

L'INCORONAZIONE DI POPPEA (1642) МОНТЕВЕРДИЈА: МОДЕРНИЗАЦИЈА МОДЕРНОГ
ЖАНРА²

АПСТРАКТ: Последње оперско остварење Клаудија Монтевердија *L'Incoronazione di Poppea* (1642) означила је бројне новине у третману жанра. Циљ овог рада је да иновације сагледа у контексту трансформације жанра (експресивне форме, концепција чинова и опере, пролог), историјском контексту (отварање јавних позоришта), изменама на нивоу либрета (прелазак са митске на историјску тематику) и др. Посебна пажња се посвећује музичкој карактеризацији три главна јунака, Нерона (на примеру сцена I, 3 и I, 9), Сенеке (сцене I, 9 и II, 1) и Октавије (сцене I, 5 и II, 9). Напошетку се иновације разматрају у погледу драмске функционализованости, те преиспитује однос према иницијалној музичко-драмској традицији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *L'Incoronazione di Poppea* (1642); Клаудио Монтеверди (1567–1643); венецијанска опера; *dramma per musica*; италијански рани барок.

Увод

Тежња чланова фирентинске камерате да обнове грчку трагедију, тако рећи да оживе прошлост, за последицу је имала појаву новог жанра, или стварање „нове будућности”. Ту „нову будућност” су видели у спектаклу, у опери. Једна од личности које су у великој мери утицале на развој жанра опере несумњиво је био композитор Клаудио Монтеверди (Claudio Monteverdi, 1567–1643). Његова последња опера *Крунисање Понеје* (*L'Incoronazione di Poppea*, 1642) која ће бити разматрана у овом раду, поред чињенице да је, у време свог настанка, донела извештај број новина, и данас инспирише ауторе на нова разматрања и постављање нових питања.

Иако многе од појединачних новина нису инвенција самог Монтевердија, значајно је уочити важност способности комбиновања различитих средстава која су му била на располагању. Управо то комбиновање старих и нових техника у корист приче коју је требало испричати је оно у чему се Монтеверди исказао као иноватор. Он није желео по сваку цену да пише у новом стилу и да одбаци све што је било пре њега, али је желео да не спутава своју креативност ограничавајући свој избор.

У својој студији под називом „Од Монтевердија до Монтевердија” Ричард Тарускин (Richard Taruskin) указује на разлике између првог Монтевердијевог дела писаног у новом жанру (*La favola d'Orfeo*, 1607) и последњег његовог композиторског остварења – *Крунисања Понеје*:

„Његова прва 'музичка прича' (*favola in musica*), како је почетна опера називана, датира из 1607, а његова последња, непосредно пред смрт, 36 година касније.

Прва је изведена пред позваним скупом племића у Мантови и имала је

¹ Контакт адреса: godocedoci@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 1 под менторством ванр. проф. др Ане Стефановић школске 2015/16. године.

митолошку тему. Последња је изведена пред публиком која је плаћала улаз у Венецији и имала је тему из историје. Стилски, као и социјално и тематски, ова два дела су била световима удаљена једно од другог. У сваком смислу, било историјском, теоретском или практичном, припадала су различитим жанровима. Управо је друго дело то које је понело ознаку *опера*, и које и даље изгледа као опера.”³

Међутим, поред свих различитости које су евидентне, не сме се изгубити из вида оно што је заједничко овим делима, што је између осталог једна од кључних карактеристика Монтевердијевог стваралаштва, а то је жеља да се исприча прича. Монтевердија је изразито занимало да компонује сценску музику, и уколико због ситуације у Венецији није увек био у могућности да пише такву врсту музике, он је успевао да и поред препрека пронађе начин да оствари свој креативни циљ. Опет долазимо до тога да је кључно умети искористити расположива средства, али опет на начин на који то уметнику одговара. Тако је он повезао театар са црквеном музиком, са камерном музиком - мадригалима. „Монтевердијева венецијанска музика, иако углавном писана за цркву или камерне просторије, била је у све већој мери формулисана у позоришном смислу: црква као позориште како је одређено идеалом контрареформације, и камерни театар у форми ’малих дела у репрезентативном жанру’ (*opuscoli in genere rappresentativo*).”⁴ Из тога се види да размере нису кључне, није неопходно имати огроман ансамбл да би се постигла сценичност.

Међутим услове и околности, који се несумњиво разликују од *Орфеја* до *Понеје*, неопходно је сагледати будући да су свакако утицали на Монтевердијево стваралаштво.

Околности

Рана драмска музика водила је порекло делом из фирентинских дворских спектакла XVI века познатих као *интермедији* (*intermedii*). Тарускин истиче да су све раније *приче у музици* (*favole in musica*) биле обликоване тако да украсе дворске свечаности, ласкајући скупинама племића који су били привилеговани да их чују. У том духу је настао и Монтевердијев *Орфеј* – први пут изведен током сезоне карневала 1607. године на слављу Франческа Гонцаге (Francesco IV Gonzaga), војводе у Мантови, где је композитор био ангажован. Либрето је написао војводин секретар, Алесандро Стриђо (Alessandro Striggio) син чувеног мантовског мадригалисте истог имена, и цео догађај је имао хвалоспеван тон.

Према Тарускиновим речима, тако оживљена музичка драма – инвенција хуманистичког круга фирентинских племића – требало је да пренесе обновљену величанственост и славу антике

³ Richard Taruskin, „Opera from Monteverdi to Monteverdi”, у: *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, (*The Oxford History of Western Music*, Oxford, Oxford University Press, 2005), 10.

⁴ Исто, 20.

на племиће који су били њени покровитељи. Као и већи део музике чији су писани трагови остали доступни историчарима, то је био продукт и израз елитне културе, највиших слојева тадашњег друштва.⁵

Једна од кључних промена које су утицале на развој опере догодила се управо у Венецији где је и настала опера *Крунисање Понеје*. Та велика промена је отварање прве јавне оперске куће што ће свакако довести до промена у самом жанру опере. Елен Розанд (Ellen Rosand) истиче да:

„опера није потекла из Венеције, али, као што је то случај са толико других открића (попут штампања, на пример), оно што је зачето и рођено негде другде нашло је управо у Венецији окружење најпогодније за развој. Са политичком стабилношћу њене олигархијске структуре и економске демократије која ју је одржавала, Венеција је нудила јединствену ситуацију за разрађивање инвенција других. Отварање Театра *Сан Касијано* (*Teatro San Cassiano*) 1637. године означило је почетак важне нове фазе у историји младе уметности. Оно што се десило са опером у Венецији било је фундаментално за саму уметност: тамо и тада, опера какву познајемо је преузела свој дефинитивни идентитет – као мешовити театарски спектакл доступан друштвено разноврсној публици која плаћа; као јавна уметност. Рођена у Фиренци, и даље развијена у Риму, опера је себе суштински дефинисала у Венецији. Тамо, и једино тамо, три услова су постојала која су се доказала као суштинска за њено стално установљење: стална потражња, поуздана финансијска потпора, и широка и предвидива публика.”⁶

Без сумње, публика која је посећивала опере у Венецији била је разноврсна и бројна, будући да се састојала како од Венецијанаца тако и од туриста који су у време карневала посећивали позоришта, у њима били окружени патрицијима који су изнајмљивали ложе и обичним светом за који је био партер. „Ван ложа које су биле изнајмљиване на годишњем нивоу, цена свих места је била иста – пет венецијанских лира. Било је чак уобичајено да се гондолијерима дозволи бесплатан улаз у сваку ложу која није била заузета.”⁷

Међу бројним композиторима који су у овом окружењу стварали оперу, Елен Розанд истиче Монтевердија и Кавалија (Francesco Cavalli, 1602–1676): „Обојица су имали утицај на обликовање жанра који се развијао. Али тај утицај није увек лако мерити. Монтеверди, на пример, био је у потпуности признат као највећи композитор свог времена, и његова репутација је пружила огроман естетски престиж новом жанру у Венецији. Он је такође био искусан

⁵ Исто, 24.

⁶ Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, (Los Angeles, University of California Press, 1990), 1.

⁷ Henry Prunières and Theodore Baker, “Monteverdi’s Venetian Operas”, *The Musical Quarterly*, X/2, (1924), 179.

композитор опере, и његове лекције разним либретистима у вези с писањем стихова за оперу имале су важне последице у будућности.”⁸

Крунисање Попеје: историја или фикција?

Крунисање Попеје је опера која је настала у Венецији 1642. године.⁹ Ово дело представља прекретницу у погледу избора теме. Први пут се за либрето користио историјски садржај. Монтеверди и либретиста са којим је сарађивао на овој опери – Бусенело (Giovanni Francesco Busenello) употребили су историјски догађај преузет из „Анала” (*Annāles*) римског историчара из I века, Корнелија Тацита (Gaius Cornellus Tacitus), и то представља искорак из тематских оквира који су до тада били заступљени, искорак из митских светова, светова нимфи, пастира, богова, Аркадије и кружног, светог времена. Дошли су до дијахроног времена, времена које тече, али нису дословно преузели историјске чињенице, већ су историју реконструисали, што је Бусенело и напоменуо у предговору либрету.¹⁰ Према историјском извору, Нерон напушта своју жену Октавију у корист Попеје, жене римског племића Отона. Заузврат, Попеја напушта свог мужа и бива крунисана. Заједно, пар је одговоран за смрт Октавије, Неронове мајке Агрипине, Нероновог татора и филозофа Сенеке и његовог следбеника, песника Лукана. Коначно, након три године брака и док је Попеја у другом стању, Нерон је убија.

Од ове историје, Бусенело је искористио за свој либрето само оне догађаје који воде до крунисања Попеје. Такође је укључио одбацивање и прогон (али не и смрт) Октавије, смрт Сенеке и Луканово заузимање његовог места.

Елен Розанд сматра да „као историјски либрето – први у историји опере – *Попеја* преузима посебну тежину и одговорност, (...) будући да овај либрето поставља специфична очекивања веродостојности. Његови карактери за разлику од њихових митолошких и пасторалних пандана, захтевају да се равнају према реалности.”¹¹ Ако је тако, и ако „чињенице” оперског либрета треба искључиво посматрати кроз призму чињеница Тацитових написа, могуће је онда упитати се зашто је учињено толико измена у либрету у односу на Тацита? Зашто су одабрани ликови који јесу? Зашто су одређени ликови изостављени? Зашто су одређени ликови додати? Зашто Бусенело јасно у предговору либрета даје напомену „али овде представљамо ствари другачије”? Један од могућих одговора би била претпоставка да је публика у Венецији у

⁸ Ellen Rosand, нав. дело, 3.

⁹ „Крунисање је приказано у главним италијанским центрима, и ово ремек-дело је изабрано за инаугурацију првог јавног театра отвореног у Напуљу 1651. Године 1646, три године након Монтевердијеве смрти, дело је поново оживљено у Венецији са великим успехом. Чак и данас живи шармом младости и остаје један од најдрагоценијих украса музичке сцене”. Henry Prunières and Theodore Baker, наведено дело, 192.

¹⁰ Детаљније у: Wendy Heller, “Tacitus Incognito: Opera as History in *L’Incoronazione di Poppea*”, *Journal of the American Musicological Society*, LII, (1999), 39–96.

¹¹ Ellen Rosand, “Seneca and the Interpretation of *L’Incoronazione di Poppea*”, *Journal of the American Musicological Society*, XXXVIII/1, (1985), 34.

XVII веку била добро упозната са историјским чињеницама које су тема опере, а други одговор произилази из разумевања ставова *Академије Инкогнити* (*Accademia degli Incogniti*) који су произашли у највећој мери из учења Цезара Крмонинија (*Cesare Cremonini*), професора филозофије на Универзитету у Падови од 1601. до смрти 1631. Крмонини се бавио преиспитивањем прихваћене догме и промовисао Аристотелове аргументе против Бога као творца. Сматрајући религију за варљиву, проповедао је вредност инстинкта изнад хришћанског морала, свдећи морал на пуку социјалну конвенцију. Пратећи Крмонинија, Инкогнити су скептично разматрали бесмртност душе; пре су заговарали важност тренутног постојања (сада и овде), и вредност физичке сензације, или задовољства. Већина њих је имала бар једну књигу на листи забрањених књига (*Index librorum prohibitorum*).¹²

Њихово давање предности садашњости, постављање дебате у центар њихових интелектуалних активности и уживање у амбиваленцији и иронији многоструких значења може се уочити и у схватању драме. У *Крунисању Попеје* могуће је уочити ту амбиваленцију. На први поглед, *Попеја* слави победу Амора, Неронова и Попејина љубав превазилази све препреке, али као и да слави победу над разумом. И опет смо доведени у недоумицу – да ли се славе љубав или пожуа, да ли је разум заиста побеђен и да ли је разум био права опозиција љубави/пожуа? Да ли је, у крајњој линији, овај разум заиста био прави разум? У овој опери тешко да се може наћи макар један лик чија се моралност не може довести у питање. Почевши од Попеје коју је могуће окарактерисати као 'препредену', преко 'саможивог' Нерона, 'осветољубивих' Отавије и Отонеа, па све до 'помпезног, уображеног и користољубивог' Сенеке који би требало да представља моралну страну приче. Са друге стране, пак, није баш ни могуће све њих отписати као у потпуности негативне ликове. Разлог је управо у томе што се ради о људима и њиховим наравима, а то наравно повлачи са собом разматрање и преиспитивање њихових поступака и оправданости истих. Према речима Венди Хелер (*Wendy Heller*): „У *Крунисању Попеје* су љубав, љубомора, освета и сажаљење – и њихове последице –, упркос уплитању Амора, резултат људских емоција и жеља.”¹³

Изгледа да су управо те људске емоције и жеље оно што је инспирисало Монтевердија да пише и да је управо његова музика та која пружа могућност да се ствари представе, а и посматрају нешто другачије.

Од Орфеја до Попеје

Пре фокусирања на ликове и начин на који их је Монтеверди профилисао музичким средствима, неопходно је сагледати на ширем плану у којој мери се жанр изменио. Поред већ поменуте разлике у одабиру теме, разлика постоји и у самој структури. *Орфеј* се састоји од пролога и пет чинова, док *Крунисање Попеје* садржи пролог и три чина. При том, пролог је у *Крунисању Попеје*

¹² Исто, 37.

¹³ Wendy Heller, нав. дело, 39.

повезанији са драмском радњом саме опере (божанства расправљају о ономе што ће се десити и које од њих ће однети победу при расплету). Међутим, битно је напоменути да се *Крунисање Понеје* завршава љубавним дуом Нерона и Попеје, и није више божанство оно које заокружује причу, што је било случај у *Орфеју* где се на крају јавља Аполон.

Затим, између ова два дела постоји разлика у инструментацији:

„Док *Орфеј* користи релативно велике инструменталне снаге гудачких инструмената, лимених дувачких инструмената, дрвених дувачких инструмената и континуа, партитуре *Одисеја* и *Понеје* показују најмању могућу инструменталну пратњу. *Одисеј* захтева гудачки квинтет, а *Понеја* гудачки трио. Јасно, ово умањење инструменталних снага указује на естетички помак од врсте музике у којој се инструменталне боје везују за одређени тип сцене. У *Орфеју*, на пример, гудачки инструменти и блок флауте свирају у пасторалним сценама, корнети и тромбони у инферналним. Међутим, од овог тренутка музички акценат је потпуно на гласу, и разноврсна звучна палета у пратњи, каква је коришћена раније, само би скретала пажњу са њега. Главни терет пратње носе континуо инструменти, а гудачке групе обезбеђују најосновнија наглашавања у симфонијама и риторнелима. Вероватно је да је гудачки корпус заправо коришћен више него што показују сачувани рукописи партитура, али је очигледно улога инструмената, осим оних који свирају континуо, била знатно редукована.”¹⁴

И коначно, од развијања новог средства музичке експресије – речитатива у *Орфеју*, у *Крунисању Понеје* долази до све веће употребе и значаја арија и ариоза.

Карактеризација ликова

Битно је истаћи да у *Крунисању Понеје* ствари нису тако једноставне и да се правац Монтевердијеве сложености интерпретације Бусенеловог либрета артикулише кроз чињеницу да ликови унутар себе садрже противречне импулсе који се онда манифестују као карактерне противречности које су композитору отвориле могућност да се посвети, већ поменутој, људској страни приче.

Да би постојао увид у ову Монтевердијеву посвећеност неопходно је сагледати те карактерне опозиције које се откривају у различитим контекстуализацијама, а које Монтеверди појачава музичким средствима. У сценама које сам анализирао можемо уочити те опозиције кроз сагледавање три лика (Нерона, Сенеке и Октавије) под различитим околностима. У том

¹⁴ Jane Glover, “The Venetian Operas”, у: Denis Arnold and Nigel Fortune (ured.), *The new Monteverdi companion*, (London, Faber and Faber, 1985), 290.

смислу Неронова заљубљеност је представљена у сцени са Попејом (I, 3), а његов сукоб са Сенеком приказан је у сцени I, 9. Сенекин спокој, задовољство, чак срећа, приказани су сцени II, 1. Коначно, у сцени у којој је најпре сама, а потом у дијалогу са дадиљом (I, 5), у Монтевердијевој интерпретацији Октавија обједињује очај, бес, тугу, осиноност, потом кајање и, наизглед, помирење са судбином, док је у сцени са Отонеом (II, 9) потцртана њена решеност да Отон Попеју убије.

У трећој сцени првог чина (табела 1) приказан је растанак Попеје и Нерона. У овој комплексној сцени могуће је уочити пет сегмената. Сцена почиње дијалогским речитативним сегментом (т. 255–302) у којем Попеја убеђује Нерона да остане. Њене молбе су потцртане дисонанцама и задржицама које су најинтензивније од 280. до 287. такта¹⁵, при чему она изговара:

<i>Deh non dir di partir,</i>	<i>Ah, do not say that you are leaving,</i>
<i>Che di voce sì amara à un solo accento,</i>	<i>For at the sound of that bitter word,</i>
<i>Ahi perir, ahi spirar quest'alma io sento.</i>	<i>Alas, I feel my soul perish.¹⁶</i>

Након тога, Нерон објашњава да због њеног (Попејиног) племенитог порекла Рим не сме да зна да су заједно све док Октавија не буде уклоњена разводом. Притом, Попеја има две упадице којима пожурје његову изјаву о разводу што се огледа у томе да се њене интервенције разликују по темпу од Нероновог излагања. Нерон задржава почетни *Lento*, док су њене упадице назначене ознаком *Mosso*¹⁷.

Потом, као реакција на изјаву о разводу уследи ведри акомпанањато Попеје (други сегмент – од 303. до 309) у троделном метру и новом темпу (*Allegro*) у којем она понавља текст: „Иди, иди љубави моја” (*Vanne, vanne ben mio*).

Затим следе два наредна сегмента, два ариоза, Неронов (т. 10–339) и Попејин (т. 339–365). Што се Нероновог ариоза тиче, битно је истаћи како Монтеверди наглашава његову љубав према Попеји. Сваки пут кад јој се директно обраћа, односно, када се у тексту обрати са „драга” (*cara*) или „идоле мој” (*idolo mio*) напушта се стабилни тродени метар и те речи су ритмички потцртане и дужим нотним вредностима¹⁸.

Након ова два ариоза следи последњи сегмент у којем се успоставља бинарна концепција, смењују се Неронова ариоза са Попејиним речитативним интервенцијама. Након

¹⁵ В. Сцена I, 3, т. 280–287, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

¹⁶ Превод либрета на енглески језик: Ellen Hargis.

¹⁷ В. Сцена I, 3, т. 288–299, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

¹⁸ В. Сцена I, 3, т. 320–339, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

што она понови молбу из првог дела (*Deh non dir di partir...*), у Нероновом ариозном делу Монтеверди интензивира концепт постављен у трећем сегменту и сада се Неронова деоница, кад напусти троделни метар, даље интензивира¹⁹ изразитом мелизматиком у тренутку кад је он назива „величанством” (*splendor* – т. 387–388) и „божанством” (*Deita* – т. 390–392). Потом, тек након што је Нерон увери да ће се вратити (на чему Попеја инсистира), пар се растаје.

Контрастно овој сцени, у којој нам је Монтеверди представио заљубљеног Нерона, у деветој сцени првог чина приказан је Нерон у сукобу са Сенеком (табела 2). Ова сцена би се могла поделити на три сегмента. На почетку сцене Нерон обавештава Сенеку да је одлучио да уклони Октавију са двора и да се ожени Попејом. Сенека га упозорава да у највећем уживању често скривено лежи жаљење и да је емоција лош саветник који презири закон и ниподаштава разум. Након тога, желећи да истакне своју моћ, Нерон говори да закон важи за оне који су потчињени, а да он, уколико то жели, може да одбаци стари закон и уведе нов, каже да је царство подељено и да небо припада Јупитеру, али да је скиптар земаљског царства његов. На ову Нерову изјаву Сенека одговара да неспутана воља није воља, већ лудост. У овом одсеку Монтеверди нам већ од самог почетка указује на Нерову емотивну укљученост. Иако почиње сталожено и званично обраћајући се Сенеки речима „О Сенека, о мој учитељу”, он већ после неколико тактова, чим спомене женидбу са Попејом, три пута понавља речи „и оженићу” (*e disposar*) сваки пут транспоновано на већој тонској висини (први пут креће од a^1 , други - од h^1 , трећи од e^2), што представља реторичку фигуру *gradatio*²⁰.

После Сенекиног упозорења опет постоји у Неровом излагању понављање речи „ја могу” (*posso*), али и врло леп контраст између „неба које припада Јупитеру” и „земаљског царства” чији скиптар Нерон држи у својим рукама. Небо које припада Јупитеру приказано је дугим нотним вредностима у вокалној деоници (c^2), док се линија баса креће поступно наниже од c^1 до g^1 након чега следи скок натраг на c , а када Нерон пева о „земаљском царству” долази до промене метра у троделни и темпо се убрзава. У овом делу Монтеверди посебно истиче реч „скиптар” (*lo scettro*) повратком у метар четири четвртине и узлазним осминским покретом који се прво јавља у деоници баса – од G до g , а други пут као мелизматика у вокалној деоници – од d^1 до d^2 .²¹

Затим следи други сегмент у којем се сукоб интензивира и који би могао да се подели на три одсека при чему у првом одсеку уочавамо да су реплике које ликови измеђују краће, што динамизује ток сукоба. Међутим, и даље је Сенека суздржанији од Нерона, и кад хладнокрвно

¹⁹ В. Сцена I, 3, т. 381–393, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

²⁰ В. Сцена I, 9, т. 1098–1105, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

²¹ В. Сцена I, 9, т. 1116–1133, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

доведе у питање Неронову способност као владара речима: „Онај ко не уме да влада увек је слаб”, при чему последња реч („слаб”) завршава на VI ступњу Це-дура (тоналитета који је Нерон иницирао претходном фразом да су „најправеднији они који су најмоћнији” каденцирајући на V ступњу²²), то означава почетак новог одсека унутар овог сегмента.

Нови одсек је одвојен од претходног генерал паузом, почиње у троделном метру и новом темпу (*Allegro*). Сенека се активније сад укључује у сукоб, има више понављања која су до тог тренутка углавном била карактеристична за Нерона, и чак преузима ритмички образац којим Нерон започиње овај одсек будући да обојица имају исте почетне речи – поновљено *La forza*.²³

Интересантно је да је Монтеверди у том другом одсеку, да би потцртао ескалацију сукоба, начинио интервенцију на Бусенеловом либрету чиме је учинио да Нерон и Сенека практично један другом упадају у реч:

BUSENELLO	MONTEVERDI
N: <i>La forza è legge in pace</i>	N: <i>La forza è legge in pace</i>
<i>e spada in guerra,</i>	S: <i>La forza accende gli odi</i>
<i>E bisogno non ha della ragione.</i>	N: <i>e spada in guerra,</i>
S: <i>La forza accende gli odi</i>	S: <i>e turba il sangue</i>
<i>e turba il sangue,</i>	N: <i>e bisogno non ha della ragione.</i>
<i>La ragione regge gli uomini e gli Dei.</i>	S: <i>La ragione regge gli uomini e gli Dei.</i> ²⁴

После завршног Сенекиног стиха у овом одсеку, Нерон је видно изнервиран, остаје без аргумената и пада у хистерију. Да би дочарао овакво Нерово стање, Монтеверди користи уз још интензивнију репетицију појединих фраза и речи, ситне нотне вредности и брзи парландо на једној тонској висини – *stille concitato*.²⁵

Овај одсек, а самим тим, и цео други сегмент, завршава Неровим речима да ће упркос Сенеки, и народу, и Сенату, и Октавији, и небу и амбису, и без обзира на то да ли су његове жеље праведне или не, Попеја бити његова жена, што понови три пута (*sarà mia moglie!*), два пута индентично, а трећи пут у знатно дужим нотним вредностима и са већим скоковима у

²² В. Сцена I, 9, т. 1178–1183, у партитури доступној на линку:
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

²³ В. Сцена I, 9, т. 1180–1194, у партитури доступној на линку:
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

²⁴ Преузето из: Ellen Rosand, нав. дело, 62.

²⁵ В. Сцена I, 9, т. 1198–1203, у партитури доступној на линку:
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

мелодијској линији, што представља комбинацију две реторичке фигуре – *exclamatio* и *gradatio*²⁶.

У трећем сегменту Сенека се враћа свом првобитном, смиреном начину излагања. Он говори да би краљеви требало да буду криви само за значајне злочине који воде увећању царства, будући да таква врста кривице саму себе ослобађа, а чињеница да је једна жена у стању да наведе Нерона на грешку није одлика краљева и полубогова, него плебса. Након ове изјаве у чијем другом делу Сенека директно напада Нерона, цар му наређује да оде и назива га дрским и безобразним. Сенекине речи да лоша страна увек победи када се супротставе снага и разум закључују ову сцену. Та је изјава потцртана најпре три пута поновљеном речи *увек* користећи поново реторичку фигуру *gradatio*, при чему се на кратко прелази у троделни метар, а потом, синкопирањем вокалне деонице која са линијом баса формира контра ритам да би се дочарало супротстављање снаге и разума²⁷.

Што се Сенеке тиче, његове емоције Монтеверди је нагласио у првој сцени другог чина (табела 3). Најпре је приказао како је Сенека задовољан у самоћи која представља уточиште за идеје и размишљање, далеко од двора који разара његово стрпљење, у природи где налази свој мир. Његов музички језик се мења, Монтеверди је потпуно успео да дочара његов мир и задовољство спорим темпом (*Lento*), углавном поступним кретањем и истицањем речи „задовољно” (*lieta*), секвентним мелизмом у гласу који прати хроматски узлазни покрет у басу²⁸.

Потом, Сенекину срећу када му Меркур објави смрт, Монтеверди је дочарао преласком у троделни метар и нови темпо (*Andante*), при чему Сенека понавља фразу „О, како сам срећан”²⁹, затим следи повратак у претходни темпо (*Lento*). Сенека говори да ће после смрти живети живот богова и да сад потврђује своје учење, потом са повратком у троделни метар пева о томе како је смрт благословена судбина, уколико је богови објаве.

Уочљиво је да је Монтеверди, профилишући ликове контрастима, истицао њихове најснажније емоције. Тако је могуће уочити да, што се тиче Октавије, када у тексту дође до онога што њу заиста највише тишти³⁰, а то је чињеница да је Нерон у Попејином наручју, Монтеверди мења метар у троделни и драстично мења темпо (из *Lento* прелази у *Allegro*). Фразе које Октавија изговара су одвојене паузама, мелодијска линија се све више пење, у једном тренутку ће чак

²⁶ В. Сцена I, 9, т. 1210–1213, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

²⁷ В. Сцена I, 9, т. 1237–1247, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

²⁸ В. Сцена II, 1, т. 13–16, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/66/IMSLP30787-PMLP69659-Poppea_Act_2.pdf.

²⁹ В. Сцена II, 1, т. 47–54, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/66/IMSLP30787-PMLP69659-Poppea_Act_2.pdf.

³⁰ В. Сцена I, 5, т. 657–668, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

досегнути g^2 , потом се враћа у метар четири четвртине, *Lento*, постепено се спуштајући осликава тугу Октавије, која је наглашена понављањем реторичке фигуре *sospiratio* (уздаха) која прати речи „моја патња” – *miei martiri*³¹.

Након тога поново се приказују бес и осиноост Октавије када се она обраћа најпре судбини, а потом и Јупитеру, говорећи да уколико он не поседује „муње” (музички осликане силазним пасажима у шеснаестинама) које би казниле Нерона, она га оптужује за неспособност и неправду што је потцртано дужим нотним вредностима и синкопама³². Након тога се покаје због своје дрскости и моли за опроштај. Мелодијска линија се постепено спушта и њено излагање добија мирнији тон. Међутим, на крају сцене, иако она претходно одбија савете дадиље да превари Нерона и на тај начин му се освети, сазнајемо да Октавија остаје растрзана између сопствене невиности и суза, што указује на то да се ипак није сасвим помирила са својом судбином.

У сцени са Отоном (табела 5) она је непоколебљива и, да би нарочито нагласио њено финално наређење, чак уцењивање Отона да убије Попеју, Монтеверди користи *stile concitato*³³.

Закључак

Из ових анализа могуће је уочити да увођењем нових елемената, конкретно арије и ариоза, Монтеверди проширује палету расположивих средстава која су му неопходна за преношење приче и дочаравање афективних стања ликова. Арија је такође код њега драмски функционализована и управо је у функцији преношења текста и ширења емоционалног и психолошког спектра чиме се постиже дубље тумачење ликова. Међутим, битно је истаћи да Монтеверди није увођењем нових елемената потпуно напустио концепт *drama per musica*. Он није олабавио структуру, није је тривијализовао направивши пуки низ арија и речитатива које би биле саме себи сврха, већ је попут правог музичког драматурга водио линију приче, при чему смо уочили да постоје, како упливи речитатива у арију, тако и ариозних момената у речитатив. Тиме су веома успешно наглашени значајни афективни моменти. На тај начин је композитор успео да либретистичку идеју о слављењу уживања и садашњости подигне на један виши ниво. Није упао у замку једнозначног приказивања на нивоу баналних поларизација, већ је управо фокусирајући се на емоције ликова пружио основу да се сваки лик може бранити. У том смислу, Нерон је могао бити представљен искључиво као саможив и хировит, али је Монтеверди својом интерпретацијом потцртао оно што Нерона покреће, а то је његова љубав према Попеји. Такође,

³¹ В. Сцена I, 5, т. 676-679, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

³² В. Сцена I, 5, т. 680-689, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

³³ В. Сцена II, 9, т. 776-788, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/66/IMSLP30787-PMLP69659-Poppea_Act_2.pdf.

Октавија је могла бити представљена као осветољубива и свирепа, да нам Монтеверди није указао и на њену бол, тугу и очај који ће проузроковати да инсистира на убиству Попеје. Коначно, Сенека је према либрету могао бити третиран као маргиналан лик. Он релативно рано „нестаје са сцене” и у самом либрету је претходно више пута нападан и оспораван (два стражара у сцени I, 1 причају о њему као о користољубивој особи, паж га исмева и прети му у сцени I, 6 пред Октавијом, сама Октавија му у истој сцени предочава да нема користи од његових савета...). Међутим, Монтеверди је музички истакао Сенекину веру у сопствена учења и његову срећу због тога што ће самоубиством имати прилике да их потврди. Тиме је Монтеверди придао већу важност Сенеки упркос чињеници да Сенека не успева да утиче на Нерона или да помогне Октавији. Коначно, управо то Монтевердијево истицање емоција и људскости је оно што отвара нове могућности за најразноврсније интерпретације – извођачке, редитељске, чак и музиколошке.

Прилог

Табела 1: Први чин - трећа сцена - Попеја, Нерон

Личност	Попеја, Нерон (255–302 т.)	Попеја (303–309 т.)	Нерон (310–339 т.)	Попеја (339–365 т.)
Музичка експресија	Речитатив	Акомпанањато	Ариозо	Ариозо
Темпо	Lento/Mosso	Allegro	Andante mosso	Allegretto
Метар/ритам	4/4	Троделни, плесни	Троделни (*4/4: 329–331, 335, 338, 339 т.)	4/4
Тонална диспозиција	<i>d, F, d, F, a</i>	<i>A</i>	<i>a</i>	<i>C</i>

Нерон (366–373 т.)	Попеја (374–380 т.)	Нерон (381–393 т.)	Попеја, Нерон (394–433 т.)
Речитатив са ариозним почетком	Речитатив	Ариозо	Речитатив
Andante mosso		Andante mosso	Mosso, Piu mosso
Троделни (до 371 т.), 4/4 (од 371–373 т.)	4/4	Троделни (до 385 т.), 4/4 (од 386–393 т.)	4/4 3 (402–406, 408–409 т.)
<i>g, d</i>	<i>d</i>	<i>D</i>	<i>d, G, d</i>

Табела 2: Први чин - пета сцена - Октавија, Дадилја

Октавија (616–710 т.)	Дадилја, Октавија (714–840 т.)	Октавија (841–854 т.)
Речитатив	Дадилја: ариозо; Октавија: речитатив	Речитатив
Lento, Allegro, Lento	Дадилја: Andante mosso, Allegro, Lento, Mosso, Lento, Piu mosso, Allegro; Октавија: Lento	Lento
4/4, 3, 4/4	Дадилја: смена троделног метра и 4/4 Октавија: 4/4	4/4
<i>a, C, g, a, C d, e, C, d, e, a</i>	Дадилја: <i>F/d, C, d, a, d, C, a, d</i> Октавија: <i>G, in a</i>	<i>G, e</i>

Табела 3: Први чин - девета сцена - Нерон, Сенека

Нерон, Сенека (1098–1139 т.)	Нерон, Сенека (1140–1182 т.) (1183–1198 т.) (1199–1213 т.)	Сенека, Нерон (1214–1247 т.)
Речитатив	Речитатив	Речитатив
Lento/Mosso/Lento	Lento/Mosso, Allegro	Lento
4/4 3 4/4	4/4 (3: 1148, 1183–1188 т.)	4/4 (3: 1240, 1241 т.)
G, C, G, a	G, C, G, a, C, a,d, a, d,C; G, C, G, D, G	d, C, d, G, C

Табела 4: Други чин – прва сцена - Сенека, Меркур са неба

Сенека (1–25 т.)	Меркур, Сенека (26–47 т.)	Сенека (48–75 т.)	Меркур (76–102 т.)
Речитатив	Речитатив	Ариозо	Ариозо
Lento	Lento	Andante/Lento	Meno mosso
4/4	4/4	3 (4/4: 54–65 т.)	3, 4/4
d	B, d, F	D	C,G

Табела 5: Други чин - девета сцена - Октавија, Отон

Октавија, Отон (672–728 т.)	Отон (728–733 т.)	Октавија, Отон (734–761 т.)	Отон (762–775 т.)	Октавија (776–788 т.)	Отон (789–798 т.)
Речитатив	Ариозо (a)	Речитатив	Ариозо (b)	Речитатив	Речитатив, ариозо (a1)
Lento/ Piu mosso un poco	Lento	Un poco piu mosso/Lento	Lento	Un poco piu mosso	Lento
4/4 (3: 685,686 т.)	4/4		4/4	4/4	4/4
G, c, G, c ,g, d, G, C	E	C, e, G	c, a	G	g, e

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Glover, Jane, “The Venetian Operas”, y: Denis Arnold and Nigel Fortune (уред.), *The New Monteverdi companion* (London: Faber and Faber, 1985).
- Heller, Wendy, “Tacitus Incognito: Opera as History in *L’Incoronazione di Poppea*”, *Journal of the American Musicological Society*, 52, (1999).
- Prunières, Henry, Theodore Baker, “Monteverdi’s Venetian Operas”; *The Musical Quaterly*, 2/X (1924).
- Rosand, Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, (Los Angeles: University of California Press, 1990).
- Rosand, Ellen, “Seneca and the Interpretation of *L’Incoronazione di Poppea*”; *Journal of the American Musicological Society*, 1/XXXVIII (1985).
- Taruskin, Richard, “Opera from Monteverdi to Monteverdi”; y: *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music* (Oxford University Press, 2005).

Maja Mladenović

L'INCORONAZIONE DI POPPEA (1642) BY CLAUDIO MONTEVERDI: MODERNIZATION OF
THE MODERN GENRE

ABSTRACT: Claudio Monteverdi's last opera *L'Incoronazione di Poppea* (1642) marked numerous innovations in the treatment of the genre. The aim of this work is to analyse these innovations in context of genre transformation (expressive forms, conception of acts and opera, prologue), historical context (opening of public theaters), changes at the level of libretto (transition from mythical to historical themes). Special attention is paid to the musical characterization of the three main characters, Nero (scenes I, 3 and I, 9), Seneca (scenes I, 9 and II, 1) and Ottavia (scenes I, 5 and II, 9). Finally, innovations are considered in terms of dramatic functionalization, and their relationship to the initial music-drama tradition is re-examined.

KEY WORDS: *L'Incoronazione di Poppea* (1642); Claudio Monteverdi (1567–1643); Venetian opera; dramma per musica; Italian early baroque.