

Ingri Bjørnerud

# L'incoronazione di Poppea og auteurteori

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap  
Trondheim, desember 2018

## Innholdsfortegnelse

### 1- Intro

1-1 Presentasjon

1-2 Problemstilling

1-3 Fremgangsmåte

### 2- Bartes

2-1 Barthes Death of the Author

### 3- Busenello som Autor av Poppea

3-1 Busenello og Accademia degli Incogniti tankegods

3-2 Å framstille historie

### 4- Monteverdi som Autor av Poppea

4-1 Monteverdi

4-2 Secunda Practica i Poppea

4-2-1 Affektiv og bokstavlig imitasjon

4-2-2 Stilbruk

4-3 Den ulykkelige keiserinnen

### 5- "Ikke-Autorelle" innflytelser

5-1 Teateret

5-2 Anna Renzis 3 ansikt

### 6- Konklusjon

## 1- Introduksjon

### 1-1 Presentasjon av emne

På tross av økonomisk tilbakegang i Venezia på 1600-tallet, ble det fremdeles satset stort på kunst. Det var her de beste musikerne kom fra og musikk kunne høres over hele byen. Byen var også enestående selvstendig. Som en autonom stat og med større frihet fra kirken enn resten av den kristne verden, kunne idéer blomstre her. Adelen på denne tiden hadde stor interesse for kunnskap og idéer og mang samlet seg i “akademier”.<sup>1</sup>

Disse “akademiene” var ikke utdanningsinstitusjoner, men heller et sted hvor dets medlemmer kunne møtes og diskutere ting som var av interesse for dem. Ett av disse var Accademia degli incogniti. Dette var ikke kun ett møtested hvor man kunne debattere med hverandre: De utøvde også makt, og slik navnet med en gang hinner til, opererte Accademia degli Incogniti i det skjulte. Blant medlemmene fantes mange av de mest innflytelsesrike adelsmenn i byen. Men også de mindre mektige medlemmene utøvde stor innflytelse gjennom det de skrev: essayer, romaner, og ikke minst: librettoer for opera.

Giovanni Francesco Busenello var ett av medlemmene i Accademia degli Incogniti. Han var ikke av de med høyest sosial status, men han var veldig aktiv når det kom til å skrive. Han skrev librettoen til en av de tidlige Venetianske operaene er *L'incoronazione di Poppea*. Operaens musikk er trolig skrevet av en av de første kjente operakomponister: Claudia Monteverdi.<sup>2</sup> Det er denne operaen jeg skal se nærmere på.

### 1-2 Problemstilling

Interessant for *L'incoronazione di Poppea*, er også den franske akademikeren Roland Barthes(1915-1980) som i 1967 skrev essayet med tittelen *The Death of The Author*. I dette essayet kritiserer han det å tolke et verk kun ut fra verkets forfatter. Dette grunnlaget for

---

<sup>1</sup> 1 Akademiene var ikke eksklusivt for Venezia, men de var viktige for byen og hadde stor innflytelse i mange sider ved byen.

<sup>2</sup> Man vet ikke helt sikkert om Monteverdi skrev all musikken.

problemstillingen til denne oppgaven: I hvilken grad er *L'incoronazione di Poppea* formet av Accademia degli Incogniti tankegods? Dette åpner også for flere spørsmål som: Hvilke andre elementer påvirker operaen som verk? Og motarbeider disse innflytelsen fra Accademia degli Incogniti, eller er de kongruent?

Det er mye å hente ved å se på *L'incoronazione di Poppea* som et verk av Busenello og som en del av den litterære produksjonen til Accademia degli Incogniti hadde på denne tiden. Likevel er det andre faktorer å ta hensyn til. For eksempel er librettoen bare en halvdel av operaen. Den andre halvdel, musikken, er like viktig (eller viktigere avhengig av hvem du spør) som librettoen. Det at man ikke er helt sikker på om det var Monteverdi som skrev musikken, eller om han i så fall skrev all musikken skaper enda større usikkerhet rundt dette. Forholdene rundt operaen påvirket også antageligvis operaen som verk: teaterproduksjon, for eksempel, var en stor bransje og mange var involvert.

Som nevnt tidligere er Poppeas libretto skrevet av Busenello. Han var et aktivt medlem av Accademia degli Incogniti, og han, slik som så mange andre medlemmer av incogniti, hadde studert i Padua under Cesare Cremonini. Han var derfor også påvirket av Cremoninis strenge Aristoteliske filosofi.<sup>3</sup> Busenello skrev mye, men er best kjent for sine librettoer. Her er Poppeaen av de første.

*L'incoronazione di Poppea* er på mange måter tvetydig, og om man ikke ser litt nøye på den, risikerer man å sitte forvirret igjen. En slik tvetydighet og åpensindighet er et tydelig eksempel på hvordan Busenellos forfatterskap er preget av Accademia degli Incogniti, hvor det å kunne se en sak fra to sider (selv om man ikke var enig med begge sidene) var en dyd.

### 1.3 Fremgangsmåte

Oppgaven inneholder seks deler. I den andre delen, skal jeg presentere Barthes essay *The Death of The Author* som danner et teoretisk grunnlag for oppgaven. Jeg har en bachelor i litteraturvitenskap og det blir naturlig å dra inn litteraturteori i denne sammenhengen. Deretter, i de neste tre delene, skal jeg se på faktorer som kan ha påvirket operaen, både autorale og ikke-autorale: I del tre, skal jeg utforske på hvilke måter Busenello og Academia degli Incogniti har påvirket operaen, videre i del fire, skal jeg se på hvordan komponisten, Monteverdi, påvirker

---

<sup>3</sup> Rosand 1991 s. 37

Poppea, og i del 5, utforsker jeg de øvrige faktorene som kan ha påvirket operaen. Spesifikt teateret og publikum.

## 2- Barthes *Death of the Author*

Er den beste måten å tolke L'incoronazione di Poppea på å ta utgangspunkt i Busenello og Monteverdis intensjon? Roland Barthes sier nei. Barthes (1915-1980) var en fransk litteraturteoretiker og essayist. Han var innom flere stilistiske retninger i sitt liv, men er fast forankret i det århundre han representerte. Kan man da bruke han når man skal tolke et verk fra barokken?

Barthes' tekst *The Death of The Author* er et svar på fransk 'Auteur theory'. 'Auteur theory' har sine røtter i filmvitenskap. Her ser man på en regissør som en forfatter som former en film på samme måte som en forfatter former en roman. Her tar man utgangspunkt i at regissøren har full kontroll over en films endelige form. Vinkler, lys, lyd og alle andre komponenter er innenfor regissørens kontroll og vil bære hans kjennemerke. I følge Peter Wollen blir målet å se mønsteret som ligger i filmens virkemidler (som kameravinkler, lyd og timing) og ut fra dette finne meningen som auteuren har lagt i den. I en slik analyse av film er meningen man leter etter noe som regissøren har lagt over en allerede eksisterende tekst: et manus, en bok, eller bare et scenario. Wollen påpeker at det er derfor en regissør gjenkjennes på virkemidlene og ikke på teksten i seg selv.<sup>4</sup>

Barthes stiller seg mot det å ta utgangspunkt i en auteur, om dette er en regissør eller en boks forfatter, for å finne mening i et verk. I *Death of the Author* begynner Barthes med et sitat fra Balzac. Her beskrives en kastrato utkledd som en kvinne. Barthes stiller spørsmålet: hvem taler her?

Is it the hero of the story bent on remaining ignorant of the castrato hidden beneath the woman? Is it Balzac the individual, furnished by his personal experience with a philosophy of woman? Is it Balzac the author professing 'literary' ideas on femininity? Is it universal wisdom? Romantic psychology? We shall never know,<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Wollens tekst 1972, referert i Grant 2008 s. 56

<sup>5</sup> Barthes essay 1968, referert i Grant 2008 s. 97

Poenget her er at et ferdig verk ikke har én bestemt stemme, heller flere. Når det kommer til en opera som *L'incoronazione di Poppea* får dette spørsmålet enda flere komponenter: Vi har både Busenello og Monteverdi som 'auteur',<sup>6</sup> og man kan stille seg de samme spørsmål av de som Barthes gjør av Balzac. Når Neronas soldater i første akt kommenterer på hans svakheter som keiser, Er det Busenello som kommer fram? Er det i så fall han som individ? Som forfatter? Som medlem av Accademia degli Incogniti? Og hva av Monteverdis meninger og intensjoner kommer gjennom? Hvilke andre komponister kan ha vært med på å skrive musikken? Hva med karakterene? Og ikke minst sangerne? Opera var på denne tiden (og er fortsatt) et "samarbeidsmedium", det blir dermed vanskelig å si at operaen kun formidler én stemme.

Barthes argumenterer for at man ikke skal anse en tekst som å inneholde en "teologisk" tolkning hvor forfatteren er guddommen. Han beskriver teksten som et lappeteppe av skrivning hvor ting ikke er originalt men hvor alt refererer til noe annet. Han mener altså det ikke er noe enhetlig eller originalt i en tekst fra forfatterens side. Å sette en forfatter til teksten blir å begrense den og gjøre den mer tolkbar. Derfor passer en slik metode kritikere godt. På denne måten skapes, ifølge Barthes, en klasseforskjell mellom kritikere som tar på seg den viktige rollen å tolke forfatteren, og alle andre.<sup>7</sup>

Så hva skal man gjøre når man ikke kan forstå et verk ut fra auteuren? Hva skal man ta utgangspunkt i om teksten virkelig er tusen stemmer og referanser i ett sammensurium? Om man ikke kan gå til noen 'kilde'? Det hele står i fare for å falle i surrealisme. Men Barthes peker på en enhet som har evnen til å forstå alt som teksten kan kommunisere:

"a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author."<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Siden det ikke finnes noe annet godt norsk ord for 'author' enn forfatter, og ordet forfatter blir litt merkelig når vi kommer til delene i oppgaven om musikk, har jeg valgt å bruke det franske ordet 'auteur'. Dette er også passende siden grunnen til at termen er relevant er rollen auteur-teori har i denne delen av oppgaven, jeg har derfor hentet ordet 'auteur' direkte herifra.

<sup>7</sup> Barthes essay 1968, referert i Grant 2008 s. 99

<sup>8</sup> Barthes essay 1968, referert i Grant 2008 s. 100

I følge Barthes ligger enheten i en tekst altså ikke i dens opprinnelse, men i dens destinasjon: Publikum. Dette gjør et verk mindre personlig: publikum kan ikke ha innsikt i psykologien som ligger bak verket. De kan bare forholde seg til det de leser, hører eller ser.

Med *The Death of the Author* har Barthes plantet begge føttene i anti-intenstionalisme. Det vil si standpunktet at: en forfatters intensjon ikke er tilstrekkelig tilgjengelig eller ønsket som bakgrunn for tolkning, at å fokusere på intensjon alene ikke er tilstrekkelig for en tolkning av en tekst. En slik tilnærming nødvendigvis ikke kan se på et verk i seg selv, altså se på verket og hva det faktisk inneholder.<sup>9</sup>

Mange mener likevel at en forfatters intensjon er drivkraften bak et verks mening og dermed kan det ikke enkelt skilles fra det. Søren Burkes *the Responseibilities of the Writer* påpeker, slik tittelen henter til, at en forfatter ikke lett kan skille seg fra ansvaret som ligger i å være opphavet til en tekst. Hva om en tekst mistolkes? En taler kan alltid rette på misforståelser underveis i en samtale eller en mer formell tale, men når en forfatter sender fra seg en tekst kan den ikke oppklare i misforståelser i seg selv.<sup>10</sup>

Hvordan passer *L'incoronazione di Poppea* inn i alt dette? Hvor mye har operaens auteur (eller auteurer) sin intensjon formet operaen? Og hva annet har påvirket operaen?

### 3 Busenello som Autor

#### 3-1 Busenello og Accademia degli Incogniti tankegods

Giovanni Francesco Busenello (1598-1659) ble født inn i en av Venezias mer prominente familier. Han studerte ved universitetet i Padua hvor han ble undervist av Cesare Cremonini. I løpet av sitt liv skulle han bli: poet, librettist og advokat.

I *opera in seventeenth century Venice* skriver Rosand at Busenello som librettist ikke fulgte konvensjoner blindt. Han forlot regler som Aristoteles' tidens, stedets, og handlingens enhet når

---

<sup>9</sup> Peter Lamarque, ref Waugh 2006 s. 178-82

<sup>10</sup> Søren Burke, ref Waugh 2006 s. 490-91

han syntes det var nødvendig for stykket. Han skrev for den moderne smak og ofret ofte trofasthet til sine kildematerialer for dette.<sup>11</sup>

Busenello var også medlem av flere av byens Accademier, men mest betydelig for denne oppgaven er hans tilhørighet til Accademia degli incogniti. Accademia degli Incogniti ble grunnlagt i 1630, bare få år før *L'Incoronazione di Poppeas* første oppsetning, av Giovanni Francesco Loredano. Medlemskapet besto av mange av Venezias aristokrater og lærde, og Accademia degli Incogniti sto for mange av Venezias litterære utgivelser på denne tiden (essay, lyrikk, og selvsagt librettoer). De hadde ikke én klar agenda, i alle fall ikke offentlig, men det var helt klart trender i hva som kan regnes som tankegods i tråd med Accademia degli Incogniti. På grunn av Busenellos tilhørighet her, vil også dette være viktig med tanke på hans forfatterskap. Selv om Busenello ikke virker som typen til å la seg styre av konvensjoner, om de kommer fra antikke filosofer eller hans egne samtidige, ble han trolig formet av holdningene og idéene han omga seg med. Jeg skal derfor gå nærmere inn på hva man kan si om Accademia degli incognitis tankegods.

Én grunn til at akademiets medlemmer hadde sammenfallende idéer var nok at de hadde gått på universitetet i Padua og studert under samme lærer: Cesare Cremonini, Professor i filosofi. Rosand skriver om hans standpunkt: Han var en streng aristoteliker og satte spørsmålstegn ved etablerte sannheter. Dette skaffet han problemer. Særlig når han satte spørsmålstegn ved kirkens dogma. Han stilte seg kritisk til sjelens udødelighet og synet på gud som skaper og forsørger. Han satte også den fysiske virkelighet over kristen åndelighet.<sup>12</sup>

Det er sannsynlig at muligheten til å diskutere temaene over med Cremonini ved universitetet var med på å forme måten akademiets møter. Tema for disse møtene varierte stort, men ett viktig tema var for eksempel kjærlighet. Kjærlighet, Amore, er også viktig med tanke på *L'incoronazione di Poppea*. Fenlon og Miller beskriver akademiets diskusjoner rundt kjærlighet i *the song of the soul*. Selv om kjærlighet ikke nødvendigvis virker som det mest seriøse tema man kan ta for seg, var diskusjonene seriøse og hadde moralske og intellektuelle mål.

---

<sup>11</sup> Dette beskrives nærmere i Rosand 1991 s. 60-61, hvor man finner eksempler fra andre librettoer fra Busenellos karriere.

<sup>12</sup> Rosand 1991 s. 37



Slik vi også ser i *L'incoronazione di Poppea* anså man kjærligheten. som mektig med stor innflytelse over menneskers handlinger. Kjærlighet ble ikke moralisert på samme måte som den ble i for eksempel kristen kontekst på denne tiden, men i akademiet skilte man likevel mellom 'god' kjærlighet, og 'dårlig' kjærlighet som kunne være farlig for sjelen. Forskjellen mellom disse to lå i deres opphav. Kjærlighet oppstår når man kommer i møte med skjønnhet. Men hva slags skjønnhet er det snakk om? <sup>13</sup>

Incogniti hadde to termer for skjønnhet: *Bontate* og *Bellezza*. *Bontate* beskrives som den indre skjønnhet. Selve sjelens uforanderlige skjønnhet. *Bellezza*, på den andre siden er den ytre og fysiske skjønnhet. Den er ofte, men selvfølgelig ikke utelukkende, forbundet med ansiktet. En slik skjønnhet er i aller høyeste grad foranderlig og dermed er det heller ikke et godt grunnlag for kjærlighet. <sup>14</sup>

Den gode kjærligheten som baserer seg på indre, konstante egenskaper heller enn foranderlige ytre egenskaper minner om det neostoiske konseptet om vennskap hvor man blander sjeler og elsker sin venn som om han var en selv. Man kan si at neostoisismes kjerne er konseptet *constantina*. Det finnes ikke et nøyaktig norsk ord for *constantina*, men man kan finne et ord basert på kvalitetene som neostoikerne la i begrepet *constantina*: "defined as the 'the proper and immovable strength of the mind that is neither elated nor downcast by outward or fortuitous circumstances'" <sup>15</sup> Et ord som kan passe for slik urokkelig indre styrke, som ikke påvirkes av omstendigheter, kan være standhaftighet.

Denne standhaftigheten forutsetter altså at man har et rasjonelt sinn, fritt fra emosjonell innflytelse, og fritt fra innflytelse fra andre mennesker og hendelser. Det forutsetter også tålmodighet: at man ikke handler overilt om man befinner seg i en vanskelig situasjon, men heller tåler å lide. Dette betyr ikke at man er passiv, men at man er standhaftig og kan handle eller la være avhengig av hva som er best i situasjonen og ikke hva man for eksempel føler for. <sup>16</sup> Neostoisisme var også en kjent tankegang i politikk. Machiavelli skrev om egenskaper som en prins burde tilegne seg, mange av disse er helt i tråd med neostoisisme. Men det beste eksemplet

---

<sup>13</sup> Fenlon og Miller 1992 s. 34-35

<sup>14</sup> Fenlon og Miller 1992 s. 36-37

<sup>15</sup> Fenlon og Miller 1992 s. 21

<sup>16</sup> Fenlon og Miller 1992 s. 23

på en neostoiker, ifølge neostoikere, var ikke en god politiker men Gud. Gud alene var i besittelse av fullkommen *constantina*.<sup>17</sup>

Det var altså *constantina* som ble betegnet som basisen for neostoisk vennskap. I *The Song of the Soul* påpeker Fenlon og Miller at spesielt for Academia degli Incognitis møte med neostoisk vennskap, er fokuset på kvinner og hvordan de kan være i besittelse av og fremstille *constantina*. Dette viser seg i *L'incoronazione di Poppea* hvor tittelrollen Poppea og hennes elsker ikke viser spor av *constantina*. Poppea har tidligere lovt Ottone at hun elsket han, men når historien begynner har hun inngått ett forhold til Nerone. Nerone, på sin side er alt gift med Ottavia som han sviker. Han dømmer også Seneca, sin rådgiver, til døden fordi Poppea hvisker usannheter til han.

Når det kommer til karakterer i *L'incoronazione di Poppea* som besitter *Constantina* er Seneca som går døden i møte med beherskelse, og til og med munterhet. Han råder en annen karakter til å følge hans neostoiske eksempel: den tilsidesatte keiserinnen Ottavia. Det virker ikke helt som hun tar til seg Senecas råd: Hun beordrer Ottavio til å drepe Poppea. Hun handler tilsynelatende ut av desperasjon og sinne. Til slutt ender hun opp med å bli forvist av Nerone for det hun har gjort. Ottavia følger altså tilsynelatende ikke Senecas råd, og som en følge av dette ender hun bare som forvist, hun har også tapt det moralske overtaket hun satt med på begynnelsen av stykket. Men fremstillingen av Ottavia stemmer ikke over ens med den historiske figuren. Kan det kaste nytt lys over situasjonen å se på hvordan Busenello tilpasset de den historiske hendelsen til sin libretto? Har dette følge for hvordan man ser disse karakterene?

### 3-2 Å framstille historie

*L'incoronazione di Poppea* er langt ifra en nøyaktig framstilling av historiske nedtegnelser om Nero og hans keiserinner. Busenello endrer såpas mye på historien at resultatet er, ved første øyekast, svært tvetydig. Det er vanskelig å peke på noen karakterer og se dem som historiens helt eller skurk, eller i alle fall som noen som publikum skal sympatisere med. Er det kun kunstnerisk frihet som står for slik forandring av kildematerialet? Har Busenello andre grunner til å endre så mye på historien?

---

<sup>17</sup> Fenlon og Miller 1992 s. 27

I *Busenello's secret history* påpeker Schneider viktigheten av noe som skjedde ikke så lenge før Busenello skrev librettoen til *Poppea*. Nicolò Alemanni oppdaget på 1620-tallet et manuskript av Procopius av Caesarea: *Anekdotia*, hittil ukjente skrifter. Han var kjent for sine tekster om keiser Justinian 1. hvor både keiseren og hans keiserinne framstår som gode og verdige skikkelser. Men i dette nye manuskriptet kom en helt ny historie fram. Her beskrives keiseren og keiserinnen som tyranniske og grusomme heller enn dydige.<sup>18</sup>

Schneider trekker frem keiserinne Theodora som spesielt relevant i forhold til *L'incoronazione di Poppea*. Hun var en helgen i den ortodokse kirken og ble også sett på som et symbol på dydighet i Italia. Men Procopius' utgitte skrifter beskriver henne som en kurtisane og skuespillerinne før hun ble keiserinne. I hennes tid som keiserinne beskrives hun som intet mindre enn en skurk. Blant annet anklages hun for å stå bak mordet på dronning Amalasantha.<sup>19</sup>

Kan keiserinne Theodora, både den offisielle og den nylig avslørte versjonen av henne, ha vært en inspirasjon for keiserinne Ottavia i *L'incoronazione di Poppea*? Schneider mener det. Det finnes tydelige paralleller mellom de to skikkelsene: begge var keiserinner, og med *L'incoronazione di Poppea* får Ottavia en lignende behandling som Theodora fikk i Procopius' utgitte manuskript. De blir begge til keiserinner som store moralske laster, men som ikke desto mindre får et ettermæle som dydige og gode. Det virker nesten som Busenello kritiserer Tacitus' historie ved å lage sin egen *Anekdotia* hvor han løser opp det enkle, avgrensede moralske synet som originalen hadde. Han gjør de historiske skikkelsene menneskelige ved å ikke være tro mot den historiske teksten, men heller utfordre publikums forutinntatte syn på disse skikkelsene.

Dette ser ut til å passe veldig godt sammen, men har man bakgrunn for å tro at dette var bevisst fra Busenello sin side? Vi har ikke direkte bevis fra Busenello selv på at han har satt seg inn i denne problemstillingen. Likevel er dette sannsynlig når man tar hans umiddelbare omgivelser i betraktning. Som et argument for dette, trekker Schneider frem Giulio Strozzi, som også var medlem i Accademia degli incogniti og librettist. Han skrev i 1644 lovprisninger til Anna Renzi. Renzi spilte tilfeldigvis Ottavia i *L'incoronazione di Poppea* ved første oppsetning året før. I sine skrifter ligner han på Renzi til keiserinne Theodora og nevner Theodoras reise fra

---

<sup>18</sup> Schneiders artikkel 2018, ref *Journal Of Renaissance Studies* 13 2018 s. 142-3

<sup>19</sup> Schneiders artikkel 2018, ref *Journal Of Renaissance Studies* 13 2018 s. 143-4

skuespillerinne til keiserinne.<sup>20</sup> Dette betyr at det er svært sannsynlig at Busenello viste om Procopius' tekster og hans karakterisering av keiserinnen.

Hva om vi både ser på den historiske fortellingen og Busenellos libretto når det kommer til spørsmålet om Ottavia som neostoisk karakter fra forrige seksjon? Om vi ser disse historiene som hen helhet a la Procopius' tekster ser vi en dronning som, når hennes hell rant ut handlet brutalt for å redde sin posisjon. Men hun gjorde det i det skjulte slik at hun, når hun mislyktes og ble forvist, fremdeles hadde det moralske overtaket og ble minnet som en tragisk dydig figur sett utenifra.<sup>21</sup> I et slik lys ser man at Ottavia tok Senecas neostoiske råd: Hun forholdte seg rolig, og handlet i det skjulte. Det er viktig å påpeke at hun ikke beordrer Poppeas død i sitt første utbrudd av raseri, men når hun har mottatt råd og hatt tid til å reflektere. Hun gjør derfor ikke dette ut fra umiddelbare følelser, hun handler som en neostoiker: hun gjør det som er nødvendig for situasjonen.

Jeg vil se nærmere på Ottavias politiske spill i del 5-2 hvor jeg også tar for meg Anna Renzis innflytelse på karakteren og om den strider mot Busenellos intensjoner, slik de forstås her, eller om de bygger opp under hverandre. Men Busenello var ikke den eneste autoren til *L'incoronazione di Poppea*. Librettoen til en opera er bare halve historien: musikken har også svært mye å si.

## 4- Monteverdi som Auteaur

### 4-1 Monteverdi

Poppea hadde ikke bare én auteur. Busenello skrev riktignok operaens libretto, men minst like viktig var Monteverdis musikk. I tillegg endret Monteverdi operaens libretto slik at musikken og teksten passet bedre sammen. Han la for eksempel til linjer. Monteverdis skrev sine første operaer på oppdrag fra Vincenzo Gonzaga, Hertug av Mantua, som han var ansatt hos. Etter dette hadde han en lang karriere, både hos hertugen og utenfor hans tjeneste, før han mot slutten av sitt liv skrev *L'incoronazione di Poppea*. På dette tidspunktet i sitt liv var han erfaren, og han hadde lenge skrevet musikk for madrigaler. Han hadde også etablert en egen stil som skilte han fra tidligere komponister til madrigaler.

---

<sup>20</sup> Schneiders artikkel 2018, ref *Journal Of Renaissance Studies* 13 2018 s. 145

<sup>21</sup> Schneiders artikkel 2018, ref *Journal Of Renaissance Studies* 13 2018 s. 151-2

Noe som kompliserer spørsmålet om autorene i *L'incoronazione di Poppea* er at det slett ikke er sikkert at det er Monteverdi som har skrevet musikken til operaen. Det finnes ikke noen noter for musikken fra samtiden, så man kan ikke vite sikkert om det kun var Monteverdi som jobbet på musikken. Operaen ble skrevet helt på slutten av hans liv, og det er slett ikke usannsynlig at det var nødvendig at noen supplementære Monteverdis musikk. For enkelhets skyld kaller jeg musikkens komponist for Monteverdi i påfølgende deler.

#### 4-2 Secunda Practica i Poppea

Monteverdis stil, Secunda Practica, brøt med de konvensjonene som tidligere hadde styrt måten man skrev musikk på. Han brukte dissonanser og brøt regler for å oppnå en effekt i musikken. Han ville overføre betydningen fra språket over til musikken ved å male ut ordene og illustrere deres betydning i tonespråket. Men det var ikke teksten i seg selv han ville kommunisere, men heller det som teksten pekte mot. På grunn av dette måtte også reglene for poesi også brytes når det var behov for det. Han mottok mye kritikk for dette, da det opplevdes som fremmed for mange på den tiden. Men hans bror tok til orde for secunda practica:

“My brother says that he does not compose his works by chance because, in this kind of music, it has been his intention to make the words the mistress of (i.e., the ruler) of the harmony and not the servant...”<sup>22</sup>

Meningen var altså å oppløse reglene, men ikke bare for å gjøre det. Reglene ble satt til side slik at musikken skulle kunne tjene teksten framfor alt. Dette var grunnlaget for mange av Monteverdis madrigaler og han tok med seg secunda practica når han skrev musikk for opera.

Ellen Rosand skriver i *Monteverdis Mimetic art: L'incoronazione di Poppea* om hvordan Monteverdi skaper enhet mellom operaens tekst og musikk. Hovedsakelig trekker hun fram to poeng: Det ene er måten Monteverdi bruker sin erfaring fra madrigaler og secunda practica til å illustrere og forsterke teksten gjennom musikk.<sup>23</sup> Det andre hun peker på er hvordan han skifter mellom de to hovedstilene for sang i opera på den tiden: Aria/arioso - stil, og deklamerende stil.<sup>24</sup>

#### 4-2-1 'Affektiv' og 'bokstavelig' imitasjon

---

<sup>22</sup> Burkholder et al 2014 s. 298

<sup>23</sup> Rosand 1989, ref *Cambridge Opera Journal* vol 1 1989 s. 117-20

<sup>24</sup> Rosand 1989, ref *Cambridge Opera Journal* vol 1 1989 s. 120-26

Monteverdi trekker som sagt direkte på sin erfaring fra madrigaler når han maler ut enkeltord med utgangspunkt i ordets betydning i seg selv uavhengig av kontekst. “Words describing action, motion and direction predictably evoke pictorial images (...) Some actions – those in which sound is involved – are particularly susceptible to translation into music (...) And some nouns, specific images of nature, conjure up concrete musical analogues”<sup>25</sup>

Det å etterligne så direkte er bokstavelig imitasjon. Her brukes de lydene som allerede ligger i enkelte ord som en mal for musikken. I tillegg kan musikken brukes til å bokstavelig talt male et bilde av det den skal beskrive. Motsetningen er affekterende ord. Slike ord har ikke en gitt lyd, slik som i eksemplene over, men de fremkaller en følelse i lytteren. Med slike ord prøver Monteverdi å bruke musikken for å forsterke ordets naturlige affekt. Rosand påpeker at linjene mellom disse to ordkategoriene er noe uklare i praksis: få ord er uten noe affektivt aspekt, og Monteverdi var fokusert på mer enn enkeltord. For at musikken skal kunne tjene teksten, må den også tjene operaens dramaturgi. Dette betyr at man ikke fokuserer på enkeltord, men på lengere stykker tekst.<sup>26</sup>

#### 4-2-2 Stilbruk

Den andre måten Monteverdi uttrykker operaens dramatik i musikken er ved å bruke de to stilene for sang i opera på den tiden effektivt. Deklamerende stil var mye brukt, og den var nær vanlig tale. Rosand skriver at musikken tilpasset seg språkets naturlige rytme og struktur og uttrykket var mer spontant. Aria-stilen var mer lyrisk. Den hadde enhetlig rytme, melodi og harmoni og her måtte teksten (grammatisk og poetisk) vike for musikken. Dette kan være fordi fokuset i arien er på hva som ligger bak selve teksten og ikke teksten selv. Det meste av sang i *Poppea* er egentlig tale. Forskjellen ligger i om det ligger nærme dagligtalen, eller om musikken har distansert sangen fra troverdig tale.<sup>27</sup>

Monteverdi skifter mellom disse to stilene for å fremme det dramatiske i handlingen. Dette skiftet kommer ikke nødvendigvis som en følge av noe spesifikt i teksten, men heller som en følge av følelser.<sup>28</sup> Noen ganger er dette skiftet kort, andre ganger lengre. En karakter kan bryte ut i sang og uttrykke følelsene sine i en arie. Det er også mulig at man bare skifter stil på en

---

<sup>25</sup> Rosand 1989, ref *Cambridge Opera Journal* vol 1 1989 s. 117

<sup>26</sup> Rosand 1989, ref *Cambridge Opera Journal* vol 1 1989 s. 118-19

<sup>27</sup> Rosand 1989, ref *Cambridge Opera Journal* vol 1 1989 s. 121

<sup>28</sup> Rosand 1989, ref *Cambridge Opera Journal* vol 1 1989 s. 121

frase. Dette er effektivt både når man legger sang midt inne i deklamerende stil, og når en arie plutselig går over i tale. Disse skiftene kan bidra til å utvikle karakterer, følelser og plot, og til å bygge spenning og konflikt.

Da Monteverdi skrev *Poppea* hadde han altså utviklet seg som komponist forbi det å kun herme etter ord i musikken. Han brukte flere virkemiddel for å illustrere hva som lå bak selve tekstens ord. Han brukte musikken for å presentere og utdype karakterer og deres forhold til andre. Han brukte også musikken til å forsterke dramatikken i handlingen. Slik er ikke bare musikken en forskjønnelse av librettoen, men en essensiell del av historiefortellingen.

Rosand påpeker i slutten av sin artikkel at Monteverdi skapte en ny retorikk form var fundamentalt musikalsk. Han skapte et nytt forhold mellom musikk og lyrikk hvor musikken gikk forbi selve ordene i teksten og uttrykte meningen bak dem i stedet.<sup>29</sup>

#### 4-3 Den ulykkelige keiserinne

I scene fem møter vi for første gang Ottavia. Hun vet hvor Nerone er: hos *Poppea*. Dette er et viktig sted i operaen, og et sted hvor samspillet mellom Busenellos tekst og Monteverdis musikk kommer tydelig fram.

I de første linjene introduserer Ottavia seg selv som den foraktede keiserinne og ulykkelig kone. Når Monteverdi setter musikk til velger han å gjenta ordene: “*Disprezzata regina*”.<sup>30</sup> Når teksten repeteres blir melodien lagt høyere og høyere for hver gang. Dette indikerer fortvilelse og minner om hysteri. Også interessant går melodien alltid ned på ‘*disprezzata*’, og alltid opp på ‘*regina*’. Denne åpningen er et tydelig eksempel på hva affektiv etterligning hvor musikken maler ut de følelsene og assosiasjonene som ligger i teksten. Her skjer dette både i enkeltord hvor ordet ‘*disprezzata*’ synker og ‘*regina*’ stiger triumferende, og gjennom hele linjen hvor oppgangen understreker Ottavias fortvilte tilstand.

Når Ottavia så rådvilt spør seg selv høyt hva hun skal gjøre<sup>31</sup>, er det lange pauser mellom hvert spørsmål. Dette er et eksempel på at musikken imiterer naturlig tale. Pausene indikerer pust mellom hver replikk. Slik pust indikerer også at Ottavia tenker mellom hvert spørsmål. Etter dette går Ottavia inn i fortvilelse hvor Busenellos tekst setter ord på den maktesløsheten som hun

---

<sup>29</sup> Rosand 1989, ref *Cambridge Opera Journal* vol 1 1989 s. 136-37

<sup>30</sup> Monteverdi 1977 s. 52-53

<sup>31</sup> Monteverdi 1977 s. 53

føler. Ottavia sier at kvinnen er født fri men fanges og blir gjort til slaver i ekteskapet. Deres endelige skjebne er å skape flere menn som vil perpetuere denne syklusen og skape mer smerte. Dette er grafisk og overaskende for en moderne lytter: At Busenellos tekst setter slike sterke ord på kvinners lidelse er ikke nødvendigvis noe man venter.

Ottavias ord henter likevel til både hennes egen og Poppeas skjebner. Ottavia blir frigjort fra assosiasjonen til Nerone når hun forvises, og ettertiden har et positivt og sympatisk blikk på henne. Poppea, på den andre siden blir fanget i ekteskap med Nerone som dreper henne. I tillegg til dette har hun ikke noe godt ettermæle.

Musikalsk illustreres Ottavias fortvilelse veldig tydelig helt på slutten av denne delen. “e siam costrette per indegna sorte a noi medesime partorir la morte.”<sup>32</sup> Dette er en dypt ulykkelig og fortvilt linje. Monteverdi illustrerer dette ved å først repetere ‘e siam costrette’: andre gang går melodien opp en halvtone og blir liggende. Når jeg hører dette minner det om gråt. Videre mot slutten av strofen legges det inn en ritardando som gir et nølende, ettertenksomt og sorgtungt uttrykk.

Etter dette kommer hun ned på bakken igjen og vender tilbake til handlingen. Hun forteller omsider hvorfor hun er så ulykkelig. Teksten her tjener til å fortelle publikum at Ottavia vet nøyaktig hva Nerone holder på med, og hvem han er med. Ottavias sorg understrekes også når hun beskriver sine tårer som en elv av speil som Nerone kan se all hennes smerte i.

Dette er første gang at musikken merkbart gjør noe som ikke har grunnlag i teksten. Om man bare leser teksten, leser man alt i ett uten å endre stemning. Men når Monteverdi kommer til “in braccio di Poppea tu dimori felice e godi”<sup>33</sup> gir han en smakebit på Ottavias sinne. Taktarten endres til 3/4 i det hun gjentar ‘in braccio di Poppea’. Begge gangene går melodien trinnvis opp, andre gang begynner frasen der den forrige sluttet. Også her brukes pauser, men her bidrar også pausene til å bygge spenningen. Dette bygger opp til resten av frasen hvor Ottavia blir i høyden. Dette indikerer hennes emosjonelle sinnelag på grense til hysteri. Så daler hun ned igjen og taktarten skifter tilbake til 4/4.

---

<sup>32</sup> Monteverdi 1977 s. 54-55

<sup>33</sup> Monteverdi 1977 s. 56



Men det virkelige raseriet kommer etter dette hvor hun kaller på Jupiter og ber han om å straffe Nerone. Her kommer det lyse registeret tilbake. Den lyseste tonen synger hun på Jupiter. Dette er passende siden Jupiter ikke bare er en gud, men også den høyeste gud. Det er interessant at det er akkurat Jupiter hun kaller på siden han er kjent for sin utroskap. Når Ottavia ber Jupiter å slå Nerone ned med sine lyn illustreres lynet av rask nedgang i sekstendedeler. Denne musikalske illustrasjonen bygger på lyn sin naturlige form og retning. Både dette og det å sette Jupiters navn på den lyseste tonen er eksempler på direkte imitasjon.

Etter raseriutbruddet skifter Ottavia helt retning. Hun tar tilbake det hun nettopp sa. Hun henter seg inn igjen. Man kan se dette på to måter: det kan være et bilde på en kvinne som er indoktrinert med idéer om kvinners identitet og moral. Kvinner skal ikke være sinte og det er ikke deres sted å sette seg over både sin mann, for ikke å snakke om å utfordre Jupiter. Men høres dette ut som den samme kvinnen som kan snakke om kvinners universelle ulykke på en veltalt måte, og manipulere historikere? Denne tilbaketrekingen av sitt tidligere sinne kan like snart være Ottavia som finner sin indre ro igjen. Hun vil ikke handle overilt. Hennes siste ord før hun blir avbrutt minner om det rådet Seneca snart skal gi henne: "in taciturne angoscie il mio tormento"<sup>34</sup>. Kan hende fulgte hun neostoisme også før Senecas råd.

Stort sett følger Musikken den stemningen som allerede ligger i librettoen. Monteverdi støtter opp under følelsene i teksten med sin musikk, han understreker karakterens menneskelighet. Kun ett sted tar musikken en retning som man ikke nødvendigvis ville tenkt seg om man bare leser ordene: når vi får en smakebit på Ottavias sinne. Likevel er ikke dette i konflikt med det som står i librettoen. Det er rom for denne musikken selv om den er påkrevd. Tekst og musikk samarbeider altså fint. Musikken støtter opp under teksten og bringer i dette tilfellet særlig Ottavias følelser i fokus. Teksten, på sin side, har nok rom for kunstnerisk frihet i det musikalske at musikken ikke låses fast.

## 5- Ikke-Autorelle innflytelser

### 5-1 Teateret

Opera er, og har alltid vært en dyr bransje. Komponister, librettister, orkester, sangere, og ikke minst alle de som jobber bak scenen skal ha lønn. I tillegg kommer spørsmålet om lokaler,

---

<sup>34</sup> Monteverdi 1977 s. 58

kostymer og kulisser (noe som kunne bli svært komplisert og gjennomført i Venetiansks opera). Glixton og Glixton skriver at Operaer ble satt opp selv om investorer ikke alltid tjente tilbake de pengene de hadde bidratt med. Grunnen til at investorer fortsatte å bidra økonomisk kunne være at de hadde en genuin kjærlighet for kunsten, eller så kunne det like snart hende at de ville bli sett som å ha en kjærlighet for kunsten og penger til å støtte opp med.<sup>35</sup> Det er trygt å si at Opera ikke bare var en dyr bransje, men også prestisjefyllt.

Det hendte at de som organiserte produksjonen av operaen måtte ta ut lån for å dekke opp under produksjonens kostnader. Man lånte ikke fra banker men fra vanlige borgere.<sup>36</sup> Ansvar for dette falt ofte til impresarioen. En Impresario var lederen for en produksjon. Det er ikke en spesifikk oppgave som knyttes til rollen som Impresario, men de hadde ofte flere oppgaver på en gang som: å leie inn musikere, å leie teater, økonomisk ansvar. Det var heller ikke uhørt at Impresarioen var en investor.

En annen inntektskilde var salg av billetter og operabokser. Langtidsleie av operabokser var helt klart den høyeste inntekten. Det å ha en boks var prestisjefyllt og til tider nyttig. Selvfølgelig var det beleilig for adelen og rikere borgere å slippe å sitte med resten av publikum. De kunne slappe av i en litt mer privat setting. Og om poenget var å bli sett var det best å bli sett i en boks. Under Carnival kunne også en boks hjelpe med politiske avtaler. Venetiske borgeres kontakt med utenlandske ambassadører var begrenset, men under carnivalsessongen iført masker i en operaboks kunne man lettere møtes uten at noen trengte å vite om det. I tillegg til dette gjorde det at man kunne adskille seg fra resten av salen i en boks at diverse usømmelige aktiviteter ikke var sjeldent.

Økonomien til en operaproduksjon var altså sammensatt og gikk ikke alltid i null, det var ikke sjeldent å gå med underskudd. Det var altså ikke alltid at investorer fikk pengene tilbake. Likevel ble det satt opp operaforestillinger ved mange teater i Venetiansk opera hver carnevalsesson. De var ofte storslåtte med imponerende visuelle elementer i tillegg til musikken.

Når det kom til teaterets kulisser sto venetiansk opera i front takket være en mann ved navn Giacomo Torelli. Han revolusjonerte mekanismene for kulisser og sceneskifte i venetiansk opera.

---

<sup>35</sup> Glixton og Glixton 2006 s. 11

<sup>36</sup> Glixton og Glixton 2006 s. 12

Hans nyvinninger begynte å vinne fra i den tiden *L'incoronazione di Poppea* først ble oppført. De nye mekanismene man brukte til kulissene gjorde det mulig å skifte raskt mellom scener. Selve mekanismen ble operert fra under scenen og publikum så dermed bare effekten av det og ikke hvordan det ble gjort. Disse magiske sceneskiftene ble bemerket av flere besøkende til byen og dette gjorde sitt for å gjøre venetiansk opera mer berømt.<sup>37</sup>

Glixton og Glixton skriver at operakostymer var ikke designet for å være historisk korrekte. De var ofte overdådige versjoner av antikke romerske klær eller samtidens venetianske mote. I tillegg bar de ofte spesifikke markører: de kunne være for kongelig eller militær status eller for eksotisk (ikke-europeisk) identitet.<sup>38</sup> Guder i produksjonene var ofte mer kreativt oppkledd: "The sea-god Proteus must have made a singular impression, clothed in silver scales, with a big head of hair, and a beard colored sky-blue"<sup>39</sup>

Venetiansk opera var kjent for å være visuelt overdådig. I tillegg til dette var musikken og librettoen i spissen for kunstnerisk utvikling. Takket være at byen satset på kunst og var en god grobunn for musikere fra flere samfunnslag var også utøverne av de beste.

### 5-2 Anna Renzis tre ansikt

I opera var det vanlig at en sanger hadde flere roller. Dette kunne skje om det var flere små roller som måtte fylles (og kunne fylles av samme sanger, altså ikke være på scenen samtidig), eller, som Schneider skriver, om en stor sanger ikke hadde nok tid på scenen i den rollen de hadde. I følge Schneider er mulig at Anna Renzi, som spilte Ottavia, også spilte rollene Virtù og Drusilla.<sup>40</sup> Om dette er tilfellet, ville dette antageligvis ha vært forårsaket av praktiske hensyn. Men er det mulig at det også kunne få betydning for operaens tolkningsrom?

Schneider tar utgangspunkt i 1643 produksjonen av *L'incoronazione di Poppea* hvor han mener at Renzi hadde disse tre rollene. Det finnes ingen harde bevis for at dette var tilfellet, men Schneider argumenterer slik: Før 1648 har man bare notert to sangerinner i produksjoner av *poppea*, mens det er tre roller som krever kvinnelige sangere og ikke kunne bli sunget av kastrater (Poppea, Ottavia og Drusilla). Anna Renzi ville antagelig krevd like mye tid på scenen

---

<sup>37</sup> Glixton og Glixton 2006 s. 230-1

<sup>38</sup> Glixton og Glixton 2006 s. 277

<sup>39</sup> Glixton og Glixton 2006 s. 278

<sup>40</sup> Schneiders artikkel 2018, ref *Journal Of Renaissance Studies* 13 2018 s. 152-3

som Anna di Valeria, som spilte Poppea, men Ottavia har mye mindre tid på scenen. I tillegg var Renzi kjent for å skifte raskt mellom karakterer på denne måten, og dikt om Renzi og hennes opptreden i Poppea inneholder referanser som ikke passer med Ottavia. Tydelig kontrast i musikken til disse karakterene kan også tjene som støtte til en slik tolkning, og Schneider mener at det er grunnlag i librettoen for denne doblingen. Rollen som Ottavia ble også utvidet i senere år, noe som tyder på at rollen var for liten for en primadonna.<sup>41</sup>

Som nevnt mener Schneider at det er grunnlag i musikken og librettoen for en slik trippelrolle for Renzi. Men det er muligens er litt drøyt å forvente at Renzis tre roller var Busenellos og Monteverdis intensjon. Mer sannsynlig er det at en slik ordning ville blitt brukt på grunn av praktiske hensyn hos teateret, som nevnt over. Hva ville dette ha å si for produksjonen? Endres operaens narrativ når man kobler Ottavia, Drusilla, og Virtu sammen på en slik måte?

Man må anta at det ville vært merkbart for publikum at samme sangerinne sang tre roller, så hva ville de fått ut av dette? Dette kommer selvfølgelig an på hvert individ i forsamlingen. Selv om de ville hatt mye felles, ville det også vært stor forskjell i hvor dypt de tolket forestillingen og hvilket grunnlag de hadde for tolkningene sine. Jeg vil se på tre muligheter: Fravær av tolkning, Å se en forbindelse mellom karakterene, og å tolke karakterene som tre sider av en enhet eller idé.

Den første tolkningsmuligheten er at man ikke la noen betydning i rollebyttene i det hele tatt. Om man ikke gjorde kan man anta at dette enten hadde gått helt ubemerket hen, eller så ville alt fokuset ved dette være på Anna Renzis evner som sangerinne og skuespillerinne. En slik tolkning ville ikke fått betydning for hvordan man ser historien som utfolder seg på scenen. Dette er fordi et slikt syn ikke har et diegesisk fokus.<sup>42</sup>

Om man tenker at det er en forbindelse mellom de tre karakterene, når man sitter i publikum, er det nærliggende å lete etter likheter. Det er mange forbindelser mellom disse tre karakterene. Den mest åpenbare forbindelsen mellom Renzis karakterer er at de står i opposisjon til Poppea.

---

<sup>41</sup> Schneiders artikkel 2018, ref *Journal Of Renaissance Studies* 13 2018 s. 152-3

<sup>42</sup> Diegesis: Fiktiv verden der de fortalte hendelser inntreffer og handlingen utspiller seg. (litteraturvitenskapelig leksikon 2007)

Både Ottavia og Drusilla ønsker henne død. Og som om ikke dette var nok ønsker de henne død av samme grunn: Begge elsker menn som er forelsket i Poppea.

Ottavia strever i først akt med hva hun skal gjøre i sin situasjon. Hun er keiserinne, men keiser Nerone er i et åpenlyst forhold med Poppea og har planer om å gjøre henne til den nye keiserinnen. Hun strever med raseri og sorg, men holder seg innenfor en passiv offerrolle. Det er ikke før i akt to at hun faktisk handler mot Poppea, når hun gir Ottone ordre om å drepe Poppea. Dette forsøket går ikke etter planen, og når Ottavias rolle i mordforsøket kommer blir avslørt for Nerone forviser han henne fra Roma.

Drusilla står også i opposisjon til Poppea siden hun er forelsket i Ottone. Det kommer fram i interaksjonene mellom de to at Ottone har avvist Drusilla tidligere, slik som han nå blir avvist av Poppea. Når han nå avvises av Poppea sverger han trofasthet til Drusilla, og Drusilla er lykkelig. Hun gjør skader ikke Poppea direkte, fysisk, men når Ottone skal drepe Poppea gir hun han sine klær. På denne måten tar Ottone på seg Drusillas identitet når han skal utføre sin ugjerning og Drusilla får skylden for dette. Sannheten kommer selvfølgelig fram på slutten av operaen. Drusilla blir benådet, men ender likevel i eksil når hun velger å følge Ottone som blir forvist.

Det er veldig tydelige paralleller i historien til disse to. Man kan finne det samme når man ser på Virtù i operaens prolog. Gudinnene Virtù, sammen med Fortuna, blir satt på plass av Amore. Amore hevder sin overlegenhet og kritiserer de to gudinnene for å ha utelatt han. Amore dukker opp jevnlig i operaen som Poppeas hjelper og skytsengel. Man kan derfor tolke det slik at Ottavia og Drusilla er individer som har et lignende forhold til Virtù som Poppea har til Amore. Om man ser det slik blir prologen et tableau som utspiller operaen i miniformat. Ottavia og Drusilla sin skjebne speiler dermed Virtù sin underkastelse for Amor i prologen.

Men man kan dra dette enda lenger. I stedet for å se separate karakterer som bindes sammen av tema, kan man se disse tre karakterene som tre sider av samme enhet. Her ser man ikke lenger etter likhetstrekk mellom karakterene, men anser dem for å være uttrykk for samme idé. Man kan også, spesifikt når det kommer til Ottavia og Drusilla anse dem som samme person. Det er en slik tolkning Schneider tar til ordet for.

Det først hintet til en tolkning om at disse tre karakterene kan være en og samme karakter, kan man finne i Fortunas ord til Virtù i prologen. Mye av det Fortuna kunne vært til hvilken som

helst av de tre karakterene, ikke bare Virtù. Men det som kanskje aller mest tydelig refererer til en av de andre karakterene er ordene: “Once a queen, now a beggar”.<sup>43</sup> Dette passer påfallende godt med Ottavia som falt fra å være keiserinne til å leve i eksil.

Schneider påpeker noe annet som kan lede noen til å se særlig Ottavia og Drusilla som en og samme person: om Renzi skulle rekke å skifte mellom rollene Ottavia og Drusilla raskt nok, så måtte hun ha på seg Drusillas kostyme under Ottavias. Om man tar dette i betraktning så kan man se Drusilla som keiserinnen i forkledning, billedlig eller bokstavelig.<sup>44</sup> Dette er en faktor som kan påvirke tolkning, sett at publikum merker det. Men det har ikke røtter i musikk eller tekst, men i selve produksjonen.

Men om disse karakterene virkelig er en enhet, hvem er hun? Virtù er den første av de tre som dukker opp. Hun er ikke en synlig aktør i operaens hovedfordeling. Hun eksisterer kun i rammehistorien, og spiller ingen rolle utover dette (til forskjell fra Amore, som er en karakter fra rammehistorien som glir over i og handler i hovedfordelingen). Virtù er også en mytisk figur til forskjell fra de to andre som fremstilles som virkelige historiske mennesker. Derfor kan man se Ottavia og Drusilla som korporlige manifesteringer av idéen Virtù. Men er Ottavia og Drusilla dydige? I så fall: hvilken dyd besitter de. De er begge, som sagt, sterkt involvert i mordforsøket på Poppea. Er dette dydig? Neppe. Så på hvilken måte kan de være dydige?

De fleste i publikum ville kjenne til operaens historiske opphav. Og selv om Poppeas kroning presenteres som en triumf i operaen, kan man anta at mange ville sitte med en forutinntatt sympati for den historiske Ottavia. Som diskutert i del 3, var operaens Ottavia og den historiske Ottavia to vidt forskjellige figurer. Drusilla, på sin side blir benådet av Nerone som komplimenterer hennes dydighet på tross av hennes handlinger. Med andre ord, klarer begge figurene å skape seg et godt ettermæle ved å projesere et godt og dydig bilde av seg selv til omverdenen, mens de tar brutal handling bak kulissene.

Ottavia følger altså de neostoiske rådene hun får, og som først tilsynelatende avviser. Først råder Nutrice henne til å ta hevn på Nerone ved å ta seg en elsker. Ottavia nekter å følge dette rådet, men i Drusillas skikkelse tar hun Ottone som elsker. Drusilla følger til og med sin elsker i eksil

---

<sup>43</sup> Monteverdi 1977 s. 3

<sup>44</sup> Schneiders artikkel 2018, ref *Journal Of Renaissance Studies* 13 2018 s. 153

på slutten av stykket. Eller er det han som følger sin elskerinne? I skikkelsen Ottavia er det tross alt hun som ga Ottavio ordre om å begå ugjerningen som fikk han forvist.

Det andre rådet kommer fra Seneca. Han sier at den beundringen man får når man viser styrke i motgang veier opp for enhver smerte. Dette er selve kjernen i Ottavias og Drusillas triumf. De handler ikke mer dydig enn andre karakterer i operaen, men de klarer å skjule sine laster hvor det gjelder. Det er med denne basisen at Drusilla narrer Nerone til å benåde henne, og Ottavia narrer historikerne til å fremstille henne som et dydig offer. Med den kunnskapen en i publikum kan ha, men ikke nødvendigvis har, kan man tolke operaen; ikke som Poppeas triumf slik det tilsynelatende er men som Virtús triumf. Altså neostoiske idéers triumf over de flyktige som ikke planlegger sine handlinger.

Om publikum legger noe i det at Anna Renzi dukker opp som Virtú, Ottavia og Drusilla vil altså de tolkningene de gjør, forutsett at de tolker det i det hele tatt, bygge opp under den tolkningen man kan gjøre fra librettoen uten andre påvirkninger. Dette kan være fordi librettoen fremdeles er der slev om Anna Renzi dukker opp i flere roller. Karakterene har naturlige fellestrekk og man kan tenke seg at man tok dette i betraktning når man skulle bestemme hvilke roller Renzi skulle ha. Å gi henne disse rollene spiller definitivt opp aspekter av operaen som ikke ville vært like tydelige ellers, men det ville likevel vært grunnlag for en slik tolkning i librettoen ganske enkelt fordi det er librettoen det tas utgangspunkt i.

## 6 Konklusjon

Barthes *death of the author* diskuterer hvorvidt det er gavnbart å ta utgangspunkt i et verks forfatter, eller auteur, når man skal tolke det. Vi har sett at man kan få mye ut av å se på Busenello og hans omgivelser. Han formet librettoen til *L'incoronazione di Poppea* i en helt spesifikk setting. Han var påvirket av byen han levde i og hans tilhørighet i visse samfunnslag, eksempelvis *accademia degli incogniti*. Det er grunnlag for å si at tankegods forbundet med *accademia degli incogniti* finnes i librettoen, spesielt neostoisisme. I tillegg til dette er det grunn til å tro at måten Busenello behandler historisk materiale på har basis i kunnskap om relativt nye oppdagelser om Procopius' uutgitte tekster. Det finnes ingen direkte bevis for at Busenello hadde kjennskap til dette, men på grunn av hans medlemskap i *accademia degli incogniti* er dette høyst sannsynlig.

Når det kommer til musikken er det tydelig at Monteverdi, eller en annen komponist om det ikke bare er Monteverdi som har skrevet musikken, har lagt flid i å kommunisere operaens historie gjennom musikken. Likevel tjener hans nærvær til å bygge opp under det som allerede ligger i librettoen. Librettoen, på sin side har plass for at musikken skal kunne utfolde. Musikken har en tendens til å spille opp det følelsesmessige som foregår i en scene og bidrar dermed til å gjøre karakterene mer menneskelige. Dette passer godt inn med rekonstruksjonen Busenello gjør med den originale historien hvor endimensjonale bilde gjøres mer menneskelige.

Barthes poeng med å kritisere den enorme fokuset som mange legger på autorer når man skal tolke kunst, er at en autors intensjon ikke spiller en like stor rolle i en tolkning som det publikum faktisk oppfatter fra verket. Det er flere ting som kan påvirke dette enn våre to (eller flere med tanke på Monteverdi) autors intensjoner som kan påvirke publikum. Selve det visuelle i venetiansk opera var fantastisk, og valg av kostymer kan ha hatt mye å si på hvordan stykket oppfattes. Det samme gjelder kulisser og, selvfølgelig, skuespillerne. Muligheten for at Anna Renzi spilte tre roller i samme oppsetning gir rom for forskjellige tolkninger, likevel er de alle i tråd med Busenellos libretto nettopp fordi rollene har sin base i operaens tekst uavhengig av hvem som spiller dem. Tolkningene for Renzis roller må altså holde seg innenfor det som rollene allerede inneholder.

Det er altså flere faktorer som bidrar til å gjøre *L'incoronazione di Poppea* til den operaen den er. Men de faktorene jeg har sett på i denne oppgaven peker alle inn mot sentrum, mot tankegodset som ligger i operaen. Men denne oppgavens perspektiv er nødvendigvis begrenset og det kan selvfølgelig hende at det ville oppleves helt annerledes om man kunne se operaen slik den ble satt opp i Venezia.



## Referanseliste

- Barthes, R. 2008. "*The Death of the Author*" *Auteurs and authorship, a film reader*, redigert av Grant, K.B., 97-100. Oxford: Blackwell Publishing
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., og Palisca, C. V., 2014, *A History of Western Music*, 9. utgave, New York: W. W Norton & Company
- Fellon, I. og Miller, P., 1992, *The Song of the Soul, Understanding Poppea*, London: Royal Musical Association
- Glion, B. L. og Glixon, J. E., 2006, *Inventing the Business of Opera, The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford: Oxford University Press
- Litteraturvitenskapelig leksikon*, 2. utgave, s.v. "diegesis"
- Monteverdi, C. 1977. *L'Incoronazione di Poppea*, London: Faber Music
- Rosand, Ellen. "Monteverdi's Mimetic Art: "L'incoronazione Di Poppea"." *Cambridge Opera Journal* 1, no. 2 (1989): 113-37. 07.16.18. <http://www.jstor.org/stable/823587>
- Rosand, Ellen. 1991. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press
- Schneider, M. T. "Busenello's Secret History: An Allegorical Reading of L'incoronazione Di Poppea." *Renæssanceforum: Journal Of Renaissance Studies* 13 (2018): 141-68. 16.10.18. [http://renaessanceforum.dk/13\\_2018/07\\_schneider\\_busenello.pdf](http://renaessanceforum.dk/13_2018/07_schneider_busenello.pdf)
- Waugh, P., red, 2006, *Literary Theory and Criticism, an oxford guide* Oxford: Oxford University Press
- Wollen, P. 2008 "*The Auteur Theory*" *Auteurs and authorship, a film reader*, redigert av Grant, K.B., 97-100. Oxford: Blackwell Publishing

