

# IO CHE QUASI PASTOR TRA QUESTI BOSCHI

En diskussion av två favola in musica-prologer av  
Ottavio Rinuccini

av Dag Hedman

I föreliggande undersökning står den florentinske adelsmannen, akademiledamoten och hovskalden Ottavio Rinuccini (1562–1621) och hans prologer till musikedramerna *La rappresentazione di Dafne* och *Il Narciso* i fokus. Som jämförelsematerial används andra scenverk av Rinuccini och av andra författare från 1400-talets slut till början av 1600-talet.

Detta är ett väl penetrerat område, med huvuddelen av insatserna gjorda av italienska och amerikanska forskare. Det är dock påfallande att merparten av dessa varit musikhistoriker. Från litteraturhistoriskt håll har insatserna varit mer sporadiska. Möjligen är detta förklaringen till att det ännu finns ovända stenar på området. Det är uteslutet att inom det snäva format denna framställning har redogöra ens för ett begränsat urval av den synnerligen omfattande forskningen på området, men en del av de missförstånd som förekommer i källorna skall i förbigående diskuteras nedan.

Då det är texter som står i centrum här spelar den musik som komponerats till dem en undanskymd roll. I den mån kända kompositörernas namn som Emilio de' Cavalieri, Marco da Gagliano, Claudio Monteverdi, Jacopo Peri och Heinrich Schütz förekommer är det endast i förbigående. Och när Cavalieris och

Peris konkurrent Giulio Caccini dyker upp i en hjälteroll i framställningen är det inte som yrkesman, utan som litterär konstruktion.

För den som önskar höra hur Rinuccinis dikter och dramer lät i komponerad form av Caccini, Gagliano, Monteverdi och Peri finns det numera utmärkta inspelningar att tillgå.

Då författaren i Sverige är rätt okänd, inleds framställningen med en orienterande rundmålning. Därpå följer diskussioner av de i titeln nämnda prologerna.

## Rinuccinis liv och verk

Ottavio Rinuccini föddes och dog i Florens, men vistades tidvis även vid hoven i Paris och i Mantua. Förvånansvärt litet är känt om hans liv.<sup>1</sup> Han skrev lyrik, som i hög grad tonsattes av samtida kompositörer, men i första hand har hans namn associerats till musikedramat.<sup>2</sup> Hans tidigast belagda verk för medicéerhovets spektakel är *Maschere d'amazzoni* (1579, Amasonernas hovbaletter) till storhertigen Francesco de' Medici och Bianca Cappellos förmålning.<sup>3</sup> Tydligt gillades Rinuccinis litterära aktiviteter av kulturbärande kretsar, ty 1587 valdes han in i den florentinska Accademia degli Alterati.

Rinuccinis mest kända ungdomsverk skrevs till storhertig Ferdinando de' Medicis och Christina av Lothringens bröllop 1589. Det rör sig om intermedier (mellanspel) till Girolamo Bargaglis (1537–87) komedi *La pellegrina* (1564, Pilgrimen), sammanlagt sex stycken, av vilka Rinuccini ensam skrev två och till största delen ytterligare tre (med några verser skrivna av Giovanni de' Bardi respektive Laura Guidiccioni).<sup>4</sup> Sammanlagt svarade Rinuccini för två tredjedelar av texten till intermedierna (212 av totalt 340 rader). Produktionen 1589 har betecknats såsom höjdpunkten på den långa medicéiska festspelestraditionen, som bland annat hade manifesterats i liknande evenemang 1539, 1565, 1579 och 1586, och skulle fortsätta under 1600-talet.<sup>5</sup>

Succéen med intermedierna 1589 ledde till att Rinuccini fick fler uppdrag inom samma genre: *Maschere di bergiere* (1590, Herdinnornas hovbalett), framförd inför storhertigparet och kardinalen av Lothringen, och *La mascherata degli accecati* (1596, De blindas hovbalett), förutom *La mascherata di stelle* (samma år, Stjärnornas hovbalett), framförd inför storhertiginnan Christina. *La mascherata di donne tradite* (De svikna kvinnornas hovbalett) har okänt tillkomstår, men är sannolikt också från 1590-talet.

Den första versionen av Rinuccinis nästa musikdramatiska verk, *La rappresentazione di Dafne. Favola pastorale* (Spelet om Dafne. Pastoraldrama), tycks ha tillkommit 1594 eller 1595 och tonsatts i olika omgångar under 1590-talet (oklart riktigt hur många gånger), varav det mesta gått förlorat. Läger man ihop O.G. Sonnecks och F.W. Sternfelds sinsemellan på några punkter avvikande beräkningar, tycks det som om dramat sattes upp i Florens 1597, 1597/1598, 1598/1599, 1599, 1600, 1604, 1610 och 1611 (eventuellt vid flera tillfällen vissa av dessa år), och i Mantua 1608, med flera textrevisioner av Rinuccini, ofta för att anpassa prologens tilltal till det aktuella furstliga sammanhanget.<sup>6</sup> Med nio (eller fler) upp-

föranden på 14 år skulle detta vara det mest framförda av de äldre musikdramerna. Det trycktes 1598[?], 1600, 1604 och 1608. Härtill bör läggas Martin Opitz' (1597–1639) översättning och bearbetning av *La rappresentazione di Dafne* med den koncisa titeln *Dafne* (1626, uppförd 1627), vilken räknas som den äldsta tyska operatexten.<sup>7</sup> Opitz' adaptation fick nytt liv 1672, då den i ytterligare bearbetad form framfördes i Dresden med nykomponerad musik, nu med titeln *Drama oder musicalisches Schauspiel von der Dafne*.<sup>8</sup>

Här kan endast antydas problemen att fastställa, vilket som skall anses vara det första 'moderna' musikdramat i betydelsen 'med solopartier komponerade i den nya recitativstilen'. Här har *La Dafne* ofta nämnts som portalverket, men eftersom Laura Guidiccionis (1550–1599) *Il satiro* (Satyren) och *La disperazione di Fileno* (Filenos förtvivlan; båda Florens, 1590) är fem år äldre, är det rimligt att låta denna ära tillkomma dem.<sup>9</sup> Man kan dock konstatera att *La Dafne* haft en helt annan genomslagskraft i samtid och eftervärld än Guidiccionis texter. (Direkt svärmotiverade synes försöken att lansera Rinuccinis *L'Euridice* 1600 – trots två tonsättningar samma år! – som den första 'operan'.) Denna omdiskuterade fråga måste i brist på bevarat material dessvärre i nuvarande forskningsläge betraktas såsom olösbar.

Att dafnemotivet var närvarande under en lång period i musikdramats historia (genrebeteckningen uppfattad i sin vidaste bemärkelse) visas av att man finner det så tidigt som i Gian Pietro della Violas *La rappresentazione di Dafne* (Mantua, 1486) och senare i exempelvis Giovanni Francesco Busenellos drama per musica *Gli amori d'Apollone e di Dafne* (Venedig, 1640, Kärleken mellan Apollo och Dafne) och i Pietro Pariatis componimento per camera *Dafne in lauro* (Wien, 1714, Dafne förvandlad till lager).<sup>10</sup>

Dramats handling är i korthet följande. Efter prologen, där Ovidius presenterar sig

självt och handlingen för publiken, följer en scen, där Apollo dödar den allting förhärjande draken Python.<sup>11</sup> Apollo möter Venus och Amor, retar den sistnämnde, och framkallar därmed den vrede som gör att kärleksguden skjuter en pil i Apollos hjärta, som får denne att förälska sig i nymfen Dafne. Hon är dock helt ointresserad av hans närmanden och flyr till skogs. Amor triumferar med sin seger inför sin mor. En budbärare berättar för kören av nymfer och herdar att Apollo jagat Dafne och att hon plötsligt förvandlats till ett lagerträd. Apollo begråter hennes metamorfos. Kören ber Amor att han skall skona dem från ett liknande öde.<sup>12</sup>

Rinuccinis andra operatext *L'Euridice* skrevs till förmålningen av konung Henrik IV av Frankrike och Maria de' Medici i Florens år 1600. Det är den kända berättelsen om Orfeus, som hämtar sin älskade från underjorden. För att texten skulle kunna fungera som bröllopsunderhållning, opererade Rinuccini bort Plutos krav på att Orfeus inte finge vända sig om innan han nått upp till jordens yta. Därmed gavs berättelsen ett passande *lieto fine* (lyckligt slut).<sup>13</sup> Rinuccinis arbete tycks ha uppskattats av den det var skrivet för, ty mellan åren 1600 och 1604 vistades Rinuccini under tre perioder i Paris som hovman till drottning Maria de' Medici.<sup>14</sup> Ett tecken på ett mera utbrett intresse för dramat är att texten till *L'Euridice* trycktes år 1600, att de två tonsättningar som gjordes båda trycktes under 1600, och att texten trycktes om i Venedig 1608, i Florens 1622 och på kroatiska 1617.<sup>15</sup>

Åren 1607 och 1608 arbetade Rinuccini i Mantua, där han blev medlem i Accademia degli Elevati.<sup>16</sup> Under tiden här utarbetade han librettot till sin tredje opera, *L'Arianna*. *Tragedia* (Ariadne. Tragedi), som uppfördes vid de festligheter som följde på kronprins Francesco Gonzagas giftermål med prinsessan Margareta av Savoyen i mars 1608. *L'Arianna* uppfördes i maj samma år inför en publik på

4000–6000 personer.<sup>17</sup> Dramat handlar om hur Teseo (Theseus) överger prinsessan Arianna på ön Naxos. Denna tragiska handling ges dock det lyckliga slut man kunde vänta av ett verk som tillkommit för framförande vid ett bröllop, i det att Bacco (Bacchus) dyker upp på scenen och gifter sig med Arianna på slutet, varigenom ett dekorumanpassat *lieto fine* uppnås.<sup>18</sup> Även *L'Arianna* blev en framgång för Rinuccini: redan premiäråret utkom texten i fyra olika editioner i Mantua, Florens och Venedig; 1622, 1639 och 1640 utgavs den i Venedig (sistnämnda året i två upplagor), och 1633 i Ancona (på kroatiska). *L'Arianna* återuppfördes i Florens under karnevalen 1614, i Ragusa (Dubrovnik) 1620 och i Venedig 1639 vid invigningen av operahuset Teatro di San Moisè. Så sent som 1995 fick Rinuccinis drama nytt liv på Kungliga operahuset i London med nykomponerad musik.<sup>19</sup>

Även *La mascherata dell'ingrate* (De otacksammans hovbalett) skrevs till bröllopfestligheterna i Mantua våren 1608. Handlingen kan beskrivas som en korsning av Venus och Amor-avsnitten i *Dafne* och *L'Arianna* med dödsrikesvandringen i *L'Euridice*. Här är det Venus som med hänvisningar till Plutos kärlek till Proserpina lyckas utverka av honom, att själarna efter de mantuanska kvinnor, som ej hörsammat sina beundrades glödande böner om kärlek, får återvända till jorden. Efter Pluto förevisat dem som varnande exempel för det mantuanska hovet, tvingas de att under gråt återvända till underjorden. Verket trycktes i Mantua i två editioner 1608. Tjugo år efter premiären (1628) gavs *La mascherata dell'ingrate* vid kejsarhovet i Wien eller i Graz, och trycktes i Venedig 1638.<sup>20</sup>

Åter i Florens, levererade Rinuccini till prins Cosimo de' Medicis bröllop med Maria Magdalena av Österrike i oktober 1608 två *Maschere ad una veglia* (1608, Hovbaletter till aftonunderhållning). Man har menat att Rinuccinis

omfångsrikaste libretto, *Il Narciso* (Narcissus), tillkom för samma bröllopsfestligheter.<sup>21</sup> *Il Narciso* är Rinuccinis svarta får, dramat som aldrig tonsattes, ej trycktes förrän 1829 och följaktligen marginaliserats av forskningen.<sup>22</sup> Handlingen rör den sköne jägaren Narcisos ointresse för alla trånande nymfer i hans omgivning, främst Eco, som till slut endast finns kvar i ljudform, medan den i sig själv förälskade Narciso förvandlas till en narciss.<sup>23</sup> Under 1610 tycks Rinuccini ha vistats i Rom, delvis för att se till att *Il Narciso* blev tonsatt.<sup>24</sup>

Vid återkomsten till fädernestaden skrev han *La mascherata di ninfe di Senna* (Seinenymfernas hovbalett), spelad i Florens inför medicéerhovet 1611, återuppförd till greve Mario Sforzas bröllop med prinsessan Renée av Lothringen i maj 1613. Här anspelade Rinuccini på sin tidigare arbetsgivare Maria de' Medici, som ju bodde i Paris vid Seineflodens strand. År 1613 framfördes vidare såväl *La comparsa d'eroi celesti nella barriera sostenuta da cavalieri d'Amore* (De himmelska hjältarnas tornering vid barriären hållen av Amors hovmän) som *La mascherata di selvaggi* (Vildarnas hovbalett) inför det florentinska hovet. Hans sista världsliga scenverk tycks vara *Il ballo di zingare* (Zigenarnas hovbalett) från 1614,<sup>25</sup> om inte de odaterade *Armida. Ballo*, som inspirerats av Torquato Tassos (1544–95) *La Gierusalemme liberata* (1581, Det befriade Jerusalem), och *Amore e ninfe* (Amor och nymfer) ligger senare. Även uppförandena i slottskapellet av *Versi sacri* (1619, Andliga verser) och *L'annunciazione* (1620, Bebådelsen) ägde rum i dramatisk form, i båda fall inför storhertiginnan Maria Magdalena, för vilken rimligtvis även Rinuccinis *Santa Maria Maddalena* skrevs.<sup>26</sup>

Bedömningen av Rinuccinis litterära produktion har varierat högst betydligt. Det skulle emellertid spränga ramen för denna framställning att exemplifiera lovorden och avståndstagandena.

Men till saken! Denna uppsats skulle ju handla om förspel.

## Prologen till *La Dafne*

Prologen är en viktig del av den antikimitation, som kännetecknar hela Rinuccinis libretto.<sup>27</sup> Ovidius hade i slutraderna till *Metamorphoses* skrivit:

Nu har jag slutat ett verk, som aldrig av  
Jupiters vrede,  
aldrig av eld eller svärd eller tidernas makt skall  
förintas.  
När det behagar den dag, som kan åt  
förgängelsen viga  
endast min bräckliga kropp, må den göra ett  
slut på min levnad!  
Men till min ädlare del skall jag då inte dö  
utan sväva  
högt ovan stjärnornas land och ej glömmas i  
tidernas tider.  
Vida i världen, där Roms majestät över  
länderna härskar,  
kommer min bok att bli läst, och om  
skaldernas aningar sannas,  
skall jag i ryktets famn fortleva för eviga tider.<sup>28</sup>

När Rinuccini i prologen till *La Dafne* låter Ovidius uppträda, sker detta i direkt dialog med de citerade raderna. Genom Ovidius' mun svarar librettisten:

Från de lycksaligas ängder,  
där de odödliga njuter  
i de lummiga myrträdens skugga,  
kommer jag i kväll till eder, ni dödliga.

Det är jag som till de lärda tonerna från min  
lyra  
sjöng så vackert om himmelska älskares  
kärleksglöd  
och deras varierande förvandlingar,  
att världen fortfarande beundrar mig.<sup>29</sup>

Då lärde jag ut konsten  
hur man tänder kärlekens flamma i isigt bröst  
och hur ett hjärta som plågas av den stränga och  
besvärande kärlekslågan  
åter kan befria sig från den.<sup>30</sup>  
[...]

I det jag bemödar mig att följa den antika stilen  
visar jag för eder, mina damer och herrar,  
ett tydligt exempel på  
hur farligt det är att förakta Amors makt.

Ni kommer att få se den gud gråta,  
som på himlen med sin vackra gyllene vagn  
sprider ljuset och dagen.  
Ni kommer att få se hur han tillber sin älskade  
nymf,  
som har förvandlats till en växt.<sup>31</sup>

Att Rinuccini avsett att primärpubliken skulle uppfatta det utsagda såsom lika mycket gällande honom själv som Ovidius torde vara uppenbart. Näst sista strofen har väl snarare bäring för honom än för hans berömde föregångare, som självklart använde ”den antika stilen” och ingalunda skulle ha behövt bemöda sig därom. (Man noterar att Rinuccinis fyra längre libretton med genomgående handling – *La Dafne*, *L'Euridice*, *L'Arianna* och *Il Narciso* – samtliga hämtat stoff från Ovidii *Metamorphoses*.)

Verkliga författare som figurer i skönlitterära verk finner man tidigt. Aristofanes (450–385 f.Kr.) hade Aiskylos och Euripides i *Grodorna* (405 f.Kr.).<sup>32</sup> Dante (1265–1321) hade använt Vergilius som hjälte i *Divina commedia* (1295–1321). Medan Vergilius där dyker upp i ’fel’ tid och rum (1300 år efter sin död), och i en handling där han inte är det enda tänkbara alternativet bland författare – Horatius eller Seneca skulle ha fungerat lika väl – är det helt naturligt att Ovidius hälsar åskådarna välkomna till Rinuccinis dramatisering av hans berättelse om Apollo och Dafne. Så frågan är: hur originellt är detta grepp inom senrenässansens och den tidiga barockens teater?

Låt oss se vilka som säger/sjunger prologerna i några andra italienska libretton och pastoraldramer från tiden före, samtidigt med och omedelbart efter Rinuccini (i alfabetisk ordning):

*Alfeo* (en flodgud): Giovanni Battista Guarini, *Il pastor fido* (1590).

*Amore*: Torquato Tasso, *Aminta* (1573).

*Apollo*: Rinuccini, en alternativ prolog till *La Dafne* från 1610,<sup>33</sup> *L'Arianna* och en *Maschere ad una veglia*, Michelangelo Buonarroti d.y. (1568–1646), *Siringa* (1635).

*Apollo* och *Cykloper*: Ottavio Tronsarelli (död 1641/1646), *La catena d'Adone* (1626).

*Armonia* (Harmonien): Giovanni de' Bardi (1534–1612), *Intermedierna* 1589.

*Arno* (Floden Arno): Ferdinando Saracini (1587–cirka 1640): *Ballo delle zingare* (1614).

*Aveduto* (Förnuftet) och *Prudentio* (Klockheten): Agostino Manni (1547/8–1618), *La rappresentazione di Anima et di Corpo* (1600).<sup>34</sup>

*Coro di Numi Celeste* (Kör av grekisk-romerska gudar): Rinuccini: *La comparsa d'eroi celesti*.

*Diana*: Ottavio Corsini (1592–1642), *L'Aretusa* (1620).

*Ercole* (Hercules): Rinuccini, en *Maschere ad una veglia*.

*Espero* (Hesperos [Aftonstjärnan]): Francesco Cini (levnadsår okända), *Notte d'amore* (1608).

*Il Diletto moderno* (Det moderna nöjet): Adriano Banchieri (1568–1634): *Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena* (1608).

*Il Tempo* (Tiden): Michelangelo Buonarroti d.y., *Il passatempo* (1614).

*Iride* (Iris [Regnbågen]): Gabriello Chiabrera, *La Galatea* (1614), *La veglia delle grazie* (1615), *Gli amori di Aci e Galatea* (1617).

*La Musica*: Alessandro Striggio (cirka 1573–1630), *La favola d'Orfeo* (1607), Rinuccini, en alternativ prolog till *La Dafne* från 1611.<sup>35</sup>

*La Notte* (Natten): Giudubaldi Bonarelli (1563–1608), *La Filli di Sciro* (1607).

*La Poesia*: Gabriello Chiabrera, *Il rapimento di Cefalo* (1600).

*La Religione*: Jacopo Cicognini (1577–1633): *La finta mora* (1623).

*La Sapienza* (Visdomen): Rinuccini, en alternativ prolog till *L'Arianna* (1614).<sup>36</sup>

*La Tragedia*: Rinuccini, *L'Euridice*.

*L'Aurora* (Soluppgången): Claudio Achillini (1574–1640), *Mercurio e Marte* (1628).

*L'Humor spensierato* (Bekymmerslöst Humör): Adriano Banchieri, *Il zabaione musicale* (1604).

*Manto* (siaren Tiresias' dotter, staden Mantuas mytiska grundarinnan) och *Imeneo* (Hymen): Gabriello Chiabrera, prolog till Giovanni Battista Guarinis *Idropica* (1608).

*Mercurio*: Angelo Poliziano (1454–1494), *La fabula di Orpheo* (okänt tillkomstår mellan 1472 och 1483, tryckt 1494).

*Nettuno* (Neptunus): Rinuccini, *La mascherata di ninfe di Senna*. – *Nettuno, Vistola fiume* (Floden Weichsel) och *Coro di Nume dell'acque* (Kör av vattengudar): Ferdinando Saracini, *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (1625).

*Orfeo* och *Plutone*: Gabriello Chiabrera, *Il pianto d'Orfeo* (1608).

*Thetis* och *Fato* (Ödet): Stefano Landi (1586–1639), *La morte d'Orfeo* (1619).

*Venere* (Venus): Antonio Ongaro (1569–99), *Alceo* (1582).

Det enda kända belägget för att Rinuccinis grepp utnyttjats av en dramatiker före honom finns i Antonio Cammellis (1436–1502) tragedi *Filostrato e Panfila* (1499, tryckt 1508), där prologen sägs av Seneca, medan Rinuccinis ende spårade efterföljare är Riccardo Riccardi (1558–1612) i två prologer skrivna för festligheterna i Florens 1600, den ena framförd av Pindaros och den andra av den nyss nämnde Angelo Poliziano.<sup>37</sup>

Hur representativ är ovanstående sammanställning? Urvalet är slumpartat. Det bygger på vilka texter som varit tillgängliga i tryckt form. Emellertid finns det inget skäl att tro att textkorpuser ur den här aktuella synpunkten skulle vara statistiskt snedfördelad, särskilt som resultatet sammanfaller med den gängse uppfattningen i frågan.<sup>38</sup>

En slutsats av det redovisade materialet är att senrenässansens och den tidiga barockens prologer normalt framfördes av allegoriska och/eller mytologiska gestalter. Rinuccinis val redan på 1590-talet av den historiskt belagde

skönlitterära författaren Ovidius får således utan överdrift kallas originellt. Huruvida han kände till Senecas uppenbarelse hos Cammelli 90 år tidigare och var påverkad därav eller inte kan dessvärre ej klarläggas. Hos Cammelli uppträder Seneca före en historia som grundar sig på ett avsnitt i Giovanni Boccaccios *Decamerone* (1350).<sup>39</sup> Poängen hos Rinuccini är ju att Ovidius inleder ett verk som bygger på en av hans texter.

## Prologen till *Il Narciso*

Med detta i minne går vi nu över till Rinuccinis aldrig uppförda narcissuslibretto.<sup>40</sup> Prologen sjungs enligt manuskriptet av Giulio Romano. Vem skall detta nu vara? Den gudomlig-förklarade romerske kejsaren Giulio Cesare? Ingalunda. Det är fråga om den berömde kompositören, pedagogen, instrumentalisten och tenoren Giulio Caccini (cirka 1545–1618), som efter sin födelseort Rom använde Giulio Romano som sitt artistnamn. Caccini hade debuterat i Florens samtidigt som Rinuccini, nämligen vid bröllopsfestligheterna 1579, och de hade båda varit inblandade i bröllopsintermedierna 1589. Caccini tonsatte delar av *La Dafne*, hela *L'Euridice* (delar uppförda i Florens 1600, hela verket 1602, båda gånger inför hovet), och en hel del av Rinuccinis lyrik (publicerad i två samlingar, Florens 1601 och 1614).

Giulio Romano sjunger följande ord:

I herdeskepnad i denna skog  
träder jag fram inför dig, ädla Drottning.<sup>41</sup>  
Jag är den som till blockflöjtens varierande  
toner  
fick toskanska språket att klinga så ljuvt.

Där ymnig mot de gamles hav  
den stolta Tiberns grumliga vågor virvlade<sup>42</sup>  
föddes jag, men på Arnos blomstrand<sup>43</sup>  
smekte en stilla vind kungarna av medicéernas  
ätt.<sup>44</sup>



Närd där vid den gyllene Musans bröst  
lärde jag mig sjunga så ljuvligt,  
genom det ädla ljudet av min stämma  
hördes klingande lovsång, där förtjänsten är  
dygd.

Ej utan hög uppskattning vände hertigen av  
Este  
vid Po öronen till min skönsång,<sup>45</sup> som där  
lyste  
ej mindre än den vördnadsfulla sången  
för tre kronor i Vatikanen.<sup>46</sup>

Från den mest lysande äran och mest glödande  
förhoppningen  
svingar sig min själ upp till de sublimaste  
kunskafer,  
och beundrar sedan pompan och festspelen  
som överträffar även det berömda Aten.

Som musiker blandade jag höga begrepp  
för att på så vis förstärka poetiska andars idéer,  
vilka jag sjungande på teatrar använde som jag  
ville  
för att ingjuta glädje och sorg i vart bröst.

Fulla av största förvåning lyssnade de gyllene  
salongerna  
till röster från det vackra Alba,<sup>47</sup>  
då öppnade sig avgrunden för den store  
sångaren  
och Apollo grät över älskade grenar.<sup>48</sup>

För ditt nöje, Arnos och Lothringens stöd och  
prakt,<sup>49</sup>  
stiger de ljuvligaste toner åter ur bröstet,  
fast jag är trött av ålder.  
Svanen sjunger mer, ju vitare den blir.

Upp till dina stolta svärdöttrars palats på  
Pinden<sup>50</sup>  
stiger de heligaste harmonier, odödliga kvinna,  
berättelsen om hur en olycklig yngling  
i gräset förvandlades till en blomma.<sup>51</sup>

Precis som i dafneprologen finner vi här att Rinuccini arbetar med dubbelprojicering: det Giulio Romano säger om sig själv kunde i hög utsträckning gälla författaren, exempelvis ambitionen att väcka affekter hos åskådarna, upp-

fattningen att den samtida kulturen överträffade antikens, och beroendet av den tilltalade storhertiginnan.

Flera biografiska inslag i texten är autentiska: Caccini föddes i Rom, var instrumentalist och sångare och arbetade för medicéerna, var vid några tillfällen verksam i Ferrara vid hertigen av Estes hov, tjänade under ett halvt år den blivande påven Clemens VIII när denne var kardinal i Ferrara, och framträdde i Vatikanen 1592, när denne just valts till påve.<sup>52</sup>

Greppet i narcisoprologen med en rollgestalt som är identisk med den som framför rollen är så djärvt att man söker andra förklaringar till Giulio Romanos närvaro, i första hand att "Giulio Romano" trots allt inte är en rollbeteckning, utan helt enkelt en uppgift om vem som skulle sjunga prologen eller skriva musiken – kanske bådadera. Såväl detta som tanken att Romano skulle uppträda som en mytologisk eller allegorisk gestalt förefaller dock uteslutet mot bakgrund av narcisoprologens innehåll. Giulio Romano fanns verkligen till förfogande i Florens vid tillfället i fråga och kunde följaktligen uppträda som sig själv, eventuellt till egen musik och eget ackompanjement. I det undersökta materialet framstår detta som en klart originell *coup de théâtre*.

Faktum är att Rinuccini redan i förspelet till sitt bidrag till Cesare d'Estes och Virginia de' Medicis bröllop i januari 1586, *Rinaldo e il Tasso*, hade använt en figur som kan sägas vara ett mellanting mellan dafne- och narcisoprologernas: Torquato Tasso tänks där föredraga inledningen till ett verk som handlar om hans mest kände hjälte, Rinaldo. Den fiktive Tasso får göra biografiska anspelningar på den verkliga Tasso. Skillnaden mot narcisoprologen är att författaren Tasso inte skulle spela sig själv: han hölls nämligen inspärrad mellan 1579 och juli 1586.<sup>53</sup>

Man kan fråga sig hur Rinuccinis fräcka grepp kan ha varit förenligt med dekorum. Ville författaren utmana sin publik eller räknade han med att berömdheter som Ovidius, Tasso och Giulio Romano skulle ha ett själv-

klart egenvärde, som gjorde det möjligt att utnyttja dem som introduktörer och publikvärmare? Eftersom han förutom Riccardi inte tycks ha fått omedelbara efterföljare på 'döda poeter'-spåret, och inga är kända beträffande greppet att placera 'kända levande kulturpersonligheter' på scenen, var det rimligtvis ett grundläggande fel på dessa koncept ur dåtidens synvinkel. Sannolikt var det helt enkelt för starkt att de kungliga i publiken skulle apostroferas av sina tjänare (en hovpoet, Tasso, respektive en hovmusiker, Romano) och av en visserligen uppburen antik, men ändå dödlig författare (Ovidius) i stället för av allegoriska eller mytologiska personer, som konventionen bjöd. Kanske suddade närvaron av Torquato Tasso och Giulio Romano ut gränsen mellan dikt och verklighet på ett sätt som ansågs otillåtet eller mindre tilltalande.

Eftervärlden har dock intet anande gått i författarens fotspår, eller snarare: uppfunnit hjulet en gång till.

Caro lettore! Kära läsare!

Nästa gång Du ser en film där en skådespelare spelar sig själv, tänk då:

*Detta använde florentinaren Ottavio Rinuccini redan 1608.*



## Noter

- 1 Biografiska uppgifter om Rinuccini hämtade från Barbara Russano Hannings artikel om skalden i Stanley Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, band 16, London: Macmillan, 1980, s. 46.
- 2 Under Rinuccinis aktiva period, som inföll i övergången mellan renässansen och barocken, var antalet musikdramatiska genrer stort och han bidrog med texter till flera, bl.a. *favole in musica*, hovbaletter och intermedier.
- 3 Utförligt om denna verkgrupp i Angelo Solerti, *Gli arbori del melodramma*, band 1, Milano etc., u.å. [1904] = 1904a, och i Francesca Chiarelli, "Before and After. Ottavio Rinuccini's *Maschere* and Their Relationship to the Operatic Libretto" i *The Journal of Seventeenth-Century Music* 2003:1, Urbana, Ill., 2003.
- 4 Fjärde intermediet skrevs av Giovambatista Strozzi (1504–71). Barbara Russano Hanning hävdar i artikeln i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* att Rinuccini ensam skrivit även sjätte intermediet (s. 46), oklart på vilka grunder. I originaltrycket 1589 sågs uttryckligen beträffande andra hälften av intermediet att "le parole furono fatte dopo l'aria del ballo dalla signora Laura Lucchesini de' Giudiccioni" (orden är gjorda efter arian i hovbaletten av fru Laura Lucchesini de' Giudiccioni). Citerat efter Angelo Solerti, *Gli arbori del melodramma*, band 2, Milano etc., u.å. [1904] = 1904b, s. 41f. Detta band består i sin helhet av Rinuccinis samlade dramatik i vetenskaplig utgåva.
- 5 De florentinska hovspektakten ansågs vara de mest påkostade i hela Italien under 1500-talet (Iain Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, band 1 [Cambridge: Cambridge University Press, 1980], s. 158f.).
- 6 O.G. Sonneck, "'Dafne', the First Opera. A Chronological Study" i *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1, Leipzig, 1913, s. 107f. och F.W. Sternfeld, "The First Printed Opera Libretto" i *Music and Letters* 1978:2, s. 131–138. Textrevisionerna i Solerti 1904b, s. 102ff. En detaljerad bibliografi över Rinuccinis tryckta verk finns i ibid. s. vi–xiii. Utförligt om *La Dafne* bl.a. i William V. Porter, "Peri[s] and Corsi's *Dafne*. Some New Discoveries and Observations" i *The Journal of the American Musicological Society* 1965:2, Gary Tomlinson, "Ancora su Ottavio Rinuccini" i *The Journal of the American Musicological Society* 1975:2 och i Barbara Russano Hanning, "Glorious Apollo. Poetic and Political Themes in the First Opera" i *Renaissance Quarterly* 1979:4.
- 7 Texten återges i Martin Opitz: *Gesammelte Werke. Band IV. 1. Teil (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart* 312), Stuttgart: Anton Hiersemann, 1989, s. 65–85. Datering: se Jörg-Ulrich Fehner: "Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden 1627. Überlegungen im Hinblick auf die *Dafne*-Oper von Schütz und Opitz", *Schütz-Jahrbuch* 1988, Kassel: Bärenreiter, 1988, s. 15. Till skillnad från originalet, som saknar formell indelning, men i praktiken är uppbyggd i sex delar (förutom prologen), är Opitz' *Dafne* ett femaktsdrama. Man har i Heinrich Schütz (1585–1672), som komponerade musiken till Opitz' text och åren 1609–13 vistades i Venedig, velat se den förmedlande länken mellan Rinuccini och Opitz, t.o.m. spekulerat kring möjligheten att Schütz skulle ha sett ett framförande av Rinuccinis drama (se kommentaren till Opitz' *Dafne* i Opitz 1989, s. 62). Eftersom båda kända uppföranden av *La Dafne* under Schütz' tid i Italien ägde rum i Florens, gäller det att visa att Schütz verkligen besökte staden, vilket hittills ej gjorts. Tvärtom hävdar Silke Leopold kategoriskt i Siegfried Mauser (red.), *Die Oper im 17. Jahrhundert. Handbuch der musikalischen Gattungen*, band 11, Laaber: Laaber-Verlag, 2004, att han ej hade kontakt med Florens eller Mantua (s. 246). I själva verket kan man misstänka att det var August Buchner (1591–1661), mannen som presenterade Opitz och Schütz för varandra, som även förmedlade Rinuccinis text. Se vidare not 13 nedan. – Anthony Alms' påstående i "Adapting an Adaptation. Martin Opitz's *Dafne* Among the Italians" (*Early Music* 2012:1 s. 3), att Opitz' *Dafne* skulle vara skriven på alexandrin, bygger på ett missförstånd.
- 8 Utförligt om denna variant i Alms 2012. Opitz hade gjort sin version till det i Torgau (40 km nordöst om Leipzig) hållna bröllopet mellan lantgreven Georg II av Hessen-Darmstadt och prinsessan Sofia Eleonora av Sachsen; den nya varianten 45 år senare tillkom för festligheter i

- samband med den sachsiske kurfursten Johann Georg II:s höstjakt (Alms 2012, s. 1).
- 9 Guidiccioni skrev ytterligare ett musikdrama, *Il gioco della cieca* (Florens, 1595, Blindbock); musiken till samtliga (av Emilio de' Cavalieri, cirka 1550–1602) har gått förlorad, vilket omöjliggjort en värdering av dem. Inte heller Gabriello Chiabreras (1552–1638) *Il rapimento di Cefalo* (Florens, 1600, Cefalos' bortförande) eller Giovanni Battista Guarinis (1538–1612) *Dialogo di Giunone e Minerva* (Florens, 1600, Debatt mellan Juno och Minerva) har kunnat ges vederbörlig dignitet i sammanhanget, då musiken ej bevarats. Jfr Tim Carter, "Rediscovering *Il rapimento di Cefalo*" i *The Journal of Seventeenth-Century Music* 2003:1 (Urbana, Ill., 2003).
  - 10 Utförligare härom i Bruno Reisner, *Die musikalisch-dramatischen Bearbeitungen des Daphne-Stoffes im Zeitalter des Barock*, diss., Königsgberg, 1929.
  - 11 Denna scen återanvänder ämnet för Rinuccinis tredje intermezzo i de nyss nämnda festligheterna 1589. I versionen för Mantua 1608 utvidgade Rinuccini denna del, givetvis för att den var sceniskt tacksam.
  - 12 Märkligt nog har genreattribueringen orsakat åtskillig förvirring. Flera musikhistoriker hävdar att detta inte är en tragedi, vilket väl väcker litteraturhistorikerns förundran. Jämför exempelvis Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, [Laaber]: Laaber-Verlag, 1982, s. 110, där också andra litteraturhistoriska missförstånd insmugit sig.
  - 13 I *L'Euridice* tillät sig Rinuccini en självreferens i det att han döpte en av de viktigare personerna i dramat, en nymf, till Dafne, och tidigt i operan lät henne sjunga om "lagers källa" ("il fonte degl'allori") och i slutkören nämnde den lagerkrönt Apollo ("il crin d'alloro"). – Även detta verk utgjorde förlaga för en tysk operatext, nämligen August Buchners *Orfeus und Euridice* (1638), vilket utretts av Silke Leopold i *Die Oper im 17. Jahrhundert*, s. 247.
  - 14 Solerti 1904a, s. 27. Henrik IV var ej närvarande vid bröllopet, utan hade skickat ett ombud, varför Maria de' Medici var den faktiska avnämaren av *L'Euridice*.
  - 15 Översättningen: se Bojan Bujic, "Rinuccini the Craftsman. A View of His *L'Arianna*" i *Early Music History* 1999:1, s. 80.
  - 16 Barbara Russano Hanning har i "The Ending of *L'Orfeo*. Father, Son, and Rinuccini" i *The Journal of Seventeenth-Century Music* 2003:1 på stilistiska grunder tillskrivit Rinuccini författarskapet till det alternativslut på Alessandro Strigios *La favola d'Orfeo* (uppförd i Mantua 1607), som trycktes 1609. Denna attribution tycks ej ha vunnit burskap och nämns därför endast i förbigående här.
  - 17 Gary Tomlinson uppmärksammar olika källors divergerande uppskattning av åskådaranallet i *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Oxford: Clarendon Press, 1987, s. 139.
  - 18 Rinuccinis genrebeteckning är gåtfull. Detta är ingen tragedi, utan en typisk tragikomedi så som genren utvecklets under 1500-talet, dvs. en tragisk handling med lyckligt slut, precis som Rinuccinis *L'Euridice*.
  - 19 Anconautgåvan: Bojan Bujic 1999 s. 78, ragu-sauppförandet: op. cit. s. 81, londonuppförandet: op. cit. s. 75 och 79. Solerti noterar i 1904a ett troligt uppförande av *L'Arianna* i Mantua 1612 (s. 116).
  - 20 Tomlinson 1987 s. 206 respektive Leopold 1982, s. 237 ger olika uppgifter om det österrikiska uppförandet. Tim Carter menar att det ägde rum i Wien i mitten av 1630-talet ("(Mis)Appropriated Genres and Stylistic Appropriations. Some Problems in Early Seventeenth-Century Music-Theatre" i Marie-Claude Canova-Green & Francesca Chiarelli (red.), *The Influence of Italian Entertainments on Sixteenth- and Seventeenth Century Music Theatre in France, Savoy and England [Studies in History and Interpretation of Music]* 68], Lewiston etc.: Edwin Mellen Press, 2000, s. 6). – Verket kallas ofta *Il ballo delle ingrato*. Solerti kallar det *Il balletto delle ingrato* i 1904b, s. 247 och 249.
  - 21 Russano Hanning 1979, s. 508, med hänvisning till Solerti 1904a, s. 107f. Francesca Chiarelli har i "(Dis)Regarding the Practicalities. An Investigation into Monteverdi's Response to Rinuccini's *Narciso*" i Canova-Green & Chiarelli 2000 betvivlat denna datering och lanserar i stället en tillkomsttid tio år senare (s. 38f. och 48).
  - 22 En av de av Rinuccini tilltänkta kompositörerna, Claudio Monteverdis (1567–1643) invändningar mot *Il Narciso* redovisas i ett brev från 1627 och är helt musikaliskt betingade. Se So-

- lerti 1904a, s. 115f; tysk översättning i Leopold 1982, s. 127. Gary Tomlinson menar i "Ancora su Ottavio Rinuccini" i *The Journal of the American Musicological Society* 1975:2 att *Il Narciso* är mindre dramatiskt tacksam än Rinuccinis övriga operalibretton, men "outstrips the others in lyric beauty" (s. 353).
- 23 Utförligare synopsis i Chiarelli 2000, s. 38.
- 24 Solerti 1904a, s. 115.
- 25 Möjligen föreligger ett samband mellan Rinuccinis zigenarhovbalett och en *Ballo delle zingare* av Ferdinando Saracinelli, framförd samma år i samma stad. Saracinellis opus tryckt i Alberto Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Florens: R. Bemporad & Figlio, 1905, s. 355–365.
- 26 Francesca Chiarelli daterar verket till perioden 1609–21 i "L'inedita 'Santa Maria Maddalena' di Ottavio Rinuccini" i *Studi Italiani* 1994, s. 115f.
- 27 *Dafne*-prologen blev mönsterbildande. Sålunda är Alessandro Striggiros inledning till *La favola d'Orfeo* (Mantua, 1607) en direkt efterbildning av den till form och innehåll. Redan inledningsorden visar på likheterna. Striggio har således ej haft prologen till *L'Euridice* som förebild, vilket Ilias Chrissochoidis hävdar i "An Emblem of Modern Music. Temporal Symmetry in the Prologue of *L'Orfeo* (1607)" i *Early Music* 2011:4, s. 519 och 521.
- Utförligt om *Dafne*-prologen i Barbara Rusano Hanning, "Apologia pro Ottavio Rinuccini" i *The Journal of the American Musicological Society* 1973:3, s. 253ff. Hanning behandlar dock andra ämnen än dem, som står i fokus i denna uppsats.
- 28 Ovidius: *Metamorphoser. Förvandlingar i femton böcker*, övers. Harry Armini, band 2, Malmö: Allhem, 1969, s. 265.
- 29 Anspelning på *Metamorphoses*.
- 30 Anspelningar på *Ars amatoria* och *Remedia amoris*.
- 31 Denna prosalyriska tolkning är inriktad på prologens innehåll och ger sålunda ingen föreställning om originalets metrik, rimflätning eller stilmedel. – Originaler lyder: "Da' fortunati campi, ove immortali / Godonsi a l'ombra de' frondosi mirti / I graditi dal ciel felici spirti, / Mostromi in questa notte a voi, mortali. // Quel mi son io, che su la dotta lira / Cantai le fiamme de' celesti amanti, / E i trasformati lor vari sembianti / Soave sì, ch' il mondo ancor m'ammira. // Indi l'arte insegnai come si deste / In un gelato sen fiamma d'amore, / E come in libertà ritorni un core / Cui son d'amor le fiamme aspre e moleste. // Ma qual par che tra l'ombre e 'l ciel rischiarì / Nova luce e splendor di rai celesti? / Quai maestà vegg'io? Son forse questi / Gli eccelsi Augusti miei felici e chiari? // Ah, riconosco io ben l'alta Regina, / Gloria e splendor de' Lotaringi Regi, / Il cui nome immortal, gli alteri fregi / Celebra 'l mondo, e 'l nobile Arno inchina. // Seguendo di giovare l'antico stile. / Con chiaro esempio a demostrarvi piglio, / Quanto sia, Donne e Cavalier, periglio / La potenza d'Amor recarsi a vile. // Vedete lagrimar quel Dio, ch' in cielo / Reca in bel carro d'or la luce e 'l giorno, / E de l'amata Ninfa il lume adorno / Adorar dentro al trasformato stelo." (Återgivet efter Solerti 1904b, s. [75f].)
- 32 Rinuccinis eventuella kontakter med texter av Aristofanes är okända. Marvin T. Herrick konstaterar i *Italian Comedy in the Renaissance*, Urbana, Ill.: The University of Illinois Press, 1960, att greken var välkänd under tidig renässans (s. 99f.) och ger exempel på andra författare som var influerade av honom, som Machiavelli och Agostino Ricchi (s. 78 och 99), men det ger ju ingen vägledning beträffande Rinuccini, och till yttermera visso medför bekantskap med Aristofanes inte nödvändigtvis påverkan av denne vid valet av Ovidius i prologen.
- 33 Återgivet i Solerti 1904b, s. 102.
- 34 Normalt för italienska kyrkomusikaliska dramer är annars att prologen sjungs av en ängel, i alla fall att döma av det rikhaltiga urvalet i Alessandro d'Anconas trebandsantologi *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* (Florens: Edizione Anastatica, 1872).
- 35 Återgivet i Solerti 1904b, s. 103f.
- 36 Återgivet i Solerti 1904b, s. 188.
- 37 "Canzone in persona di Pindaro che introduce eroi in su bighe all'antica a correre" (Dikt föredragen av Pindaros som presenterar antika hjältar färdiga att fara i sina tvåhjulsvagnar) respektive "Stanze in persona del Poliziano che introduce armeggiatori" (Strofer föredragna av Poliziano som presenterar torneringskämpar), återgivna i Solerti 1905, s. 245–250. Flera av de ovan nämnda verken finns tryckta där.

- 38 Gary Tomlinson beskriver exempelvis prologerna som "eulogies addressed to members of the nobility by gods or allegorical figures" i "Otta-  
vio Rinuccini and the *favola affettuosa*" i *Comitatus. A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, Los Angeles, 1975, s. 20.
- 39 Marvin T. Herrick: *Italian Tragedy in the Renaissance*, Urbana, Ill.: The University of Illinois Press, 1965, s. 29–33.
- 40 Om narcisoprologen i Solerti 1904a, s. 107ff. och i Russano Hanning 1973, s. 255f. Prologen saknades i förstautgåvan 1829 och trycktes första gången i Solerti 1904b, s. 19f.
- 41 Storhertiginnan Christina av Toscana.
- 42 Härmed avses Rom.
- 43 Florens ligger vid floden Arno.
- 44 Rinuccini fortsätter uppgraderingen av medicé-erna, som inte var kungar, utan storhertigar.
- 45 Ferrara, där familjen Estes överhuvud var hertig, ligger vid en av floden Pos förgreningar.
- 46 Pävens tiara består av tre på varandra liggande kronor.
- 47 Här avses Alba Longa, en omskrivning för Rom. Gissningsvis avses med dessa Roms röster "le donne di Giulio Romano", Caccinis sångensemble, bestående av hans hustrur och döttrar. En osannolik tolkning serverar Solerti 1904a, där han menar att Alba skall uppfattas som Aurora, en av de medverkande gudomligheterna i Gabriello Chiabreras *Il rapimento di Cefalo* (1600), som Caccini hade tonsatt (s. 107), och där "le donne di Giulio Romano" medverkade (om de sistnämnda, se Suzanne G Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power* [Chicago & London: The University of Chicago Press, 2009], s. 16ff.).
- 48 Allusioner på Rinuccinis *L'Euridice* respektive *La Dafne*: Romano hade tonsatt båda.
- 49 Apostrofering av storhertiginnan Christina, som var född prinsessa av Lothringen.
- 50 De stolta svärdöttrarna är den grekiska mytologi-  
gens nio musor, vilka bodde på berget Pindos.
- 51 Denna prosalyriska tolkning är inriktad på prologens innehåll och ger sålunda ingen föreställning om originalets metrik, rimflätning eller stilmedel. Ett varmt tack riktas till professor Ingmar Söhrman, som granskat och rättat tolkningen. – Originalet lyder: "Io che quasi pastor tra questi boschi / A voi davanti, alta Regina, or vegno, / Son quei ch'al vario suon d'un cavo legno / Fo sì dolci sentir gli accenti toschi. // Là dove ricco mar d'antichi pregi / Rivolge il Tebro altier le torbid'onde / Nacqui, ma d'Arno a le fiorite sponde / Aura mi scorse de' Medicei regi. // Ivi de l'auree Muse in sen nutrito / Appresi di cantar sì dolci modi, / Ch'ove in pregio è virtù, con chiare lodi / Fu il nobil suon de la mia voce udito. // Non senz'alto ammirar l'estense Duce / Piegò su 'l Po l'orecchie al mio bel canto, / E quei non men ch'in venerabil canto / Per tre corone in Vatican riluce. // Ma di più chiaro onor più calda spene / Alzò gl'ingegno a più sublimi studi / Poscia ch'a rimirar le pompe e i ludi / Rivolsi il cor de la famosa Atene, // E di musico mèl gli alti concetti / Per tal arte temprai d'almi poeti / Ch'io valse a mio desir dogliosi e lieti / Render cantando ne' teatri i petti. // Colme d'alto stupor le scene aurate / De la bell'Alba allor le voci udiro, / Allor gli abissi al gran cantor s'apriro / E pianse Apollo su le fronde amate. // Per gioia tua, benchè da gli anni stanco, / O sostegno e splendor d'Arno e Lorenzo, / Note più care ancor trarrò dal seno / Cigno canoro più, quanto più bianco. // Mentre a le regie tue superbe Nuore / Via più sacra armonia Pindo riserbera, / Odi, Donna immortal, come tra l'erba / Un misero fanciul cangiassi in fiore." (Återgivet efter Solerti 1904b, s. [191f].)
- 52 Caccinis karriär kan följas i Warren Kirkendale, *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici (Historia Musica Cultores Bibliotheca LXI)*. Florens: Olschki, 1993, s. 119–180. – I Stanley Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, band 16, London: Macmillan, 1980, bokför H. Wiley Hitchcock en i övrigt okänd Giulio Romano, verksam i Venedig 1612–13 och inte identisk med Caccini (s. 139). I sin tidigare uppsats "Depriving Caccini of a Musical Pastime" (*The Journal of the American Musicological Society* 1972:1) argumenterar Hitchcock utförligt för att denne skall ha varit en i övrigt okänd munk (s. 77). Det ligger väl lika nära till hands att misstänka att det i stället rör sig om varumärkesintrång: någon har velat åka snålskjuts på Giulio Romanos renommé inför förläggare och köpare. Hur som helst har denne "Giulio Romano" rimligtvis inget med narcisoprologen att göra.

- 53 Av ett bevarat brev att döma blev Tasso förnär-  
mad över greppet, som dock rimligtvis ingick i  
de intriger som syftade till att få honom frigi-  
ven. (Solerti 1904b, s. 6: "Il felice ritrovamento  
di questa mascherata di Rinuccini spiega defi-  
nitivamente la lettera del Tasso a Michele Dati  
dell' 8 marzo 1586, nella quale non prendeva in  
troppa buona parte la notizia della mascherata  
in cui era stato introdotto come attore.")

## Summary

*Io che quasi pastor tra questi boschi.*

*A Discussion of Two favola in musica-Prologues by Ottavio Rinuccini*

The essay deals with the famous Florentine author and courtier Ottavio Rinuccini (1562–1621), more specifically with his librettos. Following an outline of Rinuccini's career as a dramatist in the period 1579–1621, the prologues to his successful *La rappresentazione di Dafne* (1594/95) and his never performed *Il Narciso* (1608) are discussed. In both, Rinuccini departs from the standard procedure of having an allegorical or mythological person perform the prologue. Instead, he employs a clever *coup-de-théâtre*, consisting in the use of real persons, the Roman author Ovid in *La rappresentazione di Dafne*, and the Roman composer, singer and theoretician Giulio Caccini in *Il Narciso*. In the first instance, Rinuccini creates an organic connection between the prologue and the following drama since Ovid wrote the text Rinuccini dramatized. In the second play Rinuccini is even more daring, since Caccini (referred to by his well-known artistic alias Giulio Romano) would in fact have been played by himself, as far as we know a unique deployment of a trick now often used in motion pictures.

Keywords:

Ottavio Rinuccini, Renaissance drama, early opera, history of the prologue, Ovid, Giulio Caccini