

FRA INVENTOR TIL FORTOLKER

DE FØRSTE HOFOPERAERS PROLOGER I BRYDNING MELLEM TO KULTURER

De første eksperimenter med opera omkring 1600 i Italien er påvirket af overgangen fra en mundtlig til en skriftlig kultur, der intensiveres i kraft af udbredelsen af det trykte partitur. Artiklen bringer en analyse af to af de første operaprologer fra henholdsvis *Euridice* (1600) af Jacopo Peri og *Orfeo* (1607) af Claudio Monteverdi, hvor de to meget forskellige former for notation diskuteres. Der stilles således skarpt på de individuelle signaler, som de to prologer sender til den fremførende sanger og de retoriske konsekvenser heraf.

Af Jette Barnholdt Hansen

Bardi: [...] videnskaberne har en anden måde at skride frem på og et andet mål for deres virke end kunsten. Videnskaberne søger efter sandheden i alle de handlemåder og egenskaber, som kendetegner deres emne, ligesådan med deres årsager, idet de har erkendelse om sandheden som mål og intet andet. Kunstarterne har handlingen som mål, noget der er forskelligt fra erkendelse.¹

Det ovenstående citat stammer fra Vincenzo Galileis *Dialogo della musica antica et moderna* (Firenze 1581). Galilei lader her Giovanni Bardi, som var en indflydelsesrig adelsmand og mæcen i senrenæssancens Firenze, filosofere over forskellen på videnskab og kunst.

☞ Jette Barnholdt Hansen er cand.mag. i musikvidenskab og retorik. Hun blev i 2001 ph.d. med afhandlingen *Den klingende tale. Studier i de første hofoperaers stile monodico på baggrund af senrenæssancens retorikreception*. Hun er fra januar 2002 post.doc.-stipendiat ved Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, med et forskningsprojekt om forholdet mellem æstetik og retorik.

Videnskabens mål defineres som "erkendelse om sandheden," der opnås ved en topologisk metode: ved at lede efter sandheden i alle de handlemåder og egenskaber, der kendetegner et specifikt emne. Kunsten stiler derimod, ifølge Galilei, mod selve *handlingen*, altså selve den kunstneriske akt, hvilket stilles i modsætning til videnskabelig erkendelse.

Citatet er tankevækkende. Som medlem af Bardis akademi, Camerataen, er Galilei en af de personer, der ofte bliver sat i relation til eksperimenterne med *stile rappresentativo* (repræsenterende stil), en ekspressiv og gennemkomponeret solosang, der omkring 1600 bliver

1 Galilei [1581], s. 105. [Bar. [...] le scienze hanno diuerso procedere e diuerso fine nell' operare che non hanno le arti, le scienze cercano il vero degli accidenti e proprietà tutte del loro subbietto, et insieme le loro cagioni; hauendo per fine la verità della cognitore senza piu: le arti hanno fine l'operare, cosa diuersa dall'intendere.] Jeg er selv ansvarlig for oversættelserne af de italienske citater og har i denne sammenhæng fået uvurderlig hjælp af cand.mag. Via Christensen.

egentlig *raison d'être* for en ny musikalsk og dramatisk genre: operaen. Samtidig repræsenterer Galilei selv som efterspurgt sanger og lut-spiller (*cantastorie*) også senrenæssancens eksisterende mundtlige tradition, og anbefaler da også dennes enkle strofiske sange i flere sammenhænge som gode og efterlignelsesværdige eksempler på grund af deres naturlighed og forbillidige tekstdeklamation.² Og netop det at Galilei fokuserer på *handlingen* som målet for kunst, mener jeg, at man kan se i lyset af både senrenæssancens virkningsæstetik, der er knyttet til en efterlignende proces (*mimesis*), og den mundtlige traditions versformidling, som kaldtes *cantar recitando* (at syngte reciterende). Det er her den fremførende *cantastorie* som står klart i centrum for den musikalske formidling og som giver musikken kvalitet og overbevisningskraft. Betegnelserne *ars* og *natura*, der fremstår som vigtige topoi i renæssancens æstetik, giver mening i denne sammenhæng. I modsætning til *stile recitativo*, der i kraft af sin artificielle udarbejdelse og gennemkomposition skal ses som et udtryk for *ars*, er versrecitationen således *natura*. Den eksisterer kun i kraft af den fremførende rapsodes levende og intentionelle fremførelse, der ofte er improviseret, og samspillet med det tilstedeværende rum og publikum. Det er altså selve akten i det mundtlige forum, der udgør genren. De sparsomme musikalske referencer, som er overleveret i manuskripter og tryk fra det 15. og det 16. århundrede, giver derfor også meget få konkrete oplysninger om selve den musikalske udførelse. De har skitsens præg og har tjent som en støtte for hukommelsen til at improvisere ud fra.

Renæssancens mundtlige tradition

Den mundtlige traditions ægte *improvisatore* – den rapsode, som baserede både sit retoriske og musikalske foredrag på improvisation – har

² Dette behandles af Palisca (1994-a).



Ill 1: En fremførende *cantastorie* omgivet af sin lytterskare. Træsnittet stammer fra forsiden på en samling med diverse former for strofisk digtning trykt i Venezia i 1516 (Calmeta 1516).

skullet have et stort repertoire af ordsammenstillinger. Kunsten bestod for ham først og fremmest i at tænke tanker, som kunne huskes, og derefter i situationen at være i stand til at sætte de præfabrikerede sætninger sammen. Han har derfor stræbt efter at økonomisere med virkemidlerne ved en forenkling og reduktion af de mange temaer og formler, som udgjorde hans *loci communes*, så materialet var lettere at håndtere for hukommelsen. Den metriske rytme og musikken fungerede som en hjælpende stabilisator og begrænser, der fastholdt rapsoden i hans mundtlige fortælling.

Selve fremførelsen fremstod som interaktion mellem sangeren, de tilstedeværende lyttere og sangerens repertoire af formler. Der var aldrig tale om egentlige gentagelser af en sang, da

sangens indhold og form var betinget af den faktiske situation og afhang af rapsodens humør, publikums medleven og reaktioner og stedets stemning og akustik. Man kan derfor ikke forestille sig en adskillelse af digtet og dets ydre sammenhæng i en mundtlig kultur, da det originale i det poetiske arbejde netop er måden, hvorpå sangeren relaterer sig til tilhørerne. Sangen har desuden en omfattende funktion som kulturelt samlingspunkt. Den er mere end bare æstetik:

Although it is of course in some way a special event, distinguishable from other kinds of events, in a special setting, its aim and/or result is seldom if ever simply aesthetic: performance of an oral epic, for example, can serve also simultaneously as an act of celebration, as *paideia* or education for youth, as a strengthener of group identity, as a way of keeping alive all sorts of lore – historical, biological, zoological, sociological, venatic, nautical, religious – and much else. Moreover, the narrator typically identifies with the characters he treats and interacts freely with his real audience, who by their responses in turn help determine what he says – the length and style of his narrative.³

Der er naturligvis tale om en modificering af denne fuldstændigt mundtlige arbejdsproces, når *cantastorie* reciterede andre digteres poesi og måske desuden også anvendte en *aria da cantar versi* (en melodiformel),⁴ som var

3 Ong (1982), s. 161.

4 Det italienske ord *aere/aria* kommer fra det latinske *aer*, "luft" og "atmosfære." Det spores først i den italienske litteratur fra det 13. og 14. årh., hvor det har to overordnede betydninger: a. "luft" og b. "karakteristisk fremtoning" eller "art" og "maner." Ordet har mange forskellige konnotationer i renessancens musikteori og filosofi, hvor begge grundbetydninger ses, fx kan *aere/aria* både betegne substansen af den klingende musik (luft) såvel som melodilinjen, og en kompositions rytmiske modus (karakteristisk fremtoning). I artiklen anvendes ordet gennemgående som en konkret betegnelse for en ofte meget enkel melodi beregnet til at improvisere over ved recitation af forskellige former for strofisk poesi. Denne betydning er karakteristisk for slutningen af det 15. og

skrevet ned og derfor i visse tilfælde også kunne sættes i relation til en bestemt komponist. Men de beskrevne træk ved den improviserede eller kun mundtligt overleverede sang må langt hen ad vejen også have præget disse udførelser, som jeg ser som resultater af en dynamisk brydning mellem den mundtlige tradition og den mere og mere omfattende skriftlige. Også hos den *cantastorie*, som reciterede andres poesi på baggrund af nedskrevne *arie*, har den retoriske fremførelse og fortolkning været klart i fokus, idet en fikseret *aria* stadig havde karakter af formel og i høj grad levede af sangerens evne til at tilpasse melodien til forskellige vers' ordlyd og sandsynligvis også variere og forskønne den efter situationen og stemningen som et led i dialogen med de tilstedeværende lyttere. Her er vi fremme ved de første hofoperaers prologer, der, som en konvention fra renessancens teater, netop er udformet som strofiske *arie da cantar versi* ofte for quadriner (strofer med fire vers) med *endecasilabe* (ellevestavellesvers) med rimskemaet ABBA. Disse melodier kan sættes i forbindelse med de *arie*, som har været anvendt til at recitere strofer i *ottave rime* (ottaver),⁵ der også består af *endecasilabe*, og som netop blev fremstillet som forbilleder for solosang af Vincenzo Galilei. Prologerne adskiller sig hermed fra den recitativiske stil, altså den nye måde at synge på,⁶ som også betegnes *recitar cantando* (at recitere syngende). I modsætning til den recitativiske stil, som er gennemkomponeret med udgangspunkt i talen, kan prologerne derfor illustrere *processen* hen imod den intensiverede skriftlige tradition betinget af det trykte partitur, fordi de er bygget over en gammel formidlingsform med rod i den mundtlige traditions recitation af digtning. De første operaprologers melodier har det 16. årh., og knytter an til *aria* som "art" eller "maner." Denne anvendelse af *aria* skal adskilles fra den betydning, som ordet får i det 17. årh., hvor *aria* overvejende fremstår som en lyrisk sluttet enhed i modsætning til recitativ.

5 Porter (1965), s. 82-89.

6 Jacopo Peri betegnelse for recitativisk stil i sit forord til *Euridice* (1600).

således stadig status af skitser, mens de senere prologer ligesom *stile recitativo* er gennemkomponeret – alle strofer er udsat med variationer betinget af tekstens deklamation, mening og affekt – og hermed også et udtryk for komponistens musikalske og retoriske *intentio*.⁷ Dette vender jeg tilbage til; først følger dog en beskrivelse af hofoperaens prolog.

Hofoperaens prolog som genre

De litterære rødder til prologen findes i antikens retorik og drama. Som indledning til et skuespil er sammenhængen med det retoriske *exordium* indlysende, og mange af prologens karakteristika hænger da også sammen med dens indledende funktion. Dette udlægges på følgende måde af Giovanni Talentoni for *Accademia fiorentina* i 1587:

Som Aristoteles gør rede for i sin tredje bog af *Retorikken*, så kaldes *principio* i poesien for *prologo* (poesien kan I også betegne *dramatica* eller *rappresentativa*, som igen kan indeles i *tragica* og *comica*). I forbindelse med aulosspil kaldes *principio* for *proaulio* (det svarer til det, som vi kalder *ricerca*) og i prosaen for *proemio*. De antikke digtere var enige i deres udformning af *principio*, for så vidt de anstrengte sig for at gøre lytteren gunstigt stemt, gøre ham opmærksom, beredt, og endelig gøre ham velforberedt til at forstå deres tale, på den måde som retorikerne foreskriver os.⁸

7 Kun første strofe er således sat i musik i manuskriptet til prologen i *Dafne* (ca. 1598) af Jacopo Peri og Jacopo Corsi. Kun seks musikalske satser er bevaret fra denne opera, som man regner for den første. Denne notationsform ses også i *Euridice* (1600) af Jacopo Peri, i *Euridice* af Giulio Caccini (1600) og i *Dafne* af Marco da Gagliano (1608). Men i *Orfeo* (1609) af Monteverdi er alle strofer i prologen realiseret musikalsk, og det samme gør sig gældende i Francesca Caccinis *La liberazione di Ruggiero dall' Isola d' Alcina* (1625) og Marco da Gaglianos *La flora* (1628).

8 Talentoni [1587], s. A1-A2. [La qual cosa perche chiaramente apparisca, sia bene, che sia trattata da noi parti-

I den antikke tragedie har prologen ofte karakter af en eksposition med en forklarende funktion, som kunne hjælpe publikum til at få en forståelse for det dramatiske forløb, mens komediens prolog mere havde karakter af *captatio benevolentiae* og *apologia*, idet den først og fremmest skulle fange publikums interesse og skabe velvilje.⁹ Disse træk spores alle i renæssanceteatrets prologer og i de første operalibretti fra slutningen af det 16. og begyndelsen af det 17. årh., hvor *captatio benevolentiae* ofte fremstår som en lovprisning af den lokale regent, der også havde status af mæcen. Ligeledes ses prologer, som er et direkte eller indirekte udtryk for forfatterens opfattelse af værkets genre. Dette beskrives i følgende citat fra en traktat i dialogform af Leone Hebreo de Sommi (død ca. 1590):

Veridico: Husker du ikke, hvor smuk prologen var i den *tragicomedia* fra sidste års karneval, hvor digteren introducerede komedien og tragedien i samtale med hinanden? Santino: Meget godt, men det vil nok ikke være muligt at finde så velegnede prologer i alle komedier.

Veridico: Det indrømmer jeg, men hvor alt andet mangler, vil man altid kunne finde en introduktion til ting, som er relevante for byerne, eller stederne hvor opførelsen finder sted, ligesom floderne, der gennemstrømmer dem, grundlæggerne, som byggede dem, eller de berømte mennesker og helte, som var født der...¹⁰

colarmente, cominciando dal principio, che, come vuole Aristotile nel terzo libro della Retorica, nella poesia (supplite voi Dramatica, ouero rappresentatiua, la qual si divide poi nella Tragica, e Comica) si chiama Prologo, nel suon della tibia Proaulio (che ricerca da noi vien detta) e nella prosa Proemio. Conueniuano quelli nel fare il detto principio, in quanto che s'affaticauano in farsi l'uditor fauoreuole, in farselo attento, & auuertito, e finalmente in farselo ben disposto a comprendere il lor parlare, con quella maniera, che c'insegnano i Retori...]

9 Hanning (1973), s. 241.

10 Ancona (1891), s. 420. Her citeret fra Hanning (1973), s. 242. [Veridico: Non vi ricorda egli come riuscì vago il Prologo di quella tragicomedia del carnevale passato,

I renæssancens populære hyrdespil er det oftest en allegorisk eller mytologisk figur, som reciterer eller synger prologen, for eksempel er det Merkur i Polizianos *La fabula d'Orpheo* (1480), Amor i Tassos *Aminta* (1573), floden Alfeios i Guarinis *Il pastor fido* (1585) og natten i Guidubaldo de' Bonarellis *Filli di Sciro* (1607). Det samme gør sig gældende i de første hofoperaer, her nævnes i flæng: Ovid i Rinuccinis *Dafne* (ca. 1598), tragedien i Rinuccinis *Euridice* (1600), musikken i Striggios *Orfeo* (1607) og Neptun i Saracinelli Balì di Volterras *La Liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina* (1625).¹¹ På den måde benytter man sig af antikkens orale forestillingsverden, hvor abstrakte begreber ofte er personificerede, hvorved de får større grad af *evidentia* og derfor huskes bedre.¹²

Som formidlere af prologerne fremstår de allegoriske og mytologiske skikkelser som hjemler og retorisk *amplificatio*, idet figurerne også skal opfattes som autoriteter, der giver hyrdespillets begyndelse en ophøjet og ceremoniel karakter. De fremtræder altså også som en persuasiv pathosappel. Dette kan illustreres via en samtidig retorik skrevet af Oratio Toscanella: *La Retorica di M. Tullio Cicerone a Gaio Herennio* (Venezia 1561), der som titlen siger, bygger på *Rhetorica ad Herennium*, som man tidligere mente at Cicero havde forfattet. I et kapitel om konklusioner knyttes *amplificatio* således til affekterne:

Affekterne er af to slags. Den første kalder
dove il poeta introdusse la Comedia e la Tragedia a colloquio insieme?...
Santino: Benissimo, ma non a tutte le comedie si potrà trovar forse così appropriati prologhi.
Veridico: Ve lo concedo, ma quando il tutto manchi, non mancherà mai introdurre cose, che habbiano convenienza con la città, o lochi dove si recita, come introdurre i fiumi che le irrigano, i primi fondatori che le edificarono. O gli huomini famosi et gli heroi che vi son nati...]

11 *La Liberazione di Ruggiero dall' Isola d'Alcina* med musik af Francesca Caccini benævnes *ballo*, men har så mange af den florentinske hofoperas karakteristika, at jeg tillader mig at medregne den i denne sammenhæng.

12 Lindhardt (1989), s. 53.

grækerne pathos, som vi oversætter ved netop at sige affekt, og andre benævner passion, og hvis vi vil trænge dybere ned, vil vi opdage, at det betyder *concitato affetto* og er det, som Cicero kalder for *amplificatio*.¹³

I et senere afsnit i samme kapitel om *amplificatio* defineres begrebet yderligere:

Amplificatio er noget som man tager fra *loci communes* for at tilskynde tilhørerne. Dette benævnes med et andet navn af Cicero for overdrivelse, og det samme kaldes for uværdighed inden for *inventio*.¹⁴

Senere nævnes netop autoritet som den første topos, man kan benytte sig af:

Om det første *locus*. Man siger, at Cicero i denne retorik fastslår, at *amplificatio* kan opnås via 10 *loci*. Det første får man via autoritet. Hvad er autoritet? Autoritet er først og fremmest vise menneskers vilje, mening og samtykke lagt i munden på agtværdige personer.¹⁵

Derpå følger en tavle på otte kolonner med alle de faktorer, som kan fungere som autoritet. Det er her meget bemærkelsesværdigt, at de to første kolonner netop er helliget de udødelige guder (A i Dei immortali) og forfædre (A i nostri antichi).¹⁶ Den retoriske teori har altså også fungeret

13 S. 68. 22. [De gli affetti sono due le spetie. Vna. Che i Greci chiamano Pathos; che noi traducendola propriamente diciamo Affetto; & altri la nominarono passione: & se uogliamo più adentro penetrare troueremo, che significa CONCITATO AFFETTO; & è quella, che Cic. chiama AMPLIFICATIONE.]

14 S. 87, som følger umiddelbart efter s. 68! [Amplificatione è una cosa, che si prende del Luoco commune ad istigare gli auditori. Ella è chiamata per altro nome da Cic. Esaggeratione; & dal medesimo nella Inuentione è chiamata indegnatione.]

15 S. 87. [Del primo luoco. S'è detto, che Cic. afferma in questa Retorica, che l'amplificationi si prendano da diece luochi; il primo Luoco si prende dalla Autorità. Che cosa sia autorità. Autorità propriamente è la uolontà. Il parere, & il consentimento d'huomini sauý; & posti in qualche dignità.]

16 *Ibid.*, s. 88.

som en hjemmel for digterne, når de valgte prologens formidlende figur.

Prologens musikalske form

Følgende musikalske træk er karakteristiske for prologernes *arie*:

1. Bassen bevæger sig parallelt med toneskiftene i den vokale linje.
2. Der er en kadence ved hver versafslutning, som ender i to udholdte toner, hvilket markerer de sidste stavelser i verset.
3. De eneste dissonanser, som kan observeres, er ornamentale, for eksempel *accenti* (forslag) og forudhold ved kadencer.
4. Musikken genanvendes i alle strofer.
5. Mellem stroferne er der et *ritornello* (et instrumentalt mellemspil), som skal ses i lyset af den oprindelige mundtlige tradition, hvor mellemspillet mellem stroferne gav rapsoden lejlighed til at genkalde sig, eller digte den følgende strofe, hvis der var tale om improvisation.

Selvom melodien blev brugt i alle prologens strofer, stillede udførelsen store krav til formidleren. I ellevestavesvers er der normalt to hovedtryk, hvoraf det andet tryk næsten altid ligger fast på næstsidste stavelse, mens det første veksler mellem den fjerde og den sjette stavelse. Sangeren er altså tvunget til at ændre nodeværdierne og den noterede rytme for at få melodiformlen til at passe til de individuelle ords tryk. Dertil kom den egentlige vokale improvisation, variationer og forsiringer som også skal opfattes som en del af den stilbevidste, adækvate fortolkning.

Prologerne i de første hofoperaer bør således opfattes som en konvention, idet de bygger på en litterær, dramaturgisk og musikalsk tradition fra renæssancens hyrdespil, hvor prologen blev enten reciteret eller sunget til en *aria*. Den bevidste videreførelse af renæssancens sceniske tradition og valget af en formidlende figur, som

kunne have størst mulig autoritet som hjemmel og *raison d'être* for den ny genre, giver nogle prologer karakter af *manifesto*, hvad der også kan opfattes som et latent udtryk for en usikkerhed; en frygt for, at samtidens lyttere skulle opfatte et gennemført sunget drama som uacceptabelt. Det er derfor også karakteristisk, at prologen, som vil skabe berettigelse, går af mode, da genren har slået sig selv fast.¹⁷

Musikkens magt

En gennemgående topos i de første opera-prologer er musikkens magt, hvilket skal ses i lyset af *ars musica's* stærke tilknytning til de sproglige discipliner (*trivium*) i senrenæssancen. Musikken tilkendes her en evne til at imitere affekter og bevæge (*movere*) på linje med retorikken, og dens mål er nu at gestalte digtningens tone, mening og affekt som en stærkt intentionel formidlingsform. Musikkens magt som tema er derfor heller ikke noget særegent for de første operalibrettoer, men er derimod en fremtrædende topos i slutningen af det 16. årh. og ses blandt andet i fire ud af de seks berømte intermedier til Girolamo Bargagli's komedie *La pellegrina*, som blev opført i Firenze i 1589 i anledning af brylluppet mellem Ferdinando de' Medici og Christine af Lorraine.¹⁸ Flere karakteristiske træk ved senrenæssancens reception af den antikke musik er her tydelige: for eksempel fremstilles musikken, inspireret af Platon og andre, som et bindende led mellem den gud-

¹⁷ Carter (1992), bind 3, s. 1142.

¹⁸ Disse intermedier regnes for det absolutte klimaks indenfor genren. Teksterne var af G. B. Strozzi, Giovanni de' Bardi, Ottavio Rinuccini og Laura de' Guidiccioni. Musikken, som blev udgivet af Malvezzi i Venezia i 1591, var af Christofano Malvezzi og Luca Marenzio med enkelte bidrag af Giulio Caccini, Emilio de' Cavalieri, Jacopo Peri og Antonio Archilei og svinger sig fra meget ornamenterede solosange med akkompagnement af chittarone til massive polyfone madrigaler, som krævede op til 60 sangere og 24 instrumenter. Den overdådige scenografi var udtænkt af Bernardo Buontalenti. Teksterne til de seks intermedier er trykt i Solerti (1905), bind II, s. 19-42.

dommelige og den menneskelige verden. Desuden idealiseres den syngende digter, noget som også kan fortolkes som en personificering af selve syntesen af poesi, retorik og musik.

Hentydningen til musikkens (og poesiens) magt i prologerne ses i valget af formidler: Ovid (*Dafne*), Apollon (*L'Arianna*, desuden er Apollon også formidler af prologen i en ændret version af *Dafne* fra 1608¹⁹), og Musica (*Orfeo* og i endnu en ændret version af *Dafne*²⁰). Men den musikalske intentionalitet er også emne for diverse strofer i selve prologerne. Prologens formidlere kan altså, ud over at de skal opfattes som autoriteter, der indledningsvis styrker genren, opfattes som symboler for de æstetiske idealer, som knytter sig til operaens konstitution som genre. Guden Apollon har her en særlig betydning, og referencer og allusioner til ham, hans kunst og de attributter og symboler som knytter sig til ham, blandt andet lyren, laurbærtræet, metallet guld, lyset og kunsten som overordnet begreb, er overalt i de første hofoperaers univers, såvel i libretto, musik som scenografi. Der refereres således også til Apollon i både Rinuccinis prolog til *Euridice* og i Striggios prolog til *Orfeo*, som jeg i det følgende vil analysere og sammenligne for at illustrere den intensiverede skriftlighed, der er betinget af udbredelsen af det trykte partitur.

Prologen til *Euridice*

Prologen til Ottavio Rinuccinis og Jacopo Peris *Euridice* (1600) fremføres af Tragedia (tragedien). I prologens syv strofer ses vigtige informationer om den nye genre, som trods det, at det er Tragedia, som formidler Rinuccinis *manifesto*,

19 *Dafne* blev her opført i anledning af Maria Maddalena af Østrigs bryllup med Cosimo den anden af Medici.

20 Denne version har været benyttet ved en opførelse hos Don Giovanni de' Medici, Cosimo den førstes illegitime søn, som ligesom Rinuccini var medlem af Accademia degli Alterati. Man ved ikke, hvornår denne opførelse fandt sted, men da der i prologen er hentydninger til både *Euridice* og *Arianna*, må det have været efter foråret 1608.

intet har med det aristoteliske *karthasis* at gøre, men derimod skal ses som udtryk for en langt mildere æstetik, der er påvirket af Battista Guarini (1538-1612) og hans forskrifter for hyrde-spillene.²¹

Rinuccinis prolog er udformet i strofiske *quadriener* (strofer med fire vers) med ellevestavel- sesvers, et metrum, der som før nævnt ofte anvendes i prologerne, og som passer til den karakter af *manifesto*, der kendetegner de første hofoperaers prologer, hvor også den formidlen- de skikkelses autoritet, her Tragedia, skal ses som udtryk for retorisk *amplificatio*. De lange ellevestavel- sesvers har således en tyngde og en massiv struktur, der med en terminologi hentet fra Pietro Bembo's *Prose della volgar lingua* (1525) giver prologen *gravità*²² – en majestætisk og adstadig tone, der understøttes af Rinuccinis ordvalg. Her nævnes i flæng fra første strofe: "Io che d'alti sospir vaga, e di pianti," (jeg, som higer efter dybe suk og tårer) og "fei negl'ampi teatri" (fik i de store teatre), hvor ordsammenstillinger- nes rytme og intonation og de skiftende vokalers klange er eksempler på, hvordan selve materialeoplevelsen af ordene er meningsbærende. Dette mærker man, hvis man læser Rinuccinis ordsammenstillinger op med de mange åbne bagtungevokaler, som ofte falder på stavelser med tryk. Bagefter kan man så prøve at give mine danske oversættelser i parenteserne stemme. Trods det at de gengiver ordenes semantiske betydning, er materialeoplevelsen ikke den samme. Rinuccinis *gravità* lod sig ikke oversætte.

Det er altså muligt at udtale sig om ordenes musik; værre er det med den musikalske fremførelse. Her har vi ikke mange hints, idet den meget enkle melodi, som kun er noteret under første strofe, tydeligt har skitsens præg og forudsætter sangerens bearbejdelse. Det er hende,

21 Nodematerialet kan hentes fra Rhetorica Scandinavica's hjemmeside: www.retorik.net/rhetorica/musik. Tragedias syv strofer lange prolog gengives i Appendix 1 med en parallel oversættelse til dansk prosa.

22 Bembo (1525) bog II, s. 63.

der på baggrund af melodiformlen skal skabe forbindelsen mellem tekst og musik. Vi ved da heller ikke om melodien er skrevet af Peri, eller om det er en gængs melodiformel, som har været anvendt ved recitation af quadriner med ellevestavesvers. Dette er vigtigt at holde sig for øje ved en sammenligning med Monteverdis prolog til *Orfeo*, hvor notationen i langt højere grad repræsenterer både Monteverdis tekstfortolkning og selve den klingende musik. De to satser kan således ikke uden videre sammenlignes, da prologen til *Euridice* i højere grad end prologen til *Orfeo* er bundet til mundtlighedens ontologi, og derfor ikke bør vurderes udelukkende på de sparsomme informationer, som kan udledes af notationen. Vi finder dog de typiske træk ved *aria*-formen: en bas, der bevæger sig parallelt med toneskiftene i melodien, tydelige kadencer efter hvert vers, udelukkende ornamentale dissonanser og et instrumentalt mellem-spil (*ritornello*).

Rinuccinis tekst indeholder mange typiske karaktertræk for genren: a. Allusioner til antikken og dens univers. b. Den konventionelle topos, *captatio benevolentiae*. I strofe 4 udtrykker Rinuccini således et håb om, at *Euridice* vil falde i tilhørernes smag, så andre digtere og komponister vil blive inspireret til at give sig i kast med den nye genre. I strofe 5 benytter han desuden metaforen "Apollons løv" om *Euridice*, som også kan fortolkes som en allusion til hans tidligere opera *Dafne* (ca 1598), der havde musik af Jacopo Peri og Jacobo Corsi. Apollon havde desuden en særlig betydning for Medicierne i Firenze, hvor denne kunstens og solens gud og hans attributter, blandt andet laurbærtræet og dets løv, fungerede som et ikonografisk symbol på familiens magt og udholdenhed.²³ "Apollons løv" kan altså også fortolkes som et udtryk for Mediciernes rigdom og status, og en lovprisning af det kongelige brudepar, Maria de' Medici og Henrik den fjerde af Frankrig,²⁴ hvis kongelige

23 Hanning (1980).

24 *Euridice* af Rinuccini og Jacopo Peri blev opført fredag d. 6/10 1600 i Palazzo Pitti i Firenze under festligheder-

attributter også beskrives i sidste strofe. c. Den udlæggende funktion, idet Rinuccini prøver at give lytterne en ide om værkets karakter. Selvom det er Tragedia, som synger, bør de ikke forvente, at det er en tragedie de skal overvære, for en tragedie får "mængdens ansigter i de store teatre til at blegne af medynk" (strofe 1), og den tunge karthasis-æstetik passer sig dårligt for hyrdespillets lettere karakter, som Rinuccini har forstærket ved at beskære myten om Orfeus og Eurydike og tilføre den en lykkelig slutning. Han ønsker altså at vække "sødere affekter i hjerterne" (strofe 3), blandt andet på grund af bryllupsfesten, og har hjemler parat for sin forkortelse i andre græske digteres og Dantes eksempel:

Det kan være, at nogen vil synes, at jeg har udvist for stor dristighed ved at ændre slutningen på fablen om Orfeus; men det syntes mig passende i en tid med så stor glæde, idet jeg til min retfærdiggørelse har de græske digteres eksempel i andre historier og vores Dante, som vovede at fastslå, at Odysseus var forlist på sin sørejse, selvom Homer og de andre digtere havde fortalt det modsatte.²⁵

Rinuccini har således udformet prologen i et konventionelt sprog med retoriske topoi, som lytterne var fortrolige med fra renæssanceteatret. Men under den konforme overflade får lytterne desuden vigtige informationer af en forfatter, der

ne ved Maria de' Medicis og Henrik den fjerde af Frankrigs bryllup. Henrik den fjerde kunne dog ikke selv være tilstede under festlighederne, da han var i krig i Savoyen. Han havde derfor sendt Fyrsten af Bellegarde som stedfortræder. Ved den kirkelige vielse havde Storhertug Ferdinand de' Medici, brudens onkel, brudgommens rolle. Palisca (1994b).

25 Fra Rinuccinis forord til *Euridice* (1600), her taget fra Solerti (1903), s. 41-42. [Potrà parere ad alcuno che troppo ardire sia stato il mio, in alterare il fine della favola di Orfeo; ma così mi è parso convenevole, in tempo di tanta allegrezza, avendo per mia giustificazione esempio di poeti greci in altre favole; e il nostro Dante ardi affermare essersi sommerso Ulisse nella sua navigazione, tutto che Omero e gli altri poeti avessero contato il contrario.]

er yderst bevidst om sit litterære standpunkt. Ved bevidst at fravælge den græske tragedies karthasisæstetik (strofe 1-3), tilslutter Rinuccini sig nemlig en litterær tradition, som er inspireret af Battista Guarini, hvis hyrdespil *Il pastor fido* (opført 1595), som han betegnede *tragicommedia pastorale*, havde det mål at udtrykke melankoli.²⁶ Dette fremgår tydeligt af prologens anden strofe: ”jeg synger om sørgelige og tårefyldte scener.” *La tragicommedia* som genre står hermed i modsætning til de æstetiske forskrifter for tragedien, fremført af Aristoteles i hans *Poetik*, og medførte derfor stor polemik blandt litterater omkring år 1600. At Rinuccini alligevel vælger Tragedia til at fremføre prologen, indicerer derimod, at den overordnede ide både til et sungent drama og til den vokale stil, som Peri betegner *la nuova maniera di canto* (den nye måde at synge på), er inspireret af en tragediereception, der var udbredt i det litterære miljø i Firenze i slutningen af det 16. årh., hvad Rinuccini også referer til i forordets indledning.²⁷

Det har været manges mening, mest kristne dronning, at de antikke grækere og romere sang deres tragedier fuldt ud på scenen; men en så udsøgt måde at recitere er ikke blevet fornyet før af nogen her, og så vidt jeg ved, er der end ikke nogen, der har prøvet. Det tror jeg, at den moderne musik er skyld i, fordi den er så meget ringere end den antikke.²⁸

Man kan altså betegne Tragedias prolog som Rinuccinis *manifesto* for den nye genre. Det, at han serverer sine modige og kontroversielle standpunkter via en fortrolig form i kraft af

regelmæssige strofer med ellevestavellesvers, der formidles til lytterne som en konventionel *aria* med rod i den mundtlige tradition, kan også fortolkes som et overordnet *captatio benevolentiae*. Ved at fastholde konventionen fra renæssanceteatret indledes *Euridice* således på en velkendt facon, der har kunnet stemme kritiske røster mildt og skabe en åben og positiv stemning over for det nye, *la nuova maniera di canto*, nemlig *stile recitativo*'s gennemført sungne deklamation, hvor hver ordlig enhed er realiseret individuelt efter tone, affekt og poetisk ide som en metafor for tale.

Prologen til Orfeo

Claudio Monteverdis nuancerede og varierede musikalske realisering af Alessandro Striggios prolog til *Orfeo* (1607) er, foruden at være et udtryk for en adækvat deklamatorisk udlægning af de forskellige strofers ordlyd og intonation, også en subtil retorisk og musikalsk fortolkning af det æstetiske *manifesto*, der ligger implicit i Musicas prolog.²⁹ På trods af prologens strofiske struktur og den gennemgående *aria*, som matcher den metriske form, som vi også så i prologen til *Euridice* (*quadriner* med *endecasillabe*) fremstår notationen altså i kraft af sin meget nuancerede realisering af samtlige fem strofer som en syntese af tekst og musik. Musicas prolog kan hermed ses som en illustration af den proces, som er betingende for den recitativiske stil. I *stile recitativo* er syntesen dog endnu mere udtalt på grund af den egentlige gennemkomposition og den friere rytmiske realisering, som gør det muligt at tale syngende, i stedet for at synge talende, hvilket, som tidligere nævnt, er hovedforskellen på *stile recitativo* og den strofiske *aria da cantar versi*. Musicas prolog er derfor et eksempel på, hvordan en musikalsk form, som

26 Hanning (1973), s. 246.

27 Peri benytter en lignende formulering i sit forord til *Euridice*.

28 Trykt i Solerti (1903) s. 40. [È stata opinione di molti, Cristianissima Regina, che gli antichi Greci e Romani cantassero sulle scene le tragedie intere; ma si nobile maniera di recitare nonchè rinnovata, ma nè pur, che io sappia, fin qui era stata tentata da alcuno, e ciò mi credev'io per difetto della musica moderna, di gran lunga all'antica inferiore.]

29 Nodematerierne kan hentes fra Rhetorica Scandinavica hjemmeside: www.retorik.net/rhetorica/musik. Teksten til Musicas prolog er trykt i Appendix 2 med en parallel oversættelse til dansk prosa.

oprindeligt var knyttet tæt til den mundtlige tradition, skriftliggøres. Det trykte partiturs prolog bliver hermed et konkret udtryk for Monteverdis personlige adækvate fortolkning, hvor notationen i højere grad fastholder hans *elocutio*. I kraft af partiturets udførlighed – den nuancerede notation, instrukser til sangerne og musikerne og de bemærkelsesværdige og meget specifikke instrumentale angivelser, der er optegnet i partiturets indledning³⁰ – er signalet til de udøvende sangere og musikere klart: *Orfeo* er Monteverdis – og ingen andens – *manifesto*.³¹

Også Striggios prolog rummer, ligesom Rinuccinis prolog til *Euridice*, genrens karakteristiske topoi. I første strofe ses *captatio benevolentiae*, idet Musicas lyttere tiltales som ”berømte helte” og ”ædle konger,” hvis gerninger sagnet ikke fuldt kan gengive. I strofe to præsenterer Musica sig for sine lyttere, og i den efterfølgende beskrivelse af musikkens egenskaber ses toposen ”musikkens magt.” Musikken tilkendes kraft til at fremkalde affekter i lytterne, og få dem til at føle såvel vrede som kærlighed. I tredje strofe stilles *musica humana* overfor *musica mundana*, idet Musicas sang bevirker en transcendent længsel efter sfærerens harmoni. Desuden kan ”den gyldne lyre,” Musicas attribut, opfattes som en allusion til Apollon; noget der styrker denne strofes metafysiske karakter. I fjerde strofe beskriver Musica emnet for *la favola in musica*,³² nemlig myten om halvguden Orfeus, der med sin persuasive sang kunne påvirke vilde dyr

og få selv underverdenen i tale. I sidste strofe anmoder Musica om stilhed så længe musikken klinger.

Den vokale realisering i Musicas prolog er konsekvent udformet så den passer til de individuelle vers’ immanente mundtlighed – deres klang, intonation og rytme. Dette er tydeligt, hvis man sammenligner de to første vers af strofe 1 med de to første vers af strofe 2. Jeg angiver her versene, hvor understregningerne markerer hovedtrykkene og buen vokalsammentrækningerne, der gør versene til *endecasillabe* (hvilket Monteverdi dog visse steder bryder ved at benytte en cæsur jævnfør min følgende analyse):

Dal mjo Per messo amato a voi ne vengo,
Incliti eroi, sangue gentil de regi,

Io la musica son, ch'ai dolci accenti
So far tranquillo ogni turbato core,

Læg mærke til Monteverdis udformning af den vokale linje, der fremstår som en nuanceret deklamatorisk udlægning af Striggios vers. Det er for eksempel tydeligt, at Monteverdi opererer med en cæsur midt i verset efter ”amato,” ”son” og ”tranquillo,” der markeres med en pause. Ved ”eroi” i andet vers af strofe 1 er der dog *enjambement*. Her binder Monteverdi verset sammen, sandsynligvis fordi ”eroi” har tryk på sidste stavelse, hvilket ville gøre en cæsur meget påfaldende og meningsforstyrrende for det retoriske foredrag. Indskuddet ”Sangue gentil de regi” (sønner af ædle konger) har således en uddybende funktion og lægger sig til ”incliti eroi” (berømte helte). De enkelte variationer imødekommer også konsekvent versenes individuelle retoriske deklamation. For eksempel har ordet ”incliti” i begyndelsen af andet vers af strofe 1 tryk på første stavelse, hvilket kan læses ud af Monteverdis musikalske udsættelse, hvori ”so far,” der indleder andet vers i strofe 2 har tryk på ”far.” Dette fremgår også af nodebilledet (ill 2).

30 Umiddelbart før selve *Orfeo* angives ”personaggi” (personer) og ”stromenti” (instrumenter) på s. 1 i *Orfeo*. Disse instrumentangivelser fremstår som en vigtig kilde til belysning af de anvendte instrumenter i senrenæssancens sceniske repræsentationer, bl.a. intermedierne.

31 Denne tese er central i Wikshåland (1997). Wikshåland plæderer således bl.a. for, at de første operapartiturer mere skal opfattes som monumenter over fremførelserne end egentlige partiturer for kommende iscenesættelser (s. 201).

32 *Favola in musica* (fabel eller opdigtet fortælling, som er sat i musik) er Monteverdis betegnelse for *Orfeo*. Formuleringen viser sandsynligvis tilbage til hyrdespillet: *La fabula d'Orpheo* (1480) af Poliziano, der ligesom Monteverdis *Orfeo* blev uropført i Mantova.

PROLOGO
ZÀ KVEIGA

Ill 2: De to første vers fra henholdsvis strofe et og strofe to af *Musicas* prolog. Ved en sammenligning bliver det tydeligt, hvordan Monteverdi har formet den vokale linje, så versenes individuelle klang, intonation og rytme imødekommes.

I kraft af notationen kan man altså aflæse Monteverdis bud på en adækvat retorisk deklamation af Striggios tekst, hvorfor nodebilledet fremstår som en konkret kilde, der kan belyse *actio*. Men ud over den plastiske retoriske realisering ses også en lang række variationer i prologen, som er inspireret af de enkelte strofes *concetti* (poetiske ideer) og hermed er et udtryk for en egentlig musikalsk fortolkning af tekstens mening. Her er den musikalske udsættelse af teksten knap så transparent, idet musikken – som et led i den fortolkende proces og som et udtryk for *mimesis* – gør opmærksom på sig selv som materiale. Allerede i første strofes sidste vers, hvor teksten lyder: "Ne giunge al ver perch'è tropp'alto il segno," hvilket ordret betyder: "dog når det (sagnet) ikke sandheden, for målet er for højt," fremstår ordet "alto" (høj) som strofens højeste tone (e"). I anden strofe er "Et hor di nobil'ira et hor d'amore" (snart i ædel vrede snart i kærlighed) udformet med hektiske seks-tendedele, hvilket står i kontrast til den roligere deklamation i strofens fjerde vers: "Poss'infiammar le più gelate menti" (kan opflamme de kold-

este sind), som er præget af den udholdte tone (d") på "poss." Dette illustrerer den antitetiske forbindelse mellem de to forskellige affekter: vrede og kærlighed. Også ordet "gelate" (kolde) udmales for lytterne, i kraft af en udtryksfuld dissonansbehandling: På "le più" indføres tonen h' i melodien og danner dissonans til d-mol-harmoniens kvint (tonen a). Herefter føres bassen en halv tone ned til cis – en dissonans i forhold til h'et i melodien (ill 3):



Ill 3: Sidste vers i strofe 2. Her har jeg udskrevet generalbassen på baggrund af faksimiletrykket.

Den tredje strofe, som har en udpræget transcendent karakter, er udsat med opadgående melodilinjer i alle fire vers. Dette kaldes *anabasis* i de tyske figurlærer fra det 17. og 18. årh. Denne musikalske figur placerede Hans-Heinrich Unger under kategorien af "ordtydende figurer," som han opfattede som paralleller til de retoriske troper:

...denn hier versucht die Musik, die Sprache an Deutlichkeit des Ausdrucks zu erreichen, ja wohl zu übertreffen. Die Musik unternimmt es, an die Stelle des sprachlichen Symbols ein eigenes zu setzen.³³

I fjerde strofe, der beskriver halvguden Orfeus og hans mageløse bedrifter, ses prologens højtoner (e'') igen i fjerde vers. Denne gang som en musikalsk illustration af de græske bjerge, Pindos og Helikon, som man i antikken satte i forbindelse med Apollon og muserne.

Den sidste strofe er præget af en lang række pauser både i sangstemmen og i generalbassen; blandt andet afsluttes femte strofe med en heltakts pause med fermat over inden den afsluttende ritornel. Disse pausefigurer kaldes *abruptio* (eller *aposiopesis* og *homoiteuton*) i de tyske figurlærer, og illustrerer den stilhed, som Musica anmoder om, så længe musikken klinger.

Konklusion

Hvis vi vender tilbage til artiklens indledende citat af Galilei og hans klassifikation af kunst som noget der stiler mod selve *handlingen* kan man stille fokus på de retoriske konsekvenser af processen mod den større grad af skriftlighed. Musikvidenskabelig litteratur plejer med rette at fremhæve *Orfeo* af Monteverdi, som den opera der – i modsætning til de tidligste florentinske hofoperaer – slår genren fast på grund af den påviselige dramatiske kontinuitet, hvor musikken som en stærk intentionel faktor er med til at gestalte selve handlingsforløbet. *Orfeo* er da også en af de eneste hofoperaer, der stadig opføres regelmæssigt, og Musicas prolog er ligeledes, som jeg har vist, et godt eksempel på, hvordan Monteverdi på virtuos vis både formår at indfange det italienske sprogs klang, intonation og rytme via den udførlige notation og samtidig – som et led i fortolkningen af tekstens *concelli* (poetiske ideer) – bryder med den transpa-

rente realisering for at udfolde et mere selvstændigt musikalsk udtryk.

På baggrund af de to prologer kan man dog også fokusere på det, der går tabt, når prologen i *Orfeo* indfanges af skriftligheden, og hermed bliver et udtryk for *ars* frem for *natura*, idet den mister noget af sin binding til mundtlighedens ontologi i kraft af sin artificielle udarbejdelse. Formidlerens rolle indskrænkes og omdefineres. Hvis man tager udgangspunkt i fremførelses-situationen, fremstår sangeren hos Monteverdi som fortolker. Musica gestalter Monteverdis udlægning af Striggios tekst, imens Tragedia stadig bør opfattes som den mundtlige traditions *cantastorie*. Hun forventes derfor med udgangspunkt i *inventio*, den faktiske situation, akustikken og de tilstedeværende lyttere selv at skabe forbindelsen mellem Rinuccinis *manifesto* og den angivne melodiformel. Grænserne for selve handlingen er altså markeret tydeligt hos Monteverdi – Musica skal synge det, som Monteverdi har bestemt, og som nodebilledet repræsenterer. Tragedia i *Euridice* har anderledes frie rammer for sin formidling – hun skal i langt højere grad selv give musikken *aria*, det vil sige karakter og overbevisningskraft,³⁴ idet hun i situationen improviserer over melodiforlægget og varierer sit musikalske foredrag af Rinuccinis *gravità* i dialog med det mundtlige rum og publikum. Dette gør en forskel, hvis vi skal tro de italienske *nobili*, der lovpriste deres *cantastorie* og *improvvisatori*, når de uden noder fremførte digtning med en hjertegribende retorisk intentionelitet, der kaldte billeder frem fra det mytiske univers.

Hos Monteverdi er operaen et *manifesto*, der bærer den bevidste komponists tydelige signatur, både med hensyn til vokal udførelse og instrumentation. Fordelene for eftertidens for-

34 Aria er her et udtryk for en melodis faktiske forløb og konturer - et relativt svævende begreb, der dækker selve sangens karakter, og som er defineret ud fra et intuitivt kriterium. Det betegner den samlede musikoplevelse og skal sættes i relation til ordets oprindelige betydning: "luft" og "atmosfære."

33 Unger (1941), s. 98.

tolkere, såvel iscenesættere, sangere og musikere som forskere, synes entydige: notationen og Monteverdis skriftlige bemærkninger i partituret er en ledetråd på alle fortolkende niveauer. Vi står anderledes tomhændet over for Tragedias prolog fra Peris *Euridice*, både fordi vores viden om Italiens mundtlige tradition er begrænset, og fordi vi ikke længere selv har tradition for at recitere og lytte til digtning, og hermed heller ikke på samme måde er i stand til at formidle og fange de mange virkemidler og raffinementer, der knytter sig til den mundtlige situationsinteraktion mellem digtning, formidler og lyttere. Dette får derfor også Howard Mayer Brown til at realisere samtlige strofer af prologen i A-R udgaven af *Euridice* fra 1981.³⁵ Ud fra en retorisk synsvinkel mener jeg dog, at man må sætte spørgsmålstegn ved denne løsningsmodel, for den imødekommer *ikke* den mundtlige situation og hermed heller ikke denne prologs ontologi. Det er selve *handlingen* der skal være i

fokus, og den vokale formidling skal derfor også rumme en stor grad af improvisation, idet den udfolder sig på baggrund af sangerens *inventio* og den faktiske situation. Man bør i stedet bibeholde den oprindelige notationsform, og opfordre sangeren til at forsøge at generobre det mundtlige rum og en praktisk retorisk tradition, så hun får både klang og gestisk udtryk af *cantastorie*, i stedet for at blive påduttet en velmenende forlæggers udlægning, selvom den er nok så stilbevidst. Dette vil således let resultere i, at de mange retoriske og musikalske nuancer inden for hofoperaen, der blandt andet skal ses i lyset af de mange vokale genrers forskellighed, fortoner sig. Fremførelsen bliver monoton. Prologens *aria* bør altså adskille sig markant fra den efterfølgende recitativiske stil i *Euridice*, hvor sangeren i langt højere grad er bundet af partiturets iboende mundtlighed og derfor – ligesom i prologen til *Orfeo* – er fortolker frem for inventor.

35 Peri: *Euridice* (1981).

Litteratur

- Bebo, Pietro (1955): *Prose della volgar lingua. A cura di Mario Marti*. Liviana Editrice, Padova.
- Calmata, Vincenzo (1516): *Compendio de cose nove de Vincenzo Calmeta & altri auctori cioe Sonetti Capitoli Epistole Egloghe pastorale Stambotti Barzelette Et una predica damore*. Venezia.
- Carter, Tim (1992): "Prologue." *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie, Macmillan Press Limited.
- Galilei, Vincenzo [1581]: *Dialogo della musica antica et moderna*. Giorgio Marescotti, Firenze. (Faksimileudgave (1934), Reale Accademia d'Italia, Roma.)
- Hanning, Barbara Russano (1973): "Apologia pro Ottavio Rinuccini." *JAMS* xxvi/2.
- (1980): "Glorious Apollo: Poetic and Political Themes in the First Opera." *Renaissance Quarterly*, vol. xxxii, no. 4.
- Lindhardt, Jan (1989): *Tale og skrift. To kulturer*. Munksgaard, København.
- Monteverdi, Claudio [1609]: *Orfeo*. Venezia. (Faksimileudgave (1993), Studio per edizioni scelte, Firenze).
- Ong, Walter J. (1982): *Orality & Literacy. The Technologizing of the Word*. Routledge, London and New York.
- Palisca, Claude V. (1994-a): "Vincenzo Galilei and some Links between 'Pseudo-Monody' and Monody." *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Clarendon Press, Oxford.
- Palisca, Claude V. (1994-b): "The First Performance of Euridice." *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Clarendon Press, Oxford.
- Peri, Jacopo [1600]: *Euridice*, Firenze. (A-R Editions (1981), Inc. Madison. Ed.: Howard Mayer Brown).
- Porter, William V. (1965): "Peri and Corsi's Dafne: Some New Discoveries and Observations." *JAMS*, vol. xviii.
- Ruf, Wolfgang (1997): "Aria/air/ayre/Arie." *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Ed.: Hans Heinrich Eggebrecht, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- Solerti, Angelo (1903): *Le origini del melodramma*. Fratelli Bocca, Torino.
- (1905): *Gli albori del melodramma*. Remo Sandron, Milano.
- Talentoni, Giovanni (1587): *Letitione sopra 'l principio, narratione, & epilogo del Canzonier del Petrarca*. Per Filippo Giunti, Firenze.
- Toscanella, Orazio (1561): *La Retorica di M. Tullio Cicerone a Gaio Herennio, ridotta in alberi*. Venezia.
- Unger, Hans-Heinrich (1941): *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert*. Konrad Trilsch Verlag, Berlin.
- Wikshåland, Ståle (1997): "...en melodi som unnslipper, en innskrift som består." *Studier i Claudio Monteverdi og musikalsk barokk*. Universitetsforlaget, Oslo.

Appendix 1.

Tragedias prolog, Euridice

1) Io, che d'alti sospir vaga, e di pianti,
Spars'or di doglia, hor di minacce il volto,
Fei negl'ampi teatri al popol folto
Scolorir di pietà volti, e sembianti,

2) Non sangue sparso d'innocenti vene,
Non ciglia spente di Tiranno insano,
Spettacolo infelice al guardo humano,
Canto su meste, e lacrimose scene.

3) Lungi via, lungi pur da regii tetti
Simulacri funesti, ombre d'affanni:
Ecco i mesti coturni, e i foschi panni
Cangio, e desto ne i cor più dolci affetti.

4) Hor s'avverrà, che le cangiate forme
Non senza alto stupor la terra ammiri,
Tal ch'ogni alma gentil ch'Apollon ispiri
Del mio novo cammin calpesti l'orme,

5) Vostro, Regina, fia cotanto alloro,
Qual forse anco non colse Atene, o Roma,
Fregio non vil su l'onorata chioma,
Fronda Febea fra due corone d'oro.

6) Tal per voi torno, e con sereno aspetto
Ne Reali Imenei m'adorno anch'io
E su corde più liete il canto mio
Tempro al nobile cor dolce diletto.

7) Mentre Senna Real prepara intanto
Alto diadema, onde il bel crin si fregi
E i manti, e' seggi degl'antichi Regi,
Del Tracio Orfeo date l'orecchie al canto.

1) Jeg, som higer efter dybe suk og tårer,
fik engang mængdens ansigter
i de store teatre til at blegne af medynk,
idet mit ansigt udtrykte snart smerte snart trusler.

2) Jeg synger om sørgelige og tårefyldte scener;
ikke om blod, der udgydes fra uskyldige årer,
ej heller om en vanvittig tyrans blindede øjne,
et forfærdeligt skue for det menneskelige blik.

3) Langt væk fra de kongelige boliger,
tragiske billeder, skygger af smerte:
Her tager jeg mine triste koturner og mine mørke
klæder af,
og jeg vækker i stedet sødere affekter i hjerterne.

4) Der vil ske det, at jorden i den største for-
undring,
vil beundre min ændrede fremtoning,
så at en hver mild ånd, som Apollon inspirerer,
vil træde i fodsporene på min nye vej.

5) Så meget laurbær, som måske ikke engang
blev Athen og Rom til del,
skal være en ikke ringe pryd på eders ærede hår,
og Apollons løv blandt to gyldne kroner.

6) Sådan vender jeg tilbage for jeres skyld,
og ved det kongelige bryllup smykker
jeg mig også glad, og på muntrere strenge
stemmer jeg min sang,
som sød nydelse for det højbårne hjerte.

7) Mens Seinen forbereder et kongeligt diadem,
hvormed det skønne hår skal smykke sig,
og de gamle kongers kapper og troner,
læg da øret til den trakiske Orfeus' sang.

