli è chiama-to

Penelopa ne mijenja svoj stav tijekom ostatka opere. Ni arija pastira Eumetea, koji joj javlja vijest da se njezin sin Telemah vratio u domovinu iz Sparte i da je Odisej živ, ne izaziva u njoj buđenje nade niti želje da napusti svoj svijet recitativa. Ni razgovor sa sinom Telemahom u njoj ne budi nikakvu reakciju osim prezirnog obrušavanja na „nevjernu Grkinju“ Helenu, o kojoj joj Telemah pripovijeda i zbog čijih se očiju i on prepušta trodobljnim arioznim dijelovima. Čak ni u dvanaestoj sceni drugog čina u kojoj ju prosici pokušavaju osvojiti darovima, a ona im predlaže da pokušaju napnuti Odisejev luk, u čemu, nakon pompozniha zazivanja bogova u arijama, na vrlo komičan način ne uspijevaju, Penelopa ne gubi svoju sabranost. Jedini trenutak u kojem se može naslutiti njezina pokolebanost je u trenutku kada Penelopa predlaže da se donese Odisejev luk i prestrašeno izusti da su to predložila njezina usta, ne srce. U tom trenutku se harmonija uobičajene domene d-mola premješta u Es i As-dur. Ostaje mirna i kada Odisej, prerušen u starog prosjaka, zatraži mogućnost da se i sam okuša u napinjanju luka, što mu ona dopusti, a nakon što Odisej izvrši svoju osvetu i ubije prosce svojim lukom i strijelom Penelopa u idućoj sceni mirno odgovara Melanti kako joj oči osjećaju žalost, ali kako joj nije dozvoljeno uzbuditi svoje srce prijezirom ili tugom.⁸¹

Njezina emocionalna nepromjenjivost i tvrdoglava vjernost recitativu ističe se spram ostalih likova koji znatno više „pjevuju“, nego što „govore“, i održava svojevrstu napetost koja se rješava tek u zadnjoj sceni opere, desetoj sceni trećeg čina, kada Penelopa napokon

⁸¹ Dell'occhio la pietate / si risente all'eccesso, / ma concitar il core / a sdegno et a dolore / non m'è concesso., ibid., str. 70.

prepozna, tj. prizna da se ispred nje doista nalazi Odisej. Isprva, Penelopa ne vjeruje ni pastiru Eumeteu niti svome sinu Telemahu kada ju pokušavaju uvjeriti da je stari prosjak koji je ustrijelio prosce zapravo Odisej. Penelopa im odgovara da su ludi i prepričavaju bajke koje, iako izmamljuju osmijeh, nisu stvarne⁸², na što joj obojica frustrirano predbace njezinu tvrdoglavost. Ne uspijeva ju pokolebati ni sam Odisej koji se po prvi put pred njom pojavljuje u svojem obliku. Ona ga optužuje da je vrač ili čarobnjak, nakon čega slijedi dugačka recitativna scena u kojoj ju Odisej na različite načine pokušava uvjeriti da je to stvarno on, no ona ne popušta. Prvu nesigurnost u njoj izaziva njezina dadilja Ericlea, koja u trodobnoj mjeri tvrdi da je to doista Odisej jer je vidjela ožiljke koji dokazuju da se doista radi o njemu. Penelopa, čiji su recitativi do sada bili u domeni d-mola i a-mola, po prvi puta u F-duru priznaje svoju sumnju, još uvijek u recitativu, i priznaje kako bi njezino srce htjelo vjerovati, ali ako mora birati između ljubavi i časti, ona bira čast jer njezin čedni krevet zaslužuje samo Odisej.

U tom se trenutku Odisej nadoveže na njezinu tvrdnju i u izražajnom recitativu opiše njihov krevet na kojeg je Penelopa svaku večer polagala svileni prekrivač s vezom Dijane, kojeg je sama izvezla, a kojeg nitko osim Odiseja nije mogao vidjeti. Tijekom njegovog opisa, njegove melodijska linija postupno postaje sve viša i doseže vrhunac na samom kraju kada opisuje Dijanin vez, nakon čega mu glas padne u dublju tesituru, u trenutku kada priznaje da ga je ta uspomena uvijek pratila na njegovim putovanjima. Opis bračnog kreveta, simbola njihove ljubavi i njezine konzumacije, napokon slama Penelopinu skepsu i upornost. Polako se počinje prepuštati ljubavi i pjesmi u oklijevajućem ariozu, u kojem priznaje Odiseju, i sebi, kako ga doista prepoznaje i u kojem govori kako se napokon predaje Amoru. Odisej ju podupire svojim ariozom *Sciogli la lingua*, u kojem ju ohrabruje da odveže čvorove i oslobodi svoj jezik, i neka njezin glas od radosti pusti jedan uzdah, jedan *ohimè*.⁸³ Drugim riječima, Odisej ju poziva da se napokon, nakon suzdržavanja tijekom cijele opere, prepusti ariji i ljubavi. Penelopa odgovara sa svojom prvom i posljednjom arijom *Illustratevi o cieli*, radosnom strofnom arijom s dva ponavljanja, u trodobnoj mjeri, čija je melodija u rasponu oktave, puna koloratura na riječima poput *fiorate, gioire, cantando, mormorando*, uz raskošne orkestralne *ritornelle*, koji su se do tog trenutka rijetko čuli. Dostojna je to reprezentacija Penelopine radosti, oslobađanja od tuge i tjeskoba u čijim je okovima provela toliko dugo

⁸² Le favole fan riso e non dan vita., *ibid.*, str. 80.

⁸³ Sciogli la lingua, sciolgi / per allegrezza i nodi. / Un sospir, un ohimè la voce snodi., *ibid.*, str. 85.

vremena. No, završna kulminacija njezine i Odisejeve radosti nastupa u njihovom duetu *Sospirato mio sole*. U prvom dijelu dueta supružnici prvo naizmjenice pjevaju stihove *Sospirato mio sole* i *Rinnovata mia luce* s nadopunjujućim melodijama. Odisejeva je uzlazna, Penelopina silazna, nakon čega im se dionice počinju preklapati, kako bi se na kraju sjedinile u tercama na riječima *bramato si*. Drugi dio dueta temelji se na ostanatnom basu iznad kojeg prvo Odisej iznosi tekst, *Non si rammenti più de tormenti, tutto è piacer*, dok Penelopa odvrća potvrdom *si si vita si si*. Nakon njega Penelopa iznosi svoj tekst *Fuggan dai petti dogliosi affetti*, što Odisej potvrđuje svojim *si si core si si*. Duet završava njihovim ponovnim sjedinjenjem u tercama na riječi *del piacer del goder venuto è'di*. Njihova radost i sjedinjenje predstavljeni ovim duetom Monteverdiju je bila dovoljna, te je njime završio cijelu operu, izbacujući iz Badoarovog libreta Odisejevo obraćanje Minervi, obnavljanje zavjeta i završni zbor.

Monteverdi je Penelopinu suzdržanost skladao u njezinoj glazbi. Recitativ s početka opere, scena u kojoj ona predstavlja sebe i svoju patnju, definira ju sve do samog kraja. Svaki puta kada je donekle zagazila u trodobnu mjeru arija, kojom su ostali likovi slobodno baratali, bilo je to napola, kao ironični komentar ili pokušaj prisvajanja „jezika“ drugih likova, kao u slučaju prve scene s proscima kada se njezina melodijska linija u neku ruku pobunila svojom „nepjevnošću“. Njezina postojanost i nepromjenjivost ističe se još više u usporedbi s Odisejevom prilagodljivosti i fleksibilnošću. Iako Odisej možda nije tipičan heroj čija snaga leži u direktnom suprotstavljanju svojim neprijateljima na ratnom polju, njegova snaga su njegov um i lukavstvo, što i sama Penelopa spominje u svom početnom recitativu. Njegova dosjetljivost i snalažljivost su ga dovele do cilja, svoje palače i Penelope, a iako mu je snaga pomogla izvršiti osvetu nad proscima, njegova govornička vještina uvjeravanja je ono što je na kraju uspjelo pridobiti Penelopu.⁸⁴

Kontrast između ova dva lika istaknut je i u samom libretu: i Penelopa i Odisej predstavljaju se publici dugačkom recitativnom scenom u kojoj oboje iznose svoju

⁸⁴ Silke Leopold tvrdi da je Odisej u šesnaestom stoljeću i početku sedamnaestog prije bio problematična figura, nego heroj: „Helden – das waren jene strahlenden Krieger, die im Kampf um Vaterland, Familienehre oder Gerechtigkeit gleichsam mit offenem Visier siegten oder starben. Die Taten des Odysseus aber, den schon Homer den „listenreichen“ nannte, waren von Trug und Winkelzügen, von Verhandlungsgeschik und Manipulation geprägt. Sein Heldentum gründete weder auf edelmütigem Charakter noch auf besonderer Kampfkunst, sondern auf List, Beredsamkeit und sogar Gotteslästerung. [...] Erst als sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts neue Formen des zwischenmenschlichen Umgangs herausbildeten, als die Verstellungskunst die Wahrhaftigkeit als gesellschaftliches Ideal abzulösen begann, erwachte das Interesse an Odysseus, dem Urvater aller Diplomaten, neu.“ LEOPOLD, Silke, *Claudio Monteverdi. Biografie*, Stuttgart: Reclam Carus-Verlag, 2017, str. 215-216.

uznemirenost, Penelopa zbog Odisejevog izbivanja, a Odisej zbog uvjerenja da je ponovno izdan i ostavljen na obali strane zemlje. No dok Penelopa tijekom ostatka opere ostaje statična, fizički jednako koliko i u svojim uvjerenjima, Odisej je sve samo ne statičan. U svakoj sljedećoj sceni nakon početnog recitativa, Odisej ima izrazito aktivnu ulogu i poduzima korake kako bi promijenio svoju situaciju te je svakom sljedećom scenom sve bliži svome cilju. Također, Odisej na svome putu ima potporu drugih likova čija brojnost postaje sve veća time što je on bliže Penelopi. Penelopa, s druge strane, tijekom cijele opere ostaje sama u svojoj patnji, ni podrška njezine dadilje Ericlee, jedine osobe koja joj pokušava pružiti utjehu, nije od velike pomoći. Odisej započinje svoj put sam, napušten na nepoznatoj obali te bijesan jer vjeruje da je ponovno izdan, no već u sljedećoj sceni njegova se situacija mijenja kada mu u pomoć dolazi božica Minerva, čije savjete objeručke prihvaća i uputi se prerušen u starog prosjaka prema svom domu. Sljedeća scena donosi novo pojačanje u obliku vjernog pastira Eumetea te je Odisej već bliži svom cilju, nalazi se na poljima izvan palače gdje ubrzo pristiže njegov sin Telemah, treća osoba u njegovom „timu“, također uz Minervinu pomoć. Sljedeći korak dovodi ga do ulaza palače gdje se sukobljuje s Irom, nakon čega ga sama Penelopa poziva da se pridruži okupljanju na dvoru gdje se nalaze svi prosci. Iako je u idućoj sceni ostvario osvetu i ustrijelio borce, Odisej je tek nadomak svome cilju. Vrhunac njegovog puta odvija se u završnoj sceni opere, gdje i Penelopina dadilja Ericlea postaje njegovom potporom i kada se napokon u svome obliku pojavi pred Penelopom i suoči se s njezinom nevjericom.

Ovaj dinamičan put i Odisejeva snalažljivost odražavaju se i u Monteverdijevoj partituri. Monteverdi je odlučio načiniti paralelu između prvih scena Penelope i Odiseja: oboje se publici predstavljaju duboko izražajnim recitativom, oba recitativa počinju i završavaju u c-molu i obje melodijske linije započinju na tonu es1. No, dok je Penelopin recitativ strukturiran dvama refrenima i Ericleininim komentarima, Odisejev recitativ je jedna cjelina. Nakon usporenog početka u kojem isprekidana melodijska linija dočarava Odisejevo buđenje i zbunjenost, a njezino postupno uzlazno kretanje Odisejevo sabiranje svijesti. Odisej ubrzo smogne snagu i iskaljuje svoj bijes na Faečanima, za koje vjeruje da su ga izdali, i na bogovima koji su protiv njega čak i dok spava. Uzvici, uzrjana skokovita linija, užurbana deklamacija, izrazito veliki raspon (c-g1), raznolik ritam – sve to odražava njegovu uzrujanost, ali i spremnost na to da svoj bijes pretvori u akciju i poduzme nešto. Za razliku od Penelope, Odisej ne zazire od trodobnog takta i arije, bilo kao izraza vlastitih emocija ili kao sredstva postizanja željenog cilja, što je posebno vidljivo u sljedećoj sceni gdje se prvi puta

susreće s Minervom. Njegova interakcija s njom čini jednu dugačku scenu koja je ispunjena trodobnim arioznim odsječcima: Odisej prvo „pjeva“ kako bi se približio Minervi prerušenoj u pastira i iz nje izvukao informacije o tome gdje se nalazi, a trodobnost njegovog takta služi kao određena krinka ljubaznog neznanca koji govori „pastirskim“ trodobnim jezikom.⁸⁵

Nakon što sazna da je pastir zapravo prerušena Minerva, oduševljen pjeva ariju *Chi credebbe*, ovoga puta iskreni iskaz njegove radosti, jednako kao i arija *O fortunato Ulisse*, koju pjeva na kraju scene nakon što mu je Minerva predložila plan i dala upute.

Kada na kraju prvog čina sretne pastira Eumetea, u razgovoru s njim predstavi se recitativom, no u trenutku kada mu želi donijeti radosne vijesti, mjera se iz dvodobne mijenja u trodobnu i Odisej „pjeva“ riječi *Ulisse è vivo, la Patria lo vedrà, Penelope l'avrà* što se može protumačiti kao trenutak u kojem je Odisej dopustio da kroz njegovu krinku proviri njegov pravi identitet. Ova vijest potakne Eumetea na arije *Come lieto d'accoglio* i *Oh gran figlio d'Ulisse*, a kasnije u toj sceni mu se Odisej pridružuje u duetu *Verdi spiagge al lieto giorno* u kojem opjevavaju taj lijep dan u kojem se i nebo smije zbog Odisejevog skorog povratka. Dok je Eumeteova radost iskrena, Odisej, iako sigurno sretan jer je bliže domu, kao prerušeni starac hini oduševljenje jednako Eumeteovom. Njegova iskrena radost vidljiva je u duetu s Telemahom, kojem se Odisej pokazuje u svom pravom obliku, a nakon što se Telemah uputi na dvor kako bi Penelopi donio vijesti o svom dolasku i o tome da je Odisej živ, Odisej pjeva kratku trodobnu ariju *Vanne alla madre*, uzbuđen i sretan zbog Telemahovog susreta s majkom. Njegova posljednja arija *Godo anch'io* prije susreta s proscima i Penelopom također je izazvana radošću i puna koloratura koje dočaravaju njegov smijeh. Njegova radost je ovoga puta uzrokovana Eumetevim izvještajem da mu je Penelopa ostala vjerna i da prosoci strahuju pred njegovim imenom. U trenutku kada se nalazi u palači među proscima, još uvijek prerušen u starca, Odisej se drži recitativa u obraćanju Penelopi i zahtjeva svoju priliku da isproba napnuti luk. Njegova melodijska linija velikog raspona s odmjerenim ritmom koji prati prozodiju pažljivo odabranih riječi dočarava njegovo poštovanje. Tek u trenutku kada u rukama ima svoj napnuti luk, iz Odiseja provaljuje bijes u obliku trodobnog takta i melodijske linije koja svojim rastvorbama podsjeća na ratne fanfare koje se pojavljuju i u Monteverdijevim ratnim madrigalima u njegovoj *Osmoj knjizi madrigala*, a orkestralna *sinfonia da guerra* podcrtava njegov smrtonosni naum.

⁸⁵ Uzme li se u obzir da je u venecijanskoj operi pastirima pjevanje arija bilo dopušteno puno prije nego plemenitim likovima, u *Il Ritorno d'Ulisse in patria* tu praksu predstavlja pastir Eumete, koji gotovo u svakoj sceni kojoj se pojavi pjeva u trodobnoj mjeri.

Ako se uzme u obzir podjela na pet činova iz Badoarovog libreta, na kraju svakog čina smještena je jedna od Odisejevih arija, čime se izražava optimizam time što je svakim korakom i svakim činom, sve bliži Penelopi: *O fortunato* na kraju prvog čina, *Vanne alla madre* na kraju drugog čina, *Godo anch'io* na kraju trećeg i *sinfonia da guerra* na kraju četvrtog. Iako se u zadnjem slučaju ne radi o ariji niti o trenutku Odisejevog optimizma, moguće ju je ubrojiti u ovaj niz jer je pisana u trodobnoj mjeri i označava Odisejevo uzbuđeno emocionalno stanje. Kraj petog čina i cijele opere ne označava njegova arija nego duet s Penelopom *Sospirato mio sole*. Odisej se tijekom dugačke scene koja mu prethodi suzdržano i uporno drži recitativa, recitativa u kojem se Penelopa osjeća ugodno i koji sugerira točku susreta ovih dvaju likova. Tek kad Penelopa svojim ariozom *Hor si ti riconosco* sugerira da je spremna prepustiti se ljubavi, Odisej odgovora svojim kratkim ariozom *Sciogli la lingua* i prepušta prostor Penelopi za njezinu ariju *Illustratevi o cieli*.

Ovaj odnos prema ariji, tj. arioznim odsječcima, najveća je novost Monteverdijevog *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* spram *Orfeja*. Odnos između recitativa i arije u *Orfeju* bio je izrazito jasan: recitativ je imao ulogu pjevanog govora, a arije pjevanja. Jedan od razloga zašto je mit o Orfeju bio toliko pogodan materijal za prve opere bila je činjenica da je protagonist poznat po tome što je pjevač, što je pružalo određenu dozu realnosti cijeloj situaciji u kojoj pjevači na sceni izvode cijelu dramu pjevajući. Za svaku ariju koja se nalazi u *Orfeju* u libretu postoji opravdanje: u tekstu same arije Orfej navodi kako on „sada“ pjeva, netko od likova koji su prisutni najavljuje njegovo pjevanje ili se on sam u recitativu nakon arije retrospektivno osvrće na ariju koju je upravo otpjevao, kao u recitativu koji slijedi iza arije *Qual honor*. Ovakva regulacija mogućih situacija u kojima je pojavljivanje arije prigodno također je pomoglo definirati recitativ kao pjevani govor, kao sve ono što arija nije.

U slučaju *Il Ritorna*, tako uređena situacija pojavljivanja arija i argumentiranje „pjevanja“ u libretu nije prisutno. Izuzev Penelope, svi ostali likovi aktivno sudjeluju u pjevanju trodobnih i dvodobnih arija i dueta. Već u drugoj sceni sluškinja Melanto i pastir Eurimah pjevaju ljubavni duet, Minerva pjeva pri skoro svakom svom pojavljivanju, kao i ostali bogovi te pastir Eumete također, što inspiriran ljepotama pastirskog života, što od oduševljenja zbog Odisejevog povratka. Telemah pjeva tijekom svoga puta s Minervom, ali i kasnije na spomen Helenine ljepote i Parisovog užitka, dok Iro također pjeva pri svom prvom pojavljivanju, doduše ironično jer se izruguje Eumeteovoj pjesmi, a proscima su njihovi trodobni terceti glavno sredstvo tijekom udvaranja Penelopi. Monteverdi je čak i Penelopinoj

dadilji Ericlei pred sam kraj osigurao ariozne odlomke u sceni u kojoj se dvoumi oko toga treba li reći Penelopi da je prepoznala Odiseja. Pri uglazbljenju te scene Monteverdi je išao protiv teksta time što je od nepravilno rimovanih stihova, čija je namjena bila da budu uglazbljeni kao recitativi, napravio strofni refren koji se naizmjenice s recitativnim dijelom pojavljuje tri puta. Još jedan primjer je Eumeteova arija *O gran figlio d'Ulisse* za koju Carter tvrdi da libreto sugerira recitativno uglazbljenje u kojem se Eumete obraća Telemahu, no Monteverdi inspiriran zadnjim stihom *all'allegrezze nostre honor col canto* odlučuje svih devet stihova uglazbiti kao trodobnu ariju, uz preradu teksta kako bi ga učinio odgovarajućim za strofno uglazbljenje.⁸⁶

U Monteverdijevom odnosu prema uglazbljenju teksta također je važno primijetiti veliku prisutnost koloratura. Izuzev *Possente spirito*, Monteverdi je arije u *Orfeju* uglazbljivao mahom silabički te su stilski bile bliske *canzonettama* s kraja šesnaestog stoljeća, pri čijem je skladanju jasnoća teksta bila od ključne važnosti, a ornamentacija rezervirana isključivo za riječi ključne u izražavanju strasti stiha. U slučaju *Il Ritorna*, izražavanje afekata samo je jedna od mnogih upotreba koloratura. Ponekad se radi o isticanju pojedinih riječi, primjerice u Minervinoj dionici u devetoj sceni drugoga čina pri uglazbljenju riječi *gloria, tuon* i *saetta* (Vidi primjer br. 20) ili u prethodnoj sceni u dionici Antinoja na riječi *d'or* i *stral* (Vidi primjer br. 20). S druge strane, u Odisejevoj ariji *Godo anch'io* ne radi se o isticanju važnih riječi, nego o korištenju koloratura u oponašanju smijeha, što Monteverdi dodatno naznačuje u partituri s opaskom *Qui ride da dovero in sin a qua*. (Vidi primjer br. 20). Osim toga, Monteverdi je iskoristio kolorature kao način razlikovanja bogova od običnih smrtnika. To je vidljivo u šestoj i sedmoj sceni trećeg čina, gdje su Minervine, Junonine, Neptunove i Jupiterove dionice pune koloratura koje u tom slučaju dočaravaju njihovu božansku moć. Na sličan, ali ironičan način pojavljuju se u dvanaestoj sceni drugog čina, kada prosci pojedinačno zazivaju pomoć bogova prije nego što pokušaju napnuti Odisejev luk, no njihove kolorature ne dočaravaju moć, nego njihovu aroganciju i pompoznosti.

⁸⁶ „The structure of the text, and its status as speech directed to another character, prompts recitative: only the last line, „honour our joy with song“, with its reference to „canto“, suggests literal imitation in song; Monteverdi acts accordingly, preceding it with one line of „recitative“ to make the point. But the decision to begin Eumete's speech as a triple-time aria overrides the text. It is certainly an appropriate gesture – Eumete's joy at seeing Telemaco bursts the bounds of controlled speech – but the effect is produced solely by Monteverdi. Not for the first time, and most certainly not for the last, a composer exerts his right to prevail over his librettist in producing drama through music.“ CARTER, Tim, „In Love's Harmonious Consort“? Penelope and the interpretation of Il ritorno d'Ulisse in patria, *Monteverdi and his Contemporaries*, Aldershot: AshgateVariorum, 2000., str. 7.

[PRIMJER BR. 20, II. Čin, Scena br. 9 t.18 – t.31]

- co che affè fia glo - - - - - ria e si_eu -
 - te al_lor che l'arco tuo ti giunge in ma_no e stre_pi-to_so tuon
 fiero t'in_vi - ta sa-et - - - ta pur sa-et - - - ta
 pur sa-et - - - - - ta

II. Čin, Scena br. 8, t.103 – t.105

perchè ha la pun.ta d'or lo stral d'amo_re.

II. Čin, Scena br. 10, t.18 – t.21



Za razliku od recitativa, čija je uloga pjevanog govora ostala ista i bila realizirana ili u obliku strastvenog monologa ili dijaloga među likovima čiji je cilj prenošenje informacija, arija je u *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* doživjela svojevrsnu ekspanziju. Od glazbenog broja vezanog izričito uz „realno“ prikazivanje pjevanja likova, počela se razvijati u mjesto artikulacije njihovih emocionalnih stanja. Ponekad se radi o kratkim trodobnim odsječcima unutar recitativa koji slušatelju sugeriraju da su određene fraze uglazbljene u trodobnoj mjeri od posebne važnosti. Primjerice, u trinaestoj sceni prvog čina kada Odisej prerušen u prosjaka sreće Eumetea i govori mu o Odisejevu povratku, ta je vijest *Ulisse è vivo la Patria lo vedrà, Penelope l'havrà* uglazbljena u trodobnoj mjeri, sugerirajući Odisejevo oduševljenje zbog svog povratka, bez obzira što se u tom trenutku nalazi pod krinkom. Slična situacija vidljiva je i u jedanaestoj sceni drugog čina kada Telemah u razgovoru s majkom iskorači iz recitativa u trodobnu podjelu takta na tri mjesta. Prvi puta se radi o njegovom oduševljenju ljepotom Heleninih očiju, drugi puta na riječi *Paride ancor gioi* kada govori da je Paris uživao u ljubavi, iako je to platio životom, a trodobnost uglazbljenja tih riječi opisuje Parisov ljubavni užitak. Telemah se prepušta svojoj radosti prilikom trećeg trodobnog odlomka te scene na riječi *tutta allegra mi disse* kada majci prepričava veselje s kojim mu je Helena rekla da mu je otac živ i da se nalazi blizu. Bilo da se radi o kratkim odlomcima, brojnim arijama u kojima likovi izriču svoje misli i osjećaje, ili arijama kao što je *Illustratevi, o cieli*, vrhunca Penelopinog razvojnog puta i razrješenja cijelog djela, Monteverdi je u *Il Ritorno d'Ulisse a patria* istražio izražajne mogućnosti arija, koje su polako, ali sigurno, postajale glavna mjesta emocionalne refleksije likova.

3.3. Šesta, Sedma i Osmo knjiga madrigala

Poglavlje 2.2 razmatralo je način na koji je Monteverdi prenio karakteristike recitativnog stila iz solističkog u višeglasni madrigalski slog. Madrigali pisani na prijelazu stoljeća i objavljeni u *Četvrtoj, Petoj i Šestoj knjizi madrigala* pokazuju jasne povezanosti sa *stile rappresentativo* u načinu oblikovanja vokalne dionice i uglazbljenju teksta. Cilj takvih uglazbljenja bio je skladati melodijske linije koje su što vjernije odražavale ritam i melodiju pojedinih riječi, kao i ritam i intonaciju sintakse. Zajedno s harmonijom, koja je često služila kao dodatno sredstvo izražavanja afekata koje iznosi tekst, skladba je morala moći kroz razumljivost teksta i vjerno dočaravanje emocionalnog sadržaja kod publike pobuditi strasti, izazvati svojevrsno prepoznavanje emotivnog stanja lika, iza kojeg bi slijedio njihov vlastiti „emotivni odgovor“. Recitativ je kao „pjevani govor“ zbog svoje prirode smatran najpogodnijim medijem za postizanje tog cilja, a kao što je bilo moguće vidjeti u Monteverdijevom madrigalskom opusu, njegove je karakteristike bilo moguće prenijeti i u višeglasni slog.

Pogled na Monteverdijevu operu *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* pokazao je da su se u tridesetak godina koje ju dijele od *Orfeja*, Monteverdijeve prve opere, počele događati značajne promjene u skladanju vokalne dionice. Iako je recitativ još uvijek veoma prisutan i značajan dio glazbenog materijala, trodobni ariozni odsječci i koloraturno ukrašavanje riječi dobivaju na sve većoj važnosti. Tu promjenu moguće je primijetiti i u Monteverdijevim kasnim zbirkama madrigala. Iako je u njima još uvijek moguće pronaći madrigale koji streme istom cilju kao oni skladani na prijelazu stoljeća, Monteverdi recitativni stil u ovim zbirkama često koristi kao samo jedan od načina uglazbljivanja teksta, a ne dominantni princip. S druge strane, broj madrigala koji sadrže dijelove uglazbljene u trodobnoj mjeri daleko je veći, kao i madrigala koji su u potpunosti tako oblikovani. Takve skladbe plesnog i pijejnog karaktera, često strofnog uglazbljenja, su dakako i prije bile dio repertoara komorne vokalne glazbe, no najčešće su se objavljivale u posebnim zbirkama *canzonetta*, kao u Monteverdijevom slučaju njegove zbirke *Scherzi musicali*, i nisu bile smatrane ravnopravnim madrigalima. S druge strane, isticanje i ukrašavanje pojedinih riječi koloraturama, kao i opisivanje pojmova glazbom, pripadali su madrigalskoj tradiciji šesnaestog stoljeća, koja je s pojavom *stile rappresentativo* pala u nemilost. Takvi ukrasni i opisni postupci smatrani su neukusnima i nepotrebнима jer su bili prepreka razumljivosti teksta i nisu na realističan način doprinosili pobuđivanju strasti. No, uključivanje *bassa continua* u madrigalski slog otvorio je nove

mogućnosti. Novi harmonijski temelj oslobodio je vokalni slog i koloraturne su se fraze polako počele vraćati u okviru koncertantnih madrigala. Od Monteverdijeve *Pete knjige madrigala* pa nadalje, moguće je u ostalim zbirka rame uz rame pronaći obje vrste madrigala.

Monteverdijeva *Šesta knjiga madrigala* već je bila spomenuta u poglavlju 2.2. u kontekstu *stile rappresentativo*. Iako se radi o prvoj Monteverdijevoj zbirci objavljenoj u Veneciji, koja nije bila posvećena ni jednom pripadniku mantovanske vladajuće obitelji i na čijoj naslovnoj stranici Monteverdi obznanjuje svoju novostečenu samostalnost natpisom „di Claudio Monteverde / Maestro di Cappella della Sereniss. Sig. di Venetia in S. Marco“, radi se o zbirci koja je sadržajno izrazito vezana za njegovo mantovansko stvaralaštvo. Sadrži madrigale koji su skladani prije nego što je napustio Mantovu, k tome je kontekst nastanka većine tih madrigala direktno vezan za ključne trenutke Monteverdijevog boravka na dvoru. Najveću cjelinu čine dva ciklusa *a cappella* madrigala, višeglasna verzija Ariannine tužaljke (poveznica s Monteverdijevom drugom operom i najvećim uspjehom njegove dotadašnje karijere), i *Sestina*, ciklus kojeg je inspirirala smrt Caterine Martinelli koja je Monteverdija duboko pogodila. Oba ciklusa velikim dijelom odražavaju principe *stile rappresentativo* te se radi o iznimno ekspresivnim madrigalima, među najdirljivijima u njegovom opusu.

Kao i *Peta knjiga madrigala*, i ova zbirka sadrži koncertantne madrigale uz pratnju *bassa continua*. Zanimljivo je da se svi, osim *Una donna fra altre* temelje na poeziji Giambattiste Marina, talijanskog pjesnika s kojim se Monteverdi susreo u Mantovi 1608. godine. Marinova poezija je postala vrlo popularna u prvoj polovici sedamnaestog stoljeća. Bila je izrazito lirskog i opisnog karaktera, ispunjena nizanjem imenica, pridjeva i glagola koji su stvarali brojne pjesničke slike i čiji je raskoš, kao i njihova duhovita upotreba, u čitatelja trebala pobuditi divljenje pjesnikovoj vještini. Zbog svoje usredotočenosti na slikovno bogatstvo, stajala je nasuprot introspektivnoj i duboko emocionalnoj poeziji koja je do tada dominirala književnom scenom. Iako se sam nije kretao pretjerano često u glazbeničkim krugovima kao brojni drugi pjesnici, Marinova poezija postala je izrazito popularna među skladateljima, te je u prvoj polovici sedamnaestog stoljeća uz Guarinija bio najčešće uglazbljeni pjesnik. Monteverdi je za svoje madrigale u *Šestoj knjizi* odabrao pjesme iz Marinove zbirke *Rime* iz 1602. godine. Sve se nalaze u prvom dijelu zbirke *Rime boscherecce*, a radi se o poeziji pastoralne tematike, s mješavinom lirskog i dramatskog karaktera u kojima je Marinova vokabularna raskoš manje obilna od njegovih ostalih primjera.

Jedan od tih madrigala je i *Presso un fiume tranquillo*⁸⁷, zadnji madrigal u zbirci, čiji je tekst pisan u obliku *canzonette* s četiri sestine i pravilnom AABBCC rimom te opisuje susret dvoje ljubavnika, Eurilla i Filene na obali rijeke. U prve dvije kitice jedno drugome prepričavaju vlastite ljubavne patnje i dubinu svoje ljubavi jedno prema drugom. Treća kitica donosi opis njihove zajedničke ljubavi, dok četvrta kitica opisuje njihove sjedinjenje i slogu. Svaka kitica sadrži kratki pripovjedački dio u kojem nepoznato pjesničko ja uvodi u radnju, nakon kojeg slijedi upravni govor u kojem se ljubavnici direktno jedno drugom obraćaju. Iako se spominju, ne nudi se objašnjenje ili pozadina njihovih patnji i oni sami u svojoj retorici ne zadiru u dublji emotivni sloj, zbog čega se čini kao da su njihove patnje samo ovlaš spomenute kao sastavni dio tipičnog ljubavnog puta. Ljubavno sjedinjenje dvoje likova je uvijek dojmljivije ako slijedi nakon razdoblja patnje. Stihovi su u prve tri kitice ispunjeni opisnim poredbama, dok je posljednja kitica većinom građena od oksimorona.

Prisutnost tri osobe u ovoj *canzonetti*, Eurilla, Filene i pripovjedača, inspiriralo je Monteverdija da ovaj tekst uglazbi za sedam dionica. Time je stvorio mogućnost da dionice soprana i tenora odvoji od ostatka ansambla i tretira ih solistički, dok ostatak ansambla čini tradicionalni peteroglasni sastav koji utjelovljuje bezimeno pjesničko ja. S obzirom da prva kitica započinje uvodom, Monteverdi je posegnuo za homofonom deklamacijom, čestim načinom uglazbljenja uvodnih dijelova u njegovim madrigalima, koju iznosi peteroglasni ansambl. U dionicima *sesta* i *settima* skladatelj odlučije ponoviti drugi stih tri puta u obliku sekvence s uzlaznom melodijskom linijom, koja zajedno s dionicom basa, u kojoj se odvijaju kvintno-kvartni skokovi, podiže napetost i najavljuje Eurillov nastup. Madrigal je započeo u harmoniji dorskog modusa na d, a osjećaj otvorenog kraja koji najavljuje novi materijal podcrtava kvintakord A-dura. Monteverdi je Eurillove stihove uglazbio u recitativnom stilu, a melodijska linija odražava strukturu stiha i paralele koje u njima stvaraju poredbu. To je vidljivo u ritmu: prve riječi trećeg, četvrtog i petog stiha *quante*, *tante* i *e quante* uglazbljene su punktiranim ritmom, a svaki predzadnji slog tih stihova istaknut je duljom notnom vrijednošću, ali i u melodiji. Naime, vrhunac melodije svakog stiha za sekundu je viši od prethodne i istaknut duljom ritamskom vrijednošću, a čini ga riječ riječ *son*, sastavni dio poredbi od kojih se sastoje stihovi. Iako su treći i četvrti, kao i peti i šesti stih sadržajno povezani, Monteverdi je iskoristio početak petog stiha s veznikom *e* i harmonijski ga povezoao

⁸⁷ Prijevod na engleski jezik preuzet iz CD knjižice, *Monteverdi / Madrigali libri V & VI*, Le Nuove Musiche. Krijn Koetsveld, Brilliant Classics, 2018.

s četvrtim: četvrti stih završava na harmoniji G-dura, na kojoj započne i peti stih. Na isti način vezuje peti i šesti stih, ovog puta harmonijom E-dura. (Vidi primjer br. 21)

Presso un fiume tranquillo
disse a Filena Eurillo:

„Quante son queste arene
tante son le mie pene,
e quante son quell'onde
tante ho per te nel cor piaghe profonde.“

Rispose, d'amor piena,
ad Eurillo Filena:

„Quante la terra ha foglie
tante son le mie doglie,
e quante il cielo ha stelle
tante ho per te nel cor vive fiammelle.“

Dunque con lieto core
sogionse indi il pastore:

„Quanti ha l'aria augelletti
siano i nostri dilette,
e quant'hai tu bellezze
tante in noi versi Amor care dolcezze.“

„Si, si“ con voglie accese
l'un e l'altro riprese:

„Facciam, concordi amanti,
pari le gioie ai pianti,
a le guerre le paci:
se fur mille i martir sien mille i baci.“

On the bank of a quiet-flowing river
Eurillo said to Filena:

„As measureless as these grains of sand
are the sorrows I feel,
and as myriad as the waves
are the wounds in my heart for you.“

Filled with love,

Filena answers this to Eurillo:

„As numberless as the earth's leaves
are the torments I feel,
and as infinite as heaven's stars
are the flames ablaze in my heart for you.“

And so with a happy heart,
the shepherd added then:

„As countless as the birds in the sky
may our joys be,
and as bounteous as your beauty,
may Love's sweetness for us be.“

„Yes, yes“, with burning desire,
did one and the other reply:

„Let us, in loving accord,
have as many joys as tears,
as much peace as war:
and let our kisses equal our afflictions.“

[PRIMJER BR. 21, *Presso un fiume tranquillo*, t.13 - t.25

The image shows a musical score for the first system of 'Presso un fiume tranquillo', measures 13-25. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics in Italian and English, and a piano accompaniment. The lyrics are: 'son que - ste a - re - ne Tan - te son le mie pe - ne Equante son quel.' The piano part includes dynamics like *mf* and *p*.



S obzirom da se ponovno radi o dva uvodna stiha, koji ovoga puta pripremaju Filenin odgovor, Monteverdi ih uglazbljuje za ansambl koji ponovno započinje u harmoniji d-mola i završava na harmoniji A-dura. Melodijska linija dionice *sesta* prati intonaciju stiha izazvanu inverzijom: uzlazno melodijsko kretanje prati riječi *rispose d'amor piena a Eurillo* nakon čega slijedi melodijski pad na riječi *Filena*. Iako taj odsječak započinje homofonom deklamacijom svih dionica, na riječi *piena* dionice počinju kasniti jedna za drugom u razmacima od dobe ili dvije, čime se stvara donekle gušći zvuk inspiriran riječima *piena d'amore*, puna ljubavi. Bez obzira na to, tekst je još uvijek lako razumljiv jer se u svakom trenutku barem dvije dionice poklapaju i istovremeno izgovaraju tekst, zbog čega je slog, iako polifon, izrazito blizu homofonom. Sadržajna sličnost druge kitice s prvom očituje se i u njezinom uglazbljenju. Filenin odgovor je također u recitativnom stilu, a silabičko uglazbljenje napušteno je samo u riječi *stelle*, koja je ukrašena kratkom koloraturom. I u ovoj kitici je melodijskom linijom, kao i harmonijom, istaknuta povezanost poredbi. Deveti i deseti stih povezani su po principu pitanja i odgovora. Melodijska linija devetog stiha kreće se uzlazno, a melodijski odgovor desetog stiha silazno. Također, deveti stih započinje na harmoniji a-mola, završava s harmonijom C-dura, dok se „odgovor“ desetog stiha nalazi na harmoniji G-dura. Monteverdi i u ovom slučaju iskorištava veznik *e* kao argument za harmonijsko spajanje desetog i jedanaestog stiha koji su povezani harmonijom G-dura. Jedanaesti i dvanaesti stih također su povezani kvintnom harmonijskom srodnošću. Uzlazna melodija na kraju jedanaestog stiha završava u harmoniji D-dura, koju preuzima dvanaesti stih, a čija se melodija sinkopiranim ritmom nadovezuje na melodijsku liniju prethodnog stiha, da bi se harmonija na kraju dvanaestog stiha vratila u G-dur.

Kratki homofoni deklamacijski odsječak ansambla s početka treće kitice preuzima G-dur, ali kao i u prva dva navrata završava na harmoniji A-dura, koju je Monteverdi u slučaju ovog madrigala očito asociirao sa svojevrsnim otvorenim krajem. U tekstu treće kitice više

nema spomena patnje dvoje ljubavnika te Eurillo *con lieto core* slavi njihovu ljubav i radost. To je Monteverdija inspiriralo da ovu kiticu uglazbi kao plesni ariozo koji traje sve do polovice osamnaestog stiha gdje zadnje dvije riječi *care dolcezze* kadenciraju na harmoniji G-dura. Kvintni odnos C-G temelj je i ovog ariosa, koji započinje na harmoniji C-dura, nakon čega prolazi kroz harmonije G-dura, e-mola, C-dura, da bi na kraju završio u G-duru. Četvrta kitica počinje *attacca* s Fileninim i Eurillovim odgovorom *si si* na harmoniji G-dura jer se sadržaj nastavlja na prethodnu. Iako u tekstu riječi *si si* pripadaju samo ljubavnicima, Monteverdi ih ponavlja i u dionici ansambla, gdje su te riječi dio njihovog pripovijedanja. Ne samo što preuzimaju tekst, ansambl preuzima i njihov glazbeni materijal u obliku skokovite linije koja se nastavlja u njihovim dionicama.

Uglazbljenje posljednja četiri stiha čini gotovo polovicu cijelog madrigala i može se podijeliti na dva dijela. Prvi dio uglazbljen je kao duet Filene i Eurilla, a kako bi povećao količinu teksta, a time i količinu glazbene građe, Monteverdi je odlučio ponoviti određene dijelove stihova. Filena i Eurillo oboje iznose dvadeset i prvi te dvadeset i drugi stih u cijelosti tako kako se nalazi i u tekstu. Dvadeset i treći stih prvo iznose u cijelosti, a prilikom njegovog ponavljanje se njegova prva polovica *a le guerre* dodatno ponovi dva puta. Posljednji stih se u cijelosti ponovi dvaput, nakon čega se njegova druga polovica također ponovi još dva puta. Duet je pisan slobodno imitacijski, tehnikom dijaloga, što je Monteverdi iskoristio kao sredstvo podizanja napetosti i ostvarivanja kulminacije. Njihove dionice prvo nastupaju naizmjenice, s melodijskim linijama koje se nadopunjuju i predstavljaju složne ljubavnike, no s vremenom se razmak između njihovih nastupa počinje postupno smanjivati, a dionice preklapati, sve do kraja predzadnjeg stiha kada se napokon združe i nastavljaju u paralelnim tercama. Oksimoron dvadeset i trećeg stiha, *a le guerre le paci* potaknuo je Monteverdija na oslikavanje tih pojmova u vokalnim dionicama. Ratni karakter očituje se u dugačkim koloraturama koje Filena i Eurillo jedno za drugim iznose sve do trenutka kada se susretnu na riječima *le paci*, koje zaustavljaju ubrzano ritamsko i melodijsko kretanje ratnih koloratura jednostavnim silabičkim uglazbljenjem od svega tri tona koje započinje tercom i završava primom. Monteverdi je odlučio ovaj kontrast dodatno istaknuti te ga je ponovio još jednom. Zadnji stih u kojem se spominju tisuće poljubaca uglazbljen je plesnom melodijom koja je doduše pisana u dvodobnom taktu, no djeluje kao da je u ternarnom ritmu, pri čemu paralelne terce simboliziraju ljubavno sjedinjenje ovog para.

Monteverdi je od zadnja četiri stiha i njihovog glazbenog materijala izgradio završni dio madrigala koji svojim karakterom podsjeća na svojevrsnu *codu*. Solistima se pridružuje peteroglasni ansambl te se zadnja dva stiha ponovno izvode u sedmeroglasnom sastavu. Kontrast rata i mira iznesen u dvadeset i trećem stihu ovdje je ostvaren u još drastičnijem obliku i ponavlja se dva puta. Prvi prvom pojavljivanju dionice soprana i *sesta* iznose koloraturni materijal dueta *a la guerra* kojeg su prethodno izvodili solisti. Za to vrijeme ostatak ansambla podijeljeni u dvije grupe od dva i tri glasa izvodi skokovitu pratnju sa silabički uglazbljenim tekstom koja podsjeća na fanfare. Velika količina zvuka koju stvara takvo oblikovanje sloga kontrastira s naglim smanjenjem volumena kada na riječi *le paci* preostanu samo dionice soprana i tenora, s istim uglazbljenjem tih riječi kao i u solističkom duetu. *A la guerra* ponovi se još jednom, pri čemu ovoga puta koloraturni duet ponovno iznose dionice soprana i tenora, dok ostatak ansambla ponavlja skokoviti materijal, kojeg svaka dionica donosi pojedinačno, a polifoni slog čini drugo ponavljanje ovog odsječka zvukovno još dojmljivijim. Uglazbljenje dvadeset i četvrtog stiha također je građeno na materijalu dueta, pri čemu je dvoglasni plesni arioso u paralelnim tercama zadržao svoj melodijski i ritamski oblik, kao i silabičko homofono uglazbljenje, samo što se ne radi o dvoglasju nego sedmeroglasju. Monteverdi je ponavljanje teksta u ovom stihu iskoristio za glazbenu realizaciju pjesničke slike. Tisuće poljubaca predstavljeno je u tri ponavljanja cijelog posljednjeg stiha, nakon čega se sintagma *mille baci* sama ponovi još šest puta. Iako je u t. 130 kadencirao na harmoniji D-dura, Monteverdi ovaj veliki završni dio odlučuje produžiti s još pet harmonijski zanimljivih taktova. Ispod kratkih uzlaznih fraza na riječi *mille baci*, Monteverdi iz D-dura odlazi u harmoniju g-mola, koja bi se u smislu današnje funkcionalne harmonije protumačila kao molska subdominantna. Do sada je tijekom madrigala značajno bila istaknuta harmonija G-dura, tako da se u ovom trenutku g-mol pojavljuje po prvi puta. Osim toga, kvintni odnosi su također su bili znatno prisutni, no Monteverdi se odlučuje, nakon što je već u taktu 130 kadencirao povezujući akorde A-dura i D-dura, madrigal završiti odnosom g-mola i D-dura, subdominantnom kadencom, zbog čega ovih zadnjih pet taktova doista ostavlja dojam svojevrsnog harmonijskom proširenja.

Činjenica da se ovaj madrigal nalazi na zadnjem mjestu *Šeste knjige madrigala* zanimljiva je iz nekoliko razloga. Zbirkom dominiraju dva ciklusa čiji su tekstovi introspektivnog, izuzetno izražajnog karaktera i čija uglazbljenja streme što većoj afektivnoj izražajnosti teksta, unutar klasičnog peteroglasnog madrigalskog sloga. *Presso il fiume tranquillo*, kao što smo imali prilike vidjeti, sadrži dijelove uglazbljene u recitativnom stilu,

no zbog prirode teksta kojeg uglazbljuju ne radi se o pretjerano emotivno ispunjenim odsječcima. S druge strane, moguće je primijetiti naglasak koji je stavljen na slikovitost glazbenih dionica, time što je Monteverdi četvrtinu teksta uglazbio kao polovicu cijelog madrigala, čiji se glavni materijal temelji na prenošenju pjesničkih slika kontrasta rata i mira, kao i slike tisuće poljubaca. Tendencija prema sve većoj prisutnosti slikovitosti bit će najprimjetnija u Monteverdijevim sljedećim knjigama madrigala, kao i sve veća prisutnost solističkog tretmana dionica, posebice dueta, kao i velikih sastava koji premašuju tradicionalni peteroglasni slog. *Presso il fiume* objedinjuje sve navedeno: u njemu se nalazi peteroglasni madrigalski ansambl uglazbljen u recitativnom stilu, dvije dionice koje nastupaju solistički, ali i u duetu, plesni ariozni odsječci, slikovitost, kao i veliki sedmeroglasni ansambl kojim madrigal i završava.

Za razliku od *Šeste knjige madrigala*, Monteverdijeva *Sedma knjiga madrigala* iz 1619. godine nosi posvetu povezanu s obitelji njegovih bivših poslodavaca. Zbirka je posvećena vojvotkinji Caterini Medici Gonzaga, supruzi Ferdinanda Gonzage, a tekst posvete ostavlja dojam da je Monteverdi, još uvijek mantovanski podanik, pokušao ostati u dobrim odnosima s vladajućom obitelji: „ove moje skladbe biti će javni i istiniti svjedok moje predane privrženosti kući Gonzaga, čiji sam vjerni sluga bio nekoliko desetljeća.“⁸⁸ Zbirka nosi naslov *Concerto*, koji za Monteverdija označava komorne vokalno-instrumentalne skladbe, a tek je kao podnaslov navedeno *settimo libro de madrigali a 1, 2, 3, 4, et sei Voci, Con altri generi de canti*. Već iz same naslovne stranice moguće je primijetiti da ova zbirka madrigala sadrži sve najrazličitije postavbe, osim one tradicionalne peteroglasne.

Sadrži četiri solističke skladbe: *Tempo la cetra*, simbolično smještena na prvo mjesto, strofno uglazbljenje Marinovog soneta koje sadrži instrumentalna *ritornella*, *Con che soavità*, monodiju koju prati veliki instrumentalni ansambl kojeg čine dva kitaronea, čembalo i gudači, i dva uglazbljenja ljubavnih pisama *Lettera amorosa* i *Partenza amorosa* koja su pisana samo za solo glas uz pratnju *bassa continua* te za koja Monteverdi posebno naznačuje da se radi o skladbama *in genere rappresentativo*. Pored toga, zbirkom dominiraju madrigali pisani za manje komorne sastave: šesnaest dueta, četiri troglasna i dva četveroglasna madrigala.

⁸⁸ „Questi miei Componimenti [...] saranno publico, et autentico testimonio del mio divoto affetto, verso la Serenissima Casa Gonzaga, dà me servita con ogni fedeltà, per decine d'Anni.“ Predgovor Monteverdijevoj *Sedmoj knjizi madrigala*, MALIPIERO, Gian Francesco (ur.), *Tutte le opera di Claudio Monteverdi*, Beč: Universal edition, 1954-68.

Upotreba instrumentalne pratnje je također raznolika: ponekad se radi o gudačkim *ritornellima* koji se pojavljuju između kitica, ponekad o *obbligato* instrumentima kao u slučaju madrigala *A quest'olmo*, nekada o jednostavnoj *continuo* pratnji, koja je u nekim slučajevima samostalna, a u nekima prati dionicu basa. Moguć je i veliki instrumentalni sastav kao u *ballu Tirsi et Clori*, koji završava zbirku, a kojeg je Monteverdi prvotno napisao 1615. godine na narudžbu mantovanskog dvora. Tekstovi koje je odabrao također su izrazito raznoliki. Zbirka sadrži tada izrazito pomodnu poeziju Marina, ovoga puta pisanu u obliku madrigala, a ne soneta kao u *Šestoj knjizi*, pored koje je značajno zastupljena i poezija Giambattiste Guarinija, čija je poezija često do tada dominirala Monteverdijevim knjigama madrigala. Zastupljena je i poezija tada aktualnih pjesnika Gabriella Chiabrere i Claudija Achillinija, te stariji tekstovi iz prethodnog stoljeća Jacopa Sannazara i Bernarda Tassa, kao i jedan tekst Monteverdijevog suradnika iz mantovanskih dana, Ottavija Rinuccinija.

Kao što je već spomenuto, gotovo polovicu ove zbirke čine skladbe pisane za manje sastave uz *basso continuo* koji proširuju definiciju madrigala do krajnjih granica. Na pisanje ovako velike količine prvenstveno dueta ga je sigurno barem donekle potakla njegova okolina u Veneciji tj. kontekst izvedbene prakse u Veneciji, gdje su se komorne vokalne vrste izvodile u okviru akademija i salona u palačama. Kako za venecijanska kućanstva nije bilo uobičajeno imati stalno zaposlene glazbenike, za posebne prilike angažirali su se glazbenici iz primjerice Sv. Marka te su skladbe za manje ansamble bile dobrodošle, zbog manjeg financijskog tereta.⁸⁹ Tomlinson sugerira kako je moguće da ga je na to inspirirao Alessandro Grandi, jedan od značajnijih glazbenika Venecije, koji je u to doba bio zaposlen u Sv. Marku. On je 1615. godine objavio zbirku pod nazivom *Madrigali concertati a due, tre e quattro voci* koja je bila tek druga po redu objavljena zbirka koja je uključivala dvoglasne, troglasne i četveroglasne madrigale i prva čiji je naslov glasio *Concerto*, a od pjesničkih tekstova su, kao i u Monteverdijevoj zbirci, dominirali oni Marina i Guarinija. Grandijeva zbirka bila je izuzetno popularna i doživjela čak pet izdanja.⁹⁰

⁸⁹ „[...] none of the residents of Venice, as far as we know, maintained a musical staff. Rather, they would engage professional singers and instrumentalists as occasion demanded and finances allowed, and we can imagine that only rarely would the occasion have warranted the expense of hiring a large body of musicians. Under these circumstances, the new concertato music for solo voice and small ensemble may have seemed an ideal medium, allowing an evening of varied vocal and instrumental music to be given for the cost of engaging two or three of the choirmen of St. Mark's, two violinists from its orchestra [...]“ WHENHAM, John, *Later Madrigals and Madrigal books*, u: ARNOLD, Denis; FORTUNE, Nigel (ur.), *The New Monteverdi Companion*, London: Faber Faber, 1985., str. 217.

⁹⁰ TOMLINSON, Gary, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley: University of California Press, 1987., str. 180.

Ta skupina Monteverdijevih madrigala pokazuje sve veću tendenciju slikovitim prikazima, koloraturnom uglazbljenju, igrama riječima, kao i trodobnim arioznim odlomcima, kao što će biti vidljivo u sljedeća dva primjera. Madrigal *Perchè fuggi tra salci*⁹¹ skladan je na Marinov tekst i tematizira nimfin bijeg nakon ukradenog poljupca. Zajedno s madrigalima *Vorrei baciarti, o Fili, Tornate, o cari baci* i *Eccomi pronta ai baci* pripada grupi Marinovih pjesama objavljenih u zbirci *La Lira* iz 1614. godine. Njegova poezija erotske tematike, čija su tema najčešće bili poljupci, bila je izrazito popularna i doživjela je velik broj uglazbljenja. Marinova pjesma pisana u prvom licu, koju je Monteverdi odlučio uglazbiti kao duet tenora, donosi priču o „okrutnoj“ pastirici koju je ukradeni poljubac natjerao na bijeg, zbog čega se pjesničko ja žali da je njezin bijeg osveta koja je veća od njegove krađe.

Monteverdi se pri uglazbljenju ove pjesme poigrao ponavljanjem pojedinih riječi možda više nego ikad. Prva tri stiha skladao je kao cjelinu koju prvo solistički iznosi prvi tenor. Već pri prvom predstavljanju teksta ponavlja frazu *perchè fuggi* četiri puta za redom, a *ritrosetta ma bella* i *o cruda* po dva puta. Melodijska linija dionice prvog tenora čini temelj glazbenog materijala prvih dvadeset i pet taktova. Riječi *perche fuggi perchè fuggi* uglazbljene su na jednom tonu koji se ponavlja, iza kojeg slijedi postupni silazni niz u rasponu od kvarte, dok riječi *ritrosetta ma bella* karakterizira uzlazna melodija u rasponu od kvarte, a *o cruda* skok za tercu silazno. Riječi *cruda del le crude pastorella* pak obilježava postupna silazna melodija u rasponu od kvinte koja kadencira. Nakon što se prvom tenoru priključi drugi tenor, obje dionice iznose taj materijal, ponekad istovremeno, a ponekad naizmjenice, ali nikada s rasporedom teksta kakav je u originalnom stihu, nego u obliku malih razlomljenih fraza koje se ponavljaju. Četvrti i peti stih uglazbljeni su na sličan način. Prvi tenor sam iznosi treći stih zajedno s riječi *miser* koja pripada četvrtom stihu, čija je melodijska linija, jednako kao i ona riječi *perchè fuggi*, oblikovana tako da započne s ponavljanjem jednog tona u višoj tesituri na riječi *perchè un bacio* iza kojeg slijedi silazni niz na riječi *ti tolse*. Takva melodija omogućuje da čak i kada obje dionice nastupaju istovremeno, kao što je to slučaj u trenutku kada se priključi drugi tenor, ostaje dojam naizmjeničnog ponavljanja ključnih riječi zbog toga što se u prvom planu uvijek čuju riječi *perchè un bacio*, koje se u ove dvije dionice zajedno u svega pet taktova ponavljaju osam puta. Isti takav pristup, silazne melodije s naglaskom na početku i naizmjenični nastupi

⁹¹ Prijevod na engleski jezik preuzet iz: TOMLINSON, Gary, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley: University of California Press, 1987., str. 171.

dionica s tercnim skokovima, omogućuje da se riječ *corsi* u uglazbljenju šestog stiha ponovi čak šesnaest puta u šest taktova. (Vidi primjer br. 22)

Perchè fuggi tra salci,
ritrosetta ma bella,
o crude de le crude, pastorella?
Perchè un bacio ti tolsi?
Miser, più che felice,
corsi per sugger vita e morte colsi.
Quel bacio che m'ha morto,
tra le rose d'amor pungete spina,
fu più vendetta tua che mia rapina.

Why do flee among the willows,
my shy but beautiful
cruellest of the cruel shepherdesses?
Because I stole a kiss?
The more wretched I!
I ran to suckle life, but found death
That kiss that killed me,
a piercing spine among roses of love,
was rather your vengeance, than my theft

[PRIMJER BR. 22, *Perchè fuggi tra salci*]

The musical score consists of several systems. The first system shows the vocal line with lyrics: "perchè un bacio ti tolse mi ser un bacio un bacio un bacio un bacio perch'un". The second system continues the vocal line with lyrics: "Perch'un bacio ti tolsi mi ser un bacio ti tolsi bacio ti tolsi mi ser un bacio ti tolsi". The third system shows the vocal line with lyrics: "cor si cor si cor si cor si persugger vi ta cor si cor si Cor si corsi per sugger vi ta". The fourth system continues the vocal line with lyrics: "cor si cor si cor si per sugger vi ta". The basso continuo line is shown below the vocal line, with dynamic markings like "mf" and "cresc.".

Sedmi, osmi i deveti stih čine jednu cjelinu koju prvo iznosi drugi tenor solo. Monteverdi je odlučio istaknuti riječi *quel bacio* i odstupiti od maničnog ponavljanja riječi u brzom osminskom ritmu te ih uglazbiti u plesnom trodobnom metru. Nakon što se ponove pet

puta, vraća se dvodobni takt i brzi osminski ritam kojim se iznose zadnja tri stiha. Kada se drugom tenoru priključi prvi tenor, ovaj se odlomak ponavlja u proširenoj verziji. Dionice su imitativno vođene u trodobnom odsječku na riječi *quel bacio* sve do trenutka kada se na tekst *che m'ha morto* ponovno mijenja mjera i obje dionice deklamiraju taj tekst u paralelnim tercama na jednom tonu, sa kratkom slikom trna koji probada u obliku sekunde na riječi *pungente*. Pri uglazbljenju posljednjeg stiha skladatelj se vraća ponavljanju stiha i kraćih fraza kako bi istaknuo završnu poantu: *fu più vendetta tua, che mi rapina* ponavlja se tri puta, *fu più vendetta* pet puta, *che mi rapina* četiri puta. Fraze dionice tenora prvo pjevaju naizmjenično, s odmakom koji postaje sve manji, na kraju i istovremeno. Moguće je ovakvo, u neku ruku histerično, ponavljanje riječi izgovorenih u brzim notnim vrijednostima, protumačiti kao dočaravanje nimfine panike i njezinoga bijega, kao i pastirove agresije. No, čini se kao da je Monteverdija ovaj tekst potaknuo na pisanje madrigala kojem je glavni cilj isticanje riječi kao takvih, ne njihovog značenja ili emocija koje se nalaze iza njih. Takav tretman teksta vidljiv je i u ostalim madrigalima koji se bave poljupcima, a koje je Monteverdi uglazbio.⁹²

Sljedeći madrigal na kojeg ćemo se osvrnuti je također pisan kao duet, a autor teksta još uvijek nije poznat. U *Non vedrò mai le stelle*⁹³ pjesničko ja opisuje svoju patnju koju je uzrokovala nevjera njegove ljubljene. Monteverdi je u ovom madrigalu iskoristio neke od postupaka koje smo primijetili u *Perchè fuggi*, poput ponavljanja riječi, silaznih melodija koje se iskorištavaju kao naglasci, trodobnih odsječaka, ali ih je u ovom slučaju iskoristio kako bi istaknuo izražajnost teksta.

Ovaj madrigal moguće je podijeliti na tri cjeline. Prva cjelina započinje i većinski se nalazi u harmoniji a-mola. Tekst je uglazbljen u recitativnom stilu, a kao i u prethodnom madrigalu, započinje prvi tenor solo i Monteverdi dijeli stih na manje cjeline koje se ponavljaju. Prvih šest stihova podijeljeno je u tri grupe koje su uglazbljene u tri cjeline, oblikovane po istom principu: u sva tri slučaja započinje prvi tenor solo, s prvom polovicom teksta te grupe; u slučaju prve grupe radi se o *non vedrò mai le stelle*, u slučaju druge *ch'io non miri* i treće *e ch'io non dica*; koji se onda ponavlja dva ili tri puta, a svako ponavljanje je

⁹² Tomlinson ovakav pristup uglazbljenju teksta u Monteverdijevim kasnim knjigama madrigala povezuje s postupnom pojavom *meraviglie* u talijanskom pjesništvu čiji je cilj bio zadiviti, a ne dirnuti. Smatra kako takvi tekstovi, najčešće Marinovi, rezultiraju glazbom koja također nije sposobna u slušatelja „pobuditi strasti“, nego se svodi na virtuoznost i zvučno oslikavanje prizora, a ne prenošenja osjećaja. Svoje argumente razlaže u osmom i devetom poglavlju knjige: TOMLINSON, Gary, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkely: University of California Press, 1987.

⁹³ Prijevod na engleski jezik preuzet iz: TOMLINSON, Gary, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley: University of California Press, 1987., str. 193.

za sekundu više od prethodnog, nakon čega melodijska linija dosegne vrhunac na tonu e1 ili f1. Pri drugom ponavljanju se dionici prvog tenora pridružuje dionica drugog tenora i kreću se zajedno u paralelnim tercama. Prva grupa nalazi se pretežito u harmoniji a-mola, druga i treća u harmoniji E-dura. Ponavljanja teksta su, zajedno s uzlaznom melodijom, sredstvo ostvarivanja postupnog rasta napetosti koje kulminira sredinom stiha, nakon čega slijedi melodijski pad, opuštanje. Najdojmljiviji vrhunac odvija se na kraju petog stiha na riječi *de' miei tormenti*, jer je do njega došlo ne samo uzlaznom melodijom i ponavljanjem riječi u paralelnim tercama, nego i naizmjeničnim nastupima dvaju dionica čije je ispreplitanje ključni dio dosezanja kulminacije.

Non vedrò mai le stelle
de' bei celesti giri,
perfida, ch'io non miri
gl'occhi che fur presenti
alla dura cagion de' miei tormenti,
e ch'io non dica allor „o luci belle,
deh, siate sì rubelle
di lume a chi ribella è sì di fede,
ch'anzi a tanti occhi e tanti lumi ha core
tradir amante sotto fe d'amore.“

I'll never see the stars
in the lovely celestial spheres,
treacherous one, without seeing
the eyes that were present
at the harsh beginning of my torment,
and without saying then, „Oh lovely stars,
ah, be as dim to her
of light as she is untrue to faith -
she, who could before so many eyes, so
many lights
betray her lover even while swearing love

Drugi dio u kojem se pjesničko ja direktno obraća zvijezdama nalazi se pretežito u harmoniji C-dura. Emocionalna uzvišenost tog trenutka dočarana je dionicom prvog tenora koja melizmatički uglazbljenim uzdahom *O* doseže g1, gotovo krajnji dio svog opsega, nakon čega slijedi pijevna dvodobna melodija koju karakterizira punktirani ritam na riječi *luci belle* i skokovi za tercu koje preuzima drugi tenor, prvo naizmjenice s prvim tenorom, a onda zajedno s njim u paralelnim tercama. Odlomak završava još jednim melizmatičkim uzdahom *O* kojeg izvode oba tenora u tercama. Nakon toga slijedi središnji dio madrigala, kojeg je Monteverdi uglazbio u trideset i osam taktova trodobnog ariosa na tekst sedmog i osmog stiha, a kojeg je Tomlinson nazvao ekstatičnom glazbenom proslavom središnje pjesničke slike.⁹⁴ Cjelina nalikuje kanonskoj imitaciji u kvarti, a s obzirom da je melodijska linija i ovdje oblikovana s

⁹⁴ „extatic musical celebration of the central image of the poem“ TOMLINSON, Gary, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley: University of California Press, 1987., str. 194

početkom u visokoj tesituri, nakon čega slijedi silazni niz, stvara se dojam kružnih valova koji u prvi plan uvijek izbacuju najbitnije riječi. Visoka tesitura druge oktave u kojoj se odvija ovaj odsječak, kontrastira prvom dijelu čiji su vrhunci dosežali tek e1 ili f1, a melodijske linije pretežito prebivale u okviru prve oktave, čime se također ističe uzbuđeno emotivno stanje protagonista.

Drugi dio završava u harmoniji a-mola, u kojoj ostaje i završni dio madrigala, čiji početak označava povratak dvodobne mjere. Zadnja dva stiha čine temelj ovog dijela te u njima protagonist zaključuje svoju misao o ljubljenoj koja ga je imala srca prevariti pod tim istim zvijezdama kojima se on sada obraća. Monteverdi se u ovom odlomku vraća homofonom slogu i sporijim ritamskim vrijednostima pri uglazbljenju riječi *ch'anzi tanti lumi ha core*, čime ističe razumljivost teksta, dok riječi *tradir amante sotto fè d'amore* uglazbljuje u osminskim vrijednostima s punktiranim ritmom. Naizmjenično imitacijsko iznošenje fraza *tradir amante*, uglazbljenih „padajućom“ melodijom i njihovo ponavljanje ističe dubinu njezine izdaje i povrijeđenost koju je time izazvala. *Non vedrò mai le stelle* podsjeća na madrigal *Sfogava con le stelle* iz Monteverdijeve *Četvrte knjige madrigala* kojim smo se bavili u poglavlju broj 2.2. Protagonisti obaju madrigala nalaze se ispod noćnog neba i sa zvijezdama dijele svoje ljubavne patnje: dok u *Sfogava con le stelle* zaljubljenik moli zvijezde neka učine da ga primijeti njegova ljubljena, u *Non vedrò mai le stelle* protagonist u zvijezdama nalazi svog sugovornika kojem izražava svoju patnju. U oba madrigala melizmatiski *O* označava početak direktnog obraćanja protagonista zvijezdama, kao i terni odnos: u *Sfogava* radilo se o harmonijama d-mola i F-dura, a u *Non vedrò mai le stelle* a-mola i C-dura. U ovom trenutku moguće je vratiti se na pitanje koje je bilo postavljeno vezano uz *Sfogava con le stelle* i uloge homofonog ili polifonog sloga kao sredstva izražavanja afekta kojeg sadrži tekst te ga povezati s *Non vedrò mai le stelle*. Za razliku od debate između polifonog i homofonog sloga, aktualne na prijelazu stoljeća, u slučaju *Non vedrò mai le stelle* moguće je primijetiti opoziciju recitativnog uglazbljenja s početka madrigala i središnjeg arioznog dijela uglazbljenog u trodobnoj mjeri. Radi se o primjesi ključne promjene u oblikovanju vokalne glazbe koje se počela događati i u operama skladanima u Veneciji u to doba, gdje je recitativ sve češće postajao mjesto u kojem se odvija radnja, a trodobna arija mjesto gdje se odvija emocionalna refleksija na radnju koja se upravo dogodila.

Ono što nije bilo vidljivo u ova dva primjera, ali je značajna karakteristika Monteverdijeve *Sedme knjige madrigala*, izuzetno je velika prisutnost koloraturnog pisanja za

glas. Čak polovica madrigala za dva, tri i četiri glasa ispunjena je koloraturnim linijama. Prisutnost *bassa continua* omogućava slobodnije solističko tretiranje dionica, kao i veću virtuoznost, a koloraturni ukrasi najčešće su rezervirani za oslikavanje značenja riječi, isticanja riječi vezanih uz glazbu ili onih riječi koje su od ključne važnosti za strukturu stiha. Moguće je primijetiti pažnju posvećenu stvaranju odnosa među dionicama koje su podjednako tretirane solistički. U slučaju dvoglasnih madrigala, koloraturne linije nastupaju naizmjenice, često imitacijskim postupkom, ili istovremeno u paralelnim tercama, što je najčešće rezervirano za vrhunce ili posebno važne slike ili riječi. U slučaju troglasnih madrigala, često je silabičko uglazbljenje jedne dionice u kojoj se ne nalaze kolorature, spram drugih dvaju dionica koje su tretirane koloraturno ili naizmjenično grupiranje dionica u kojoj je uvijek jedna ta koja iznosi silabički uglazbljen tekst i manje virtuožnu liniju. Glavni princip primjetan u svim madrigalima jest tendencija „davanja prostora“ pojedinim dionicama da se samostalno „ostvare“ unutar višeglasnog sloga. Vrhunac raskoši ovakvog uglazbljenja teksta je madrigal *Parlo miser, o tacio* gdje nije moguće racionalizirati upotrebu tolike količine koloratura na najrazličitijim riječima, što odaje dojam da je, barem u slučaju tog madrigala, virtuoznost samoj sebi svrha.

Između objavljivanja *Sedme knjige madrigala* i Monteverdijeve sljedeće zbirke proći će gotovo dvadeset godina. *Osma knjiga madrigala*, izdana 1638. godine pod nazivom *Madrigali guerrieri et amorosi*, najveća je zbirka madrigala koju je Monteverdi objavio, ujedno i posljednja koja je objavljena za njegovog života, s obzirom da je *Deveta knjiga madrigala* izdana posthumno. Posveta zbirke prvotno je bila namijenjena caru Ferdinandu II., čija je supruga bila Eleonora Gonzaga, pripadnica mantovanske vojvodske obitelji, ali nakon njegove smrti, Monteverdi je zbirku posvetio njegovom nasljedniku, caru Ferdinandu III. Na naslovnoj stranici nalazi se i podnaslov *con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che sarrano per brevi episodij fra i canti senza gesto*, a u kojem se navodi kako se u zbirci nalaze određena djela u *genere rappresentativo*, što se odnosi na djela za koja je predviđeno da ih pjevači izvode poluscenski, uz pokrete i gestikulaciju, a od ostatka skladbi u zbirci ih diferencira i činjenica da je istaknuto kako su ostale skladbe *canti senza gesto*.

Samim madrigalima prethodi predgovor koji je najdulji pisani teoretski dokument kojeg je Monteverdi objavio nakon pisane razmjene s Artusijem s početka stoljeća, što uključuje njegov osvrt u *Petoj knjizi madrigala* iz 1605. godine te tekst njegovog brata objavljenog kao predgovor zbirci *Scherzi musicali* iz 1607. godine. U njemu Monteverdi

iznosi svoju tezu o postojanju tri glavne strasti ljudskog duha, a to su „srdžba, umjerenost i poniznost ili zaklinjanje“, koji odgovaraju prirodi ljudskog glasa i njezinim registrima: visokom, dubokom i srednjem. U glazbi se paralela tih strasti pronalazi u tri roda, uzbuđenom, mekom i umjerenom⁹⁵, a Monteverdi smatra da uzbuđeni nije ravnopravno zastupljen u skladbama njegovih suvremenika. Njega opisuje po uzoru na Platona kao rod koji prikladno oponaša „glasove i pjesme čovjeka koji je hrabar u ratu“⁹⁶. S obzirom da se pirički metar koristio za ratne plesove, a spondejski za umjerene, Monteverdi je odlučio *semibreve* poistovjetiti sa spondejskim udarom i podijeliti je na šesnaest kraćih ritamskih vrijednost „udaranih jednu za drugom, i kombiniranih s riječima koje izražavaju srdžbu i prezir“ te tvrdi kako je prepoznao „u tom kratkom uzorku sličnost sa strašću koju sam tražio [...]“⁹⁷. Ključni čimbenik ostvarivanja ovog *genere concitato* ili *stile concitato* bila je i instrumentalna pratnja, prvenstveno članovi ansambla koji su izvodili *basso continuo*, a od kojih se očekivalo da izvode svih šesnaest ritamskih vrijednosti umjesto da ih reduciraju, što bi vjerojatno bila njihova prva reakcija: „Isprva je glazbenicima [...] izgledalo smješnije nego hvale vrijedno udarati u jednu žicu šesnaest puta u jednoj mjeri, tako da je zvučala spondejska umjesto piričke stope, razarajući sličnost s uzbuđenim govorom.“⁹⁸

Ovaj način skladanja proveo je u djelu u ratnim madrigalima, *madrigali guerrieri*, koji čine prvu polovicu zbirke. Iako je obrise tog načina skladanja moguće vidjeti i u Monteverdijevim ranijim vokalnim skladbama u trenucima kada je pokušao skladati stanje visokog emocionalnog uzbuđenja, u predgovoru ističe kako je njegov prvi pokušaj bio opis bitke Tancredija i Clorinde koja čini najznačajniji dio prve polovice zbirke pod nazivom *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Djelo je prvi put izvedeno u palači Girolama Mozzeniga za vrijeme karnevala 1624. godine i doživjelo je, tvrdi Monteverdi, velik uspjeh među prisutnim članovima venecijanskog visokog društva. Radnja je preuzeta iz dvanaestog pjevanja Tassovog epa *Oslobodeni Jeruzalem* i fokusira se na završnu bitku između kršćanina Tancredija i muslimanke Clorinde, koju prepričava pripovjedač Testo. Tancredi tijekom borbe ne zna da se ne bori s vitezom nego s Clorindom, djevojkom u koju se prethodno zagledao

⁹⁵ „concitato, molle et temperato“ TUKSAR, Stanislav, *Zbornik izvornih tekstova iz estetike i povijesti glazbe*, VI. Verzija, prosinac 2014.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ „et ripercosse ad una per una, con agiontione di oratione dontenente ira, et sdegno, [...], in questo poco esepio la similitudine del affetto che recercavo“ Predgovor *Osmoj knjizi madrigala*, MALIPIERO, Gian Francesco (ur.), *Tutte le opera di Claudio Monteverdi*, Beč: Universal edition, 1954-68.

⁹⁸ „a primo principio (in particolare a qual i toccana sonare il basso continuo) [...] gli pareva più tosto far cosa da riso che da l'ode, preció riducevano ad una percossa sola durante una batuta tal multiplicità, et in guisa di far udire il pircchio piede facevanno udire il spondeo, et levanano la similitudine al oratione.“ Ibid.

izdaleka, a koja za vrijeme borbe nosi oklop i vizir. Tancredi pobjedi i smrtno rani Clorindu, koja mu u svojim zadnjim trenucima oprost i zamoli ga da ju krsti prije nego što umre. Nakon što joj skine kacigu, Tancredi užasnut shvati o kome se radi, a Clorinda sretno umire jer ima viziju vlastite duše koja uzlazi na nebo.

Samom djelu prethodi još jedan predgovor u kojem Monteverdi izuzetno detaljno opisuje način izvedbe ovog djela. Nije poznato radi li se o uputama koje su potaknute prvom izvedbom u palači Girolama Mozzeniga za koju je Monteverdi smatrao da je dovoljno uspješna da bude prototip ostalim izvedbama, ili je Monteverdi već za prvu izvedbu imao jasnu ideju o tome kako bi se djelo trebalo inscenirati. Djelo je predviđeno za izvedbu u privatnom prostoru za vrijeme večernje zabave, ne na sceni, i njegov početak treba iznenaditi sve prisutne. Nakon što je izvedeno nekoliko madrigala *senza gesto*, u prostoriju će ući naoružani Clorinda i Tancredi, zajedno s Testom koji će odmah početi pjevati: „Izvodit će korake i geste tako kako ih opisuje tekst, ništa više ništa manje, pažljivo prateći taktove, udarce i korake“ kako bi se njihova akcija, zajedno s Testom koji ju prepričava i instrumentima koji svojim dionicama dočaravaju bitku, tj. ono što se odvija pred njihovim očima, sjedinila u oponašanju radnje. Ističe kako Testov glas mora biti jasan i čvrst, a on sam malo udaljen od instrumenata kako bi publika jasno čula tekst. Ne smije izvoditi nikakve ukrase, *gorghe* ili trilere, tamo gdje nije naznačeno i mora izgovarati riječi suglasno strasti deklamacije.⁹⁹ Ovo je jedino djelo kojem je Monteverdi posvetio ovoliku pažnju po pitanju načina izvedbe, čak se ni u njegovim operama ne mogu naći ovakve režijske upute. Moguće je da je tome pridonijela činjenica da se radi o djelu hibridnog karaktera, koje se nalazi između koncertne izvedbe komorne vokalne glazbe i producirane opere izvedene na daskama kazališta. I za jednu i drugu vrstu su u tom trenutku već postojali donekle uvriježeni načini izvedbe, a s obzirom da se *Combattimento* ne može definirati ni kao jedno niti drugo, Monteverdi se nije mogao osloniti na to da će čitatelji njegove zbirke imati jasnu predodžbu o tome kako bi se djelo trebalo izvoditi, tako da je odlučio izvedbu fiksirati sam.¹⁰⁰

⁹⁹ „Farrano gli passi et gesti nel modo che l'oratione esprime, et nulla di più nè meno, osservando questi diligentemente gli tempi, copli et passi, et gli ustrumentisti gli suoni incitati e molli; e til Testo le parole a tempo pronuntiate, in maniera, che le creationi venghino ad incontrasi inu na imitatione unita; [...] La voce del Testo doverà essere chiara, ferma et di bona pronuntia alquanto discosta da gli ustrumenti, atió meglio sii intesa nel oratione; Non doverà far gorghe nè trilli in altro loco, che solamente nel canto de la stanza, che incomincia Notte; il rimanente porterà le pronuntie a similitudine delle passione del'oratione. [...]“ Ibid.

¹⁰⁰ Pitanje kako „klasificirati“ ili definirati kojoj vrsti *Combattimento di Tancredi e Clorinda* pripada prisutno je u gotovo svakom spomenu tog djela u literaturi koja se bavi Monteverdijevim opusom. Jedino u čemu se većina autora slaže jest sve ono što *Combattimento* nije, dok gotovo svi autori imaju vlastite argumente koji podupiru

Iako su glavni likovi Tancredi i Clorinda, oni sami „progovaraju“ tek u nekoliko navrata: kada Clorinda izaziva Tancredija na borbu i on prihvaća, kada Tancredi prije zadnje borbe traži od nje njezino ime, što ona odbija, u trenutku kada mu Clorinda oprašta i izrazi želju za krštenjem, kao i u trenutku njezine smrti kada opisuje viziju svoje duše koja uzlazi na nebo. Testo koji pripovijeda cijelu radnju ima količinski najveću vokalnu ulogu, no njegova je dionica lišena bilo kakvih afektivnih trenutaka, on je doista samo „tekst“ koji biva izgovoren u trenutku izvođenja radnje, bezimni lik. Najveću „predstavljajuću“ glazbenu ulogu ima orkestar. Dok ju Testo pripovijeda, a Tancredi i Clorinda igraju, orkestar radnju *svira*. Najčešće se radi o trenucima u kojima glazba oponaša akciju poput kružne melodije četvrtinki na početku djela koje opisuju Clorindu kako kruži ispred zidina Jeruzalema i traži ulaz u grad, oponašanja kasa Tancredijevog konja *motto del cavallo* u trodobnoj mjeri ili dočarava buku bitke s *concitato* šeasnestinkama, akordskim rastvorbama koje sugeriraju ratne fanfare te sinkopama i brzim uzlaznim pasažama koje sugeriraju udarce i zamahe oružjem. Te instrumentalne „slike“ najčešće prate Testovo prepričavanje, a dobar primjer je trenutak u kojem se Testo direktno obraća publici riječima „Počujte mačeve!“ nakon čega se u dionicama gudača javlja skokovita, osminskim pauzama isprekidana linija koja izmjenjivanjem u svim dionicama dočarava udarce mačeva. (Vidi primjer br. 23) Postoje jedino dva trenutka u partituri kada orkestar nema opisnu ulogu. Jedan od njih je *sinfonia* koja traje od takta br. 72 do takta br. 88, i u trenutku Clorindinih zadnjih riječi, gdje ležeći akordi u dionici gudača imaju funkciju isticanja izrazito emotivnog trenutka.

[PRIMJER BR. 23, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, t.147 - t.151]

The image shows a musical score for the 'Combattimento di Tancredi e Clorinda' section, measures 147-151. It consists of four staves. The top three staves are instrumental, likely for strings and woodwinds, showing rhythmic patterns and dynamic markings like 'f' (forte). The fourth staff is a vocal line for the character Testo, with the lyrics 'O di le spa de o di o di le spa de'. The score is in a 3/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.

njihovo viđenje ovog djela. Za pregled aktualnih teorija na tu temu vidi: CARTER, Tim, *Monteverdi's Musical Theatre*, London: Yale University Press, 2002., str. 172-174.

Način na koji je Monteverdi osmislio i teoretski definirao *stile concitato* otkriva povezanost s idealima kraja šesnaestog stoljeća o uglazbljenju teksta koji će kao svoj primarni cilj imati njegovu „realističnu“ reprezentaciju, koja prati prirodnu govorenu intonaciju teksta, i prenošenje njegovog afekta kroz glazbu kako bi publici „pokrenuo strasti“. U tom smislu, *stile concitato* stremi realističnoj reprezentaciji visoko uzbuđenog emocionalnog stanja lika kroz izrazito brzo deklamiranje teksta koje oponaša govor ispunjen srdžbom i uzbuđenosti. No, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, djelo za koje Monteverdi tvrdi da je najreprezentativniji primjer upotrebe *stile concitato*, zapravo dijeli malo dodirnih točaka s duboko emocionalnom i strastvenom vokalnom glazbom s početka stoljeća i daleko je bliže manje afektivnim, slikovitim madrigalima koji prevladavaju u njegovim zadnjim zbirkama. Dakako, vrsta odabranog teksta uvelike sudjeluje u prirodi završne skladbe, a Tassov *Oslobođeni Jeruzalem* je ep, književna vrsta koja se više temelji na prepričavanju i opisu događaja, nego na introspektivnim trenutcima poput onih u petrarkističkoj poeziji. No Tassov ep je krajem šesnaestog stoljeća inspirirao brojna uglazbljenja izrazito ekspresivnih madrigala, temeljenih na određenim dirljivim trenutcima poput Clorindine smrti i krštenja. Sam Monteverdi je u svojoj *Trećoj knjizi madrigala* iz 1592. uglazbio Tancredijevo oplakivanje Clorindine smrti *Visto tra i miei tormenti e le mie cure*. Ne samo da *Combattimento* ne sadrži Tancredijevu tužaljku, Monteverdi u potpunosti ignorira mogućnost skladanja emotivne scene u kojoj Tancredi oplakuje Clorindinu smrt, čiji je uzrok on sam, situacija koja je toliko lako mogla biti skladana dirljivom i ekspresivnom tužaljkom u *stile rappresentativo*. Umjesto toga, Tancredijev šok i tuga ostaju nijemi, i o njima saznajemo tek iz „druge ruke“, Testovog distanciranog i objektivnog prepričavanja. Izostavljanje ove scene, koja bi *Combattimento* približila ostalim Monteverdijevim skladbama pisanim u *stile rappresentativo*, još više ističe slikovitost prikaza orkestralnih dionica kao istinske protagoniste ovog djela. Slike koje oni „sviraju“ dobivaju tjelesnu dimenziju kroz koreografiju izvođača i to je zapravo ono što u trenutku izvedbe kod publike izaziva divljenje, a ne suosjećanje s emocionalnim stanjem likova.

Naglasak na slikovitosti, ali vokalnih dionica, nastavlja se i u drugom dijelu ove zbirke. S obzirom da se radi o madrigalima koje je Monteverdi nazvao *madrigali amorosi*, ne čudi činjenica što prevladavaju madrigali pisani na ljubavne tekstove ispunjene mnoštvom poredbi, čija uglazbljenja obiluju pijevnim trodobnim melodijama. Tipičan primjer je

madrigal *Mentre vaga angioletta*¹⁰¹ skladan na Guarinijev tekst koji vrvi pjesničkim slikama. Tema pjesme – protagonist se divi i opisuje pjev svoje ljubljene – kao da je Guariniju postavila izazov kako riječima opisati glazbu, tj. pjevanje i Guarini je odgovorio vokabularnom gozvom u kojoj se u dvadeset i osam stihova niže slika za slikom. Za Monteverdija je ovakav tekst bio zanimljiv predložak jer se zapravo radi o „zvučnim“ pjesničkim slikama koje opisuju pjevački glas, a koje je on odlučio uglazbiti kao duet dva tenora.

Mentre vaga Angioletta
Ogn'anima gentil cantando alletta
corre il mio core, e pende
tutto dal suon del suo soave canto
e non so come intanto
musico spirto prende
fauci canore, e seco forma e finge
per non usata via
garrula, e maestrevole armonia.

Tempra d'arguto suon pieghevol voce,
e la volve, e la spinge
con rotti accenti, e con ritorti giri
qui tarda, e là veloce.
E talor mormorando
in basso, e mobil suono, ed alternando
fughe, e riposi, e placidi respiri,
hor la sospende, e libra,
hor la preme, hor la rompe, hor la raffrena,
hor la saetta e vibra
hor in giro la mena,
quando con modi tremuli, e vaganti,
quando fermi, e sonanti.

Così cantando e ricantando, il core,
o miracol d'amore,
e' fatto un usignolo,
e spiega già per non star mesto il volo.

¹⁰¹ Prijevod na engleski jezik preuzet iz CD knjižice, *Claudio Monteverdi / Madrigalis Book 8 / Madrigali guerrieri ed amorosi*, Delitae Musicae. Marco Longhini, Naxos, 2000.

While fair Angioletta
delights all noble souls with her singing,
my heart races and hangs
entirely on the sound of her sweet song;
and then, I know not how,
the spirit of music possesses
her singer's throat and forms and shapes
from it
in some new way
an eloquent and masterly harmony.

With expressive sound it tempers her
flexible voice,
and turns and pushes it
with changing accents and twists and turns,
here slow, there quick.
And at times she has her murmur
in a low and mobile sound, and alternate
fast-moving notes, and pauses and gentle
breaths
one moment suspending and freeing her
voice
the next leaning on it, interrupting it,
holding it back,
it makes a vibrating arrow of it, then
curves and winds it,
sometimes making it sound in tremulous
uncertain fashion
sometimes with strength and resonance.

Thus as she sings and keeps singing, my
heart,
o miracle of love,
is transformed into a nightingale and,
in order to flee from the sadness,
spreads its wings in flight

Monteverdi i ovaj madrigal započinje recitativno uglazbljenim prvim stihovima, u kojima samo riječ *corre* izaziva koloraturni opis hitrog trčanja. Ono što je zanimljivo u ovom slučaju je činjenica da je prvih pet stihova uglazbljeno isključivo za dionicu prvog tenora, bez pratnje *bassa continua*, čime se doista stavlja naglasak na ljudski glas, koji je glavna tema tekstualnog predloška. Nastup *continua* u sedamnaestom taktu iniciran je tekstem šestog stiha i događa se u trenutku kad dionica tenora spominje riječi *musico spirto*, duh glazbe. Nakon ovog solističkog recitativnog uvoda, prvom tenoru se pridružuje drugi tenor u dvadeset i osmom taktu, na početku devetog stiha. Monteverdi je sljedećih četrnaest stihova uglazbio kao niz slika u kojima dvije tenorske dionice oponašaju kretanje glasa iz teksta. Nevjerojatna je skladateljeva kreativnost koja se očituje u tome kako je unutar tih četrnaest stihova grupirao riječi u dvadeset i četiri „slike“, čija uglazbljenja ni u jednom trenutku ne nalikuju jedno na drugo. (Vidi primjer br. 24) Ovo obilje slikovitih zvučnih prikaza traje sve do zadnja četiri stiha, koja svojim tekstem *così cantando e ricantando il core* iziskuje trodobno uglazbljenje. Monteverdija nije na ariozno uglazbljenje posljednja četiri stiha potaknulo samo spominjanje pjevanja, nego i činjenica da se radi o stihovima u kojima protagonist prestaje s opisivanjem pjevanja svoje ljubljene i osvrće se na vlastite osjećaje ljubavi, a Monteverdi je ariju poistovjećivao s osjećajima ljubavi i radosti, jednako koliko i s reprezentacijom pjevanja.

Bitno je i u ovom trenutku istaknuti kako Monteverdi nije jedan od onih skladatelja u čijem opusu moguće odrediti razvojnu putanju skladateljskih tehnika koja se kreće samo u jednom smjeru, uvijek prema naprijed, bez osvrtnja na ono što je bilo prije. Pri svakom pokušaju definiranja generalnih karakteristika njegovog opusa iz ovog ili onog razdoblja nastupi trenutak u kojem se treba napisati veliki „ali“ i navesti iznimke koje taj pokušaj pobijaju i kojih uvijek ima dovoljno. U slučaju *Osme knjige madrigala* ta iznimka je madrigal *Lamento della ninfa*, jedna od najdojmljivijih emotivno izražajnih Monteverdijevih skladbi, skladana kao solistička tužaljka uz pratnju troglasnog ansambla na tekst Ottavija Rinuccinija. No, činjenica je da Monteverdijevim zadnjim zbirkama madrigala, kao i *Devetom knjigom madrigala*, objavljenom posthumno i drugom zbirkom *Scherzi Musicali* iz 1632. godine dominiraju izrazito slikoviti madrigali, puni trodobnih ariozna i virtuoznih koloratura, pisanih na tekstove čiji je cilj prije bio zadiviti čitatelja duhovitim baratanjem riječima, nego izraziti pjesnikov unutarnji svijet. Tendencija je to koju je također moguće primijetiti u Monteverdijevom opernom stvaralaštvu venecijanskog razdoblja, gdje su trodobne arije

počele postajati sinonim za izražavanje visoko emocionalnih stanja likova, prvenstveno ljubavi i radosti.

[PRIMJER BR. 24., pregled „slika“ u madrigalu *Mentre vaga Angioletta*]

1. garrula

Musical score for the first example, 'garrula'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'ga - - - - - ru la'. The bottom staff is a lute accompaniment with lyrics 'ga - - - - - ru la'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *mp* and *mf*.

2. e maestrevol armonia temprā d'arguto suon

Musical score for the second example, 'e maestrevol armonia temprā d'arguto suon'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'suon e ma.e.strevol armo - ni.a tem.pra d'argu.to suon'. The bottom staff is a lute accompaniment with lyrics 'e ma.e.strevol armo - ni.a temprā d'argu.to suon tem.pra d'argu.to suon'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f*.

3. pieghevole voce

Musical score for the third example, 'pieghevole voce'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'pie - ghe - - vol vo - -'. The bottom staff is a lute accompaniment with lyrics 'pie - ghe - vol vo - - - ce pie -'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p*.

4. e la volve

Musical score for the fourth example, 'e la volve'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'la vol - - - - - ve e la'. The bottom staff is a lute accompaniment with lyrics 've la vol - - - - - ve'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p*.

5. e la spinge

Musical score for the fifth example, 'e la spinge'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics '- ge e la spin - - - ge co'. The bottom staff is a lute accompaniment with lyrics 'spin - ge e la spin - ge'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p*.

6. con rotti accenti

con rot - - - ti ac - cen - - - ti

con rot - - - ti ac - - - cen - - - ti

7. e con ritorti giri

e con ri - tor - ti gi - - - ri

gi - ri e con ri - tor - ti gi - - - ri

8. qui tarda

qui tar - da e la ve - lo - ce la ve - lo - - - ce

qui tar - - - da

9. e la veloce

ce

qui tar - - - da

10. e tal'hor 11. mormorando in basso mobil suon

e tal - l'hor mor - mo - ran - do mor - mo - ran - do in bas - so e mo - bil

e tal - l'hor mor - mo - ran - do mor - mo - ran - do in bas - so e mo - bil

12. e alternando fughe

e al - ter - nan - do fu - ghe e al - ter - nan - do fu - ghe

e al - ternando fu - ghe e al - ter - nan - do fu - ghe

13. e riposi

Musical notation for 'e riposi'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'e ri-po - si' are written below the notes. The first staff has a dynamic marking of *f* and the second staff has a dynamic marking of *p*.

14. e placidi respiri

Musical notation for 'e placidi respiri'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'e pla - ci - di re - spi - ri' are written below the notes. The first staff has a dynamic marking of *f* and the second staff has a dynamic marking of *p*.

15. hor la suspende e libra

Musical notation for 'hor la suspende e libra'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'hor la so - spen - de e li - bra' are written below the notes. The first staff has a dynamic marking of *mf* and the second staff has a dynamic marking of *mf*.

16. hor la preme

Musical notation for 'hor la preme'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'hor la pre - me' are written below the notes. The first staff has a dynamic marking of *p* and the second staff has a dynamic marking of *p*.

17. hor la rompe

Musical notation for 'hor la rompe'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'hor la rom - pe hor la rom - pe' are written below the notes. The first staff has a dynamic marking of *p* and the second staff has a dynamic marking of *mp*.

18. hor la raffrena

Musical notation for 'hor la raffrena'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'hor la raf - fre - na' are written below the notes. The first staff has a dynamic marking of *f* and the second staff has a dynamic marking of *f*.

19. hor la saetta

20. e vibra

Musical score for two sections. The first section, '19. hor la saetta', consists of two staves of music with lyrics 'hor la saetta' and 'hor la saetta'. The second section, '20. e vibra', consists of a single staff of music with lyrics 'e vibra'.

21. hor in giro la mena

Musical score for '21. hor in giro la mena', consisting of two staves of music with lyrics 'hor in giro la mena' and 'hor in giro la mena'.

22. quando con modi tremuli

Musical score for '22. quando con modi tremuli', consisting of two staves of music with lyrics 'quando con modi tremuli' and 'quando con modi tremuli'.

23. e vaganti

Musical score for '23. e vaganti', consisting of two staves of music with lyrics 'e vaganti' and 'e vaganti'.

24. quando fermi e sonanti

Musical score for '24. quando fermi e sonanti', consisting of two staves of music with lyrics 'quando fermi e sonanti' and 'quando fermi e sonanti'.

4. Zaključak

Na primjeru Monteverdijevih opera *Orfeo* i *Il Ritorno d'Ulisse in patria* moguće je vidjeti kako je opera već na samom početku svog životnog vijeka doživjela značajne promjene, koje su u svega nekoliko desetljeća od komorne dvorske zabave dovele do javnog gradskog spektakla iz kojeg će se razviti opera kakvu danas poznajemo. Gotovo svaki aspekt koji je definirao Monteverdijevog *Orfeja*, u slučaju *Il Ritorno d'Ulisse a patria* posve je drugačiji. Sam kontekst izvedbe, dvor spram javnog kazališta, utjecao je na brojne skladateljske odluke, no najveća razlika, koja ove dvije opere čini djelima vrijednima usporedbe, ne može se uvjerljivo argumentirati isključivo promjenom konteksta nastanka i izvedbe ovih djela. Monteverdijevi recitativi u *Orfeju* ostvaruju ideale *stile rappresentativo* u smislu uglazbljenja teksta koje vjerno odražava njegovu zvučnu i afektivnu prirodu. Recitativ je doista „pjevani govor“, a arija je doista isključivo „pjevanje“. S ovako jasnom podjelom i primjenom, Monteverdi je došao najbliže *predstavljanju* tj. *prikazivanju* teksta, ovisno o tome koja se od ovih riječi smatra boljim prijevodom talijanske riječi *rappresentare*, po načelu sličnosti. Ovakva primjena, kao što je vidljivo u poglavlju 3.1., prisutna je i u Monteverdijevom *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, ali je jasno da se radi samo o jednoj od nekoliko raspoloživih skladateljskih pristupa. Monteverdi ne sklada samo glazbu čija je funkcija što realnije iznijeti zvuk i sadržaj teksta, on ju koristi u puno slobodnijem obliku, kao način karakterizacije cjelokupnog lika, ili prikazivanja njegovog karakternog i emocionalnog razvojnog luka, a ne samo njegovo emocionalno stanje u izoliranom trenutku koju čini jedna rečenica, fraza ili scena.

Za daljnji razvoj vrste možda je još značajnija promjena koja se dogodila u odnosu recitativa i arije. Iako je recitativ još uvijek količinski značajno zastupljen, njegova uloga mjesta u kojemu se događaju ključni trenuci izražavanja emocionalnih stanja likova je na taj način ostvarena jedino u ulozi Penelope i djelomično u ulozi Odiseja. S druge strane, ne samo da je količina arija i trodobnih odsječaka u *Il Ritorno d'Ulisse in patria* kvantitativno veća nego u *Orfeju*, njihova se uloga također promijenila. Osim realne reprezentacije pjevanja, Monteverdi je u *Il Ritorno* ariju jasno koristio kao način izražavanja uzvišenog emocionalnog stanja likova, prvenstveno u trenucima iskazivanja radosti i ljubavi. U trenutku kada se određene sastavnice koje ariju čine prepoznatljivom, poput pijevne melodije u trodobnoj mjeri, počinju povezivati s osjećajem npr. radosti ili ljubavi, više se ne radi o odnosu glazbe i teksta koji se temelji na principu sličnosti. Umjetnicima koji su sudjelovali u raspravama

vezanima uz prve pokušaje pisanja opere bila je jasna činjenica da rijetko koja osoba kroz život prolazi pjevajući trodobne *canzonette* umjesto govora, upravo zato je „realnost“ recitativa kao pjevanog govora bila idealan način uglazbljivanja teksta. Na sličan način je moguće prikazati i odnos između dva načina uglazbljenja teksta, silabičkog i melizmatičkog. Dok je silabičko uglazbljenje *a priori* vezano uz recitativno uglazbljenje teksta, prisutnost koloratura recitativu stoji u direktnoj opoziciji, iz istog razloga kao i arija – ne radi se o realnoj reprezentaciji govora. Čak je i Caccini, koji je sam bio izuzetan pjevač, obrazovan u virtuoznoj pjevačkoj tradiciji šesnaestog stoljeća, istaknuo kako se ornamentacija smije upotrijebiti isključivo kao način isticanja riječi koje su ključne za prenošenje strasti. U *Il Ritorno d'Ulisse* su kolorature na nekim mjestima doista iskorištene kao podcrtavanje emocionalnog stanja lika, primjerice u slučaju Odisejeve arija *Godò anch'io*, ali su jednako toliko, čak i češće, prisutne u ulozi slikovitog prikaza pojmova koji su prije vezani uz retoričku duhovitost i vještinu nego izljeve emocija.

Monteverdijevi madrigali pisani u razdoblju od trideset godina između *Orfeja* i *Il Ritorno d'Ulisse in patria* pokazali su se izrazito pogodnim sredstvom ispunjavanja praznine koje dijele ove dvije opere. Ova vrsta, od opere starija nešto manje od stoljeća, je početkom sedamnaestog stoljeća u Monteverdijevim rukama postajala sve fleksibilnija. Dovoljno je pogledati što sve sadrže njegove zbirke madrigala, raznolikost skladateljskih tehnika, postavu dionica, odabranih tekstova, da bi se zaključilo kako je madrigal kao vrsta za Monteverdija bila mjesto slobode i eksperimentiranja. Kroz analize moglo se primijetiti kako postoji snažna povezanost između Monteverdijevog pristupa pisanju madrigala i opere: poglavlje broj 2.2. istaknulo je paralele između *stile rappresentativo* i madrigala iz *Četvrte, Pete i Šeste knjige madrigala*, dok je poglavlje broj 3.2. ukazalo na promjenu u pristupu uglazbljenju teksta koja je vidljiva u *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, kao i u zbirkama objavljenima u Veneciji koje prethode toj operi. Monteverdijevi madrigali ukazuju na činjenicu da je do tih promjena došlo postupno i da nisu rezultat isključivo promjene konteksta izvedbe u venecijanskim kazalištima. Ukoliko postavimo pitanje što je dovelo do te promjene, odgovor se nalazi u promjenama koje su se paralelno događale u talijanskoj književnosti.

Izrazito ekspresivna poezija petrarkističkog karaktera koja je dominirala šesnaestim i početkom sedamnaestog stoljeća, a u Monteverdijevom slučaju, posebice ona Torquata Tassa, Giambattiste Guarinija i Ottavija Rinuccinija, čiji su stihovi isticali unutar nji svijet pjesničkog ja, njegovih patnji i radosti, je upravo u tom razdoblju polako ustupala mjesto novom valu

poezije Giambattiste Marina i njegovih suvremenika. Njihova poezija pokazuje tendenciju stavljanja naglaska na pjesničku vještinu, njegovu duhovitost i sposobnost ispunjavanja stihova pjesničkim slikama, poredbama i metaforama koje će u čitatelja izazvati osjećaj divljenja. S obzirom na to koliko je tijekom Monteverdijeve karijere vidljiva važnost koju on pridaje tekstu kojeg uglazbljuje, razumljivo je da tekstovi koji pripadaju dvama različitim književnim smjerovima izazivaju različite skladateljske pristupe. Kao što je već nekoliko puta bilo spomenuto, Monteverdi se ni u jednom trenutku ne odlučuje za jedan ili drugi način, u njegovim madrigalima je vidljivo da im pristupa ravnopravno i koristi ih ovisno o tome što od njega zahtjeva tekst. Ponekad to znači da se unutar jedne zbirke mogu pronaći madrigali koji predstavljaju različite pristupe uglazbljenju teksta, a nekad se ta raznolikost može očitovati unutar jednog madrigala, ovisno o tome što od skladatelja zahtijeva koji dio teksta kao što je to bilo moguće vidjeti u madrigalu *Non vedrò mai le stelle* iz *Sedme knjige madrigala*. Čini se kako se Monteverdijevi skladateljski postupci vidljivi u *Il Ritorno d'Ulisse in patria* i njegovim posljednjim zbirkama madrigala dovoljno razlikuju od načela *stile rappresentativo* da bi se moglo zaključiti kako ih je „napustio“ i prepustio se raskošnim slikovitim prikazima i arijama koje su bujale na venecijanskoj glazbenoj sceni. No, vratimo li se ponovno riječi *rappresentare*, i na trenutak od pojma *stile rappresentativo* odvojimo poveznicu s recitativnim stilom s prijelaza stoljeća i svega što se uz njega veže, moguće je doći do zaključka da se radi od dvije strane iste medalje. *Predstavljanje* teksta glazbom je još uvijek jednako prisutan cilj, ono što je drugačije jest *kako* se tome pristupa: da li kroz princip sličnosti, što je slučaj u *Orfeju*, ili kroz princip slikovitog prikaza pojmova koji se u tekstu nalaze, tj. kroz stvaranje asocijacija između određenih glazbenih sastavnica i emocionalnih stanja lika temeljenih na sadržaju teksta, kao u *Il Ritorno d'Ulisse in patria*. Upravo taj zadnji pristup je začetak nauka o afektima, skladateljskog postupka koji će dominirati opernim stvaralaštvom idućih stotinjak godina.

5. Popis izvora i literature

Notni izvori:

MALIPIERO, Gian Francesco (ur.), *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, Beč: Universal edition, 1954-68.

Diskografija/Libreti:

Claudio Monteverdi / Madrigalis Book 8 / Madrigali guerrieri ed amorosi, Delitae Musicae. Marco Longhini, Naxos, 2000.

Monteverdi / Madrigali libri V & VI, Le Nuove Musiche. Krijn Koetsveld, Brilliant Classics, 2018.

Claudio Monteverdi / Il Ritorno d'Ulisse in Patria, Boston Baroque. Martin Pearlman, Linn Records, 2014.

Literatura:

ARNOLD, Denis, *Monteverdi*, London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1990.

ARNOLD, Denis, FORTUNE, Nigel, *The New Monteverdi Companion*, London: Faber and Faber, 1985.

CALCAGNO, Mauro, „Imitardo il canto chi parla“: Monteverdi and the Creation of a Language for Musical Theater, *Journal of the American Musicological Society*, LV, 3, 2002., str. 383-431.

CARTER, Tim, *Monteverdi's Musical Theatre*, London: Yale University Press, 2002.

CARTER, Tim, *Monteverdi and his Contemporaries*, Aldershot: AshgateVariorum, 2000.

CARTER, Tim; FENLON, Ian, *Con che soavita/Studies in Italian Opera, Song and Dance 1580-1740*, Oxford: Clarendon Press, 1995.

CARTER, Tim, Lamenting Ariadne, *Early Music*, XXVII, 3, 1999., str. 395-405.

CHAFE, Eric T. , *Monteverdi's Tonal Language*, Ontario: Schirmer Books, 1992.

EINSTEIN, Alfred; BAKER, Theodore, *The Madrigal*, *The Musical Quarterly*, X, 4, 1924., str. 475-484.

FABBRI, Paolo, *Monteverdi*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

FORTUNE, Nigel, Duet and Trio in Monteverdi, *The Musical Times*, CVIII, 1491, 1967., str. 417-421.

GLIXON, Beth L., *Studies in Seventeenth Century Opera*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2010.

- GOLDSCHMIDT, Hudo, Claudio Monteverdis Oper: Il ritorno d'Ulisse in patria, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, IX, 4, 1908., str. 570-592.
- KELLY, Thomas Forrest, *First Nights*, Yale University Press, 2000.
- LEOPOLD, Silke, *Claudio Monteverdi Biografie*, Stuttgart: Reclam Carus-Verlag, 2017.
- METZGER, Heinz-Klaus, RIEHN, Rainer, (ur.), *Musik-Konzepte: Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie*, 1994, siječanj, 83/84.
- METZGER, Heinz-Klaus, RIEHN, Rainer, (ur.), *Musik-Konzepte: Claudio Monteverdi. Um die Geburt der Oper*, 1995, travanj, 88.
- PALISCA, Claude V., *Barokna glazba*, Zagreb: HMD, 2005.
- OSTHOFF, Wolfgang, Zu den Quellen von Monteverdis „Ritorno di Ulisse in Patria“, *Studien zur Musikwissenschaft*, XXIII, str. 67-78.
- ROCHE, Jerome, *The Madrigal*, Oxford: Oxford University Press, 1990.
- ROSAND, Ellen, *Monteverdi's Last Operas/Venetian Trilogy*, London: University of California Press, 2007.
- ROSAND, Ellen, Monteverdi's „Il ritorno d'Ulisse in patria“ and the Power of „Music“, *Cambridge Opera Journal*, VII, 3, 1995., str. 179-184.
- ROSAND, Ellen, The Bow of Ulysses, *The Journal of Musicology*, XII, 3, 1994., str. 376-395.
- ROSE, Gloria, Polyphonic Italian Madrigals of the Seventeenth Century, *Music and Letters*, 1966, III, str. 153-159.
- SAUNDERS, Steven, New Light on the Genesis of Monteverdi's Eight Book of Madrigals, *Music & Letters*, LXXVII, 2, 1996., str. 183-193.
- SCHRADE, Leo, *Monteverdi, Creator of Modern Music*, New York: W.W. Norton & Company inc, 1950.
- SCHRADE, Leo, Monteverdi's „Il Ritorno d'Ulisse“, *The Musical Quarterly*, XXXVI, 3, 1950., str. 422-435.
- STEVENS, Denis, *Claudio Monteverdi Briefe 1601-1643*, München: Piper, 1980.
- STRUNK, Oliver, *Source Readings in Music History*, New York: W. W. Norton & Company, 1950., str. 281-285, 291-322, 363-415.
- TARUSKIN, Richard, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, New York: Oxford University Press, 2010., str. 1-34.
- TARUSKIN, Richard, *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, New York: Oxford University Press, 2010., str. 797-834.
- TOMLINSON, Gary, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkley: University of California Press, 1987.

TOMLINSON, Gary, Madrigal, Monody, and Monteverdi's „Via Naturale Alla Immitatione“, *Journal of the American Musicological Society*, XXXIV, 1, 1981., str. 60-108.

TOMLINSON, Gary, Music and the Claims of Text: Monteverdi, Rinuccini, and Marino, *Critical Inquiry*, VIII, 3, 1982., str. 565-589.

TOMLINSON, Gary, Twice Bitten, Thrice Shy: Monteverdi's „Finta pazza“, *Journal of the American Musicological Society*, XXXVI, 2, 1983., str. 303-311.

TUKSAR, Stanislav (ur.), *Zbornik izvornih tekstova iz estetike i povijesti glazbe*, VI. Verzija, prosinac 2014.

WESTRUP, J. A., Monteverdi and the Orchestra, *Music & Letters*, XXI, 3, 1940., str. 230-245.

WHENHAM, John, WISTREICH, John, *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

WHENHAM, John, *Orfeo*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

WHENHAM, John, Perspectives on the Chronology of the First Decade of Public Opera at Venice, *Il Saggiatore musicale*, XI, 2, 2004., str. 253-302.