

379
N81d
No. 4700

THE PROLOGUE IN THE SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN OPERATIC
LIBRETTO: ITS DRAMATIC PURPOSE AND THE
FUNCTION OF ITS CHARACTERS

DISSERTATION

Presented to the Graduate Council of the
University of North Texas in Partial
Fulfillment of the Requirements

For the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

By

Robin A. Miller, B.M.E., M.M.

Denton, Texas

August, 1998

Miller, Robin A., The Prologue in the Seventeenth-Century Venetian Operatic Libretto: Its Dramatic Purpose and the Function of Its Characters. Doctor of Philosophy (Musicology), August, 1998, 513 pp., 5 tables, references.

The Italian seicento has been considered a dead century by many literary scholars. As this study demonstrates, such a conclusion ignores important literary developments in the field of librettology. Indeed, the seventeenth-century operatic libretto stands as a monument to literary invention. Critical to the development of this new literary genre was the prologue, which provided writers with a context in which to experiment and achieve literary transcendence.

This study identifies approximately 260 dramatic works written in Venice between the years 1637 and 1682, drawn together for the first time from three sources: librettos in the *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MCDDLIV*; the musical manuscripts listed in the *Codici Musicali Contariniani*; and a chronological list of seventeenth-century Venetian operas found in Cristoforo Ivanovich's *Minerva al Tavolino*. Of the 260 Venetian works identified, over 98 begin with self-contained pro-

logues. This discovery alone warrants a reconsideration of the seventeenth-century Italian libretto and the emergence of the dramatic prologue as a new and important literary genre.

Following a brief introduction, Chapter Two summarizes important trends in the historical development of the prologue. Chapter Three discusses literary influences that shaped contemporary operatic dramas and their prologue characters, while Chapter Four provides a listing and complete discussion of the role of the prologue characters and their function in the main drama. The deletion, addition, or substitution of specific prologues is the focus of Chapter Five. Chapter Six identifies poetic models, patterns of versification and large scale structuring of monologues and dialogues. Chapter Seven summarizes the principle results of this investigation of the seventeenth-century Venetian opera libretto. The dissertation concludes with four appendices: classification of character types (A); character development (B); a chronological overview of character types (C); transcriptions of 98 Venetian prologues dating from 1639 to 1682 (D).

379
N81d
No. 4700

THE PROLOGUE IN THE SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN OPERATIC
LIBRETTO: ITS DRAMATIC PURPOSE AND THE
FUNCTION OF ITS CHARACTERS

DISSERTATION

Presented to the Graduate Council of the
University of North Texas in Partial
Fulfillment of the Requirements

For the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

By

Robin A. Miller, B.M.E., M.M.

Denton, Texas

August, 1998

Copyright by
Robin Annette Miller
1998

ACKNOWLEDGEMENTS

With my deepest appreciation, I would like to acknowledge the many libraries and individuals who have helped, as well as encouraged the ideas developed in this dissertation. I am grateful for the many hours of cooperation at the Biblioteca di Marciana in Venice, without which I could not have completed this work. In addition, the libraries of the University of North Texas and Rice University must also be recognized for their contributions: North Texas for its endless wealth of musical resources, and Rice University for its exceptional collection of Italian studies.

I am grateful for the support and encouragement of my professors, Michael Collins and Barbara Carle. In addition, I wish to thank my friends and family. Without the assistance of Anna Duchini, I would not have been able to obtain iconographical studies from the University of Florence which enhanced the study of characterization in this dissertation. Additionally, gratitude must be extended to my friend, Monica Duchini, who spent endless hours discussing translations, culture, and literature. Lastly, I wish to thank Betty Bowen for her encouragement and sustenance during the duration of this work.

TABLE OF CONTENTS

	Page
LIST OF TABLES	ix
Chapter	
1. INTRODUCTION	1
2. THE DRAMATIC THEORY AND PRACTICE OF THE PROLOGUE: GREEK, ROMAN, MEDIEVAL, RENAISSANCE, BAROQUE	13
Tragic Dramas	
Comic Dramas	
Roman Rhetoric	
Literary Criticism	
Rhymed Tragedy	
Grecian Tragedy	
Tragicomedia	
Latin comedy	
Pastoral	
Renaissance Rhetoric	
3. THE INFLUENCE OF LITERARY GENRES ON SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN OPERATIC LIBRETTOS AND THEIR PROLOGUES	59
Tragedy	
Pastoral	
Tragicomedy	
Epic	
Historic	
Pseudo-historic	
Prologue Themes	
Prologue Archetypes	
4. THE RECURRENCE AND DRAMATIC PURPOSE OF PROLOGUE CHARACTERS IN SEVENTEENTH- CENTURY VENETIAN OPERATIC DRAMA	97
Venetian Practice	
Theory of Return	

Moment of Return	
Delayed Return	
The Silent Prologue Character	
Agents of Representation	
Agents of Action	
Agents of Action and Representation	
5. DELETIONS, ADDITIONS, AND SUBSTITUTIONS OF PROLOGUES IN SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN OPERAS	141
Deletions	
Additions	
Substitutions	
Borrowings	
6. SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN OPERATIC PROLOGUE MODELS: VERSIFICATION, STRUCTURE, AND IMITATION	169
Italian Versification	
Monologue	
Choruses	
Dialogue	
Imitation	
7. CONCLUSION	205
APPENDIX A Seventeenth-Century Venetian Prologue Characters, Their Operas, and Its Literary Classification	221
APPENDIX B Seventeenth-Century Venetian Prologue Characters, Their Operas, and the Characters with whom They Interact	238
APPENDIX C Alphabetical Listing of Seventeenth- Century Venetian Prologue Characters based on the Decades between 1605 to 1687	259
APPENDIX D Transcriptions of Venetian Prologues: 1639 to 1687	275
<i>Le nozze di Tete</i> (1639)	
<i>L'Armida</i> (1639)	
<i>L'Adone</i> (1639)	
<i>Il pastor regio</i> (1640)	
<i>La Didone</i> (1641)	
<i>Della finta pazza</i> (1641)	

La ninfa avara (1641)
Il ritorno d'Ulisse (1641)
Amore innamorato (1642)
La virtù de' strali d'Amore (1642)
Il Bellerofonte (1642)
Narciso et Ecco immortalati (1642)
La Venere gelosa (1643)
L'Egisto (1644)
Il prencipe giardiniero (1644)
L'Ormino (1644)
La Doriclea (1645)
Il Romolo e' L Remo (1645)
Gli amori d'Apollo e di Dafne (1640)
L'Euripo (1649)
La Bradamante (1650)
L'Orithia (1650)
L'Argelinda (1650)
L'Orimonte (1650)
L'Oristeo (1651)
L'Alessandro vincitor di se stesso (1651)
La Rosinda (1651)
La Calisto (1651)
Il Cesare amante (1651)
L'Erginda (1651)
Il Pericle effeminato (1653)
L'Helena rapita da Theseo (1653)
Il Ciro (1654/1665)
Il Xerse (1654)
La guerriera spartana (1654)
L'Euridamante (1654)
L'Erismena (1656)
L'Eupatra (1654)
La statira principessa di Persia (1655)
Le fortune d'Oronte (1656)
L'Artemisia (1656)
Le fortune di Rodope e Damira (1657)
Il Medoro (1658)
L'inconstanza trionfante overo Il Theseo
 (1658)
L'Antioco (1658)
L'Elena (1659)
L'Elena nuovo (1659)
Gl'avvenimenti d'Orinda (1659)
La costanza di Rosmonda (1659)
L'antigona delusa de Alceste (1660)
La Pasife overo L'impossibile fatto possibile
 (1661)
L'Eritrea (1661)

Gli scherzi di Fortuna (1662)
La Cleopatra (1662)
Le fatiche d'Ercole per Deianira (1662)
La Dori (1663/1666)
La Rosilena (1664)
L'Achille in Sciro (1664)
L'Oronthea (1666)
Il Giasone (1666)
Il Giasone (1666)
L'Aureliano (1666)
L'Alciade (1667)
L'Alessandro amante (1667)
Il tiranno humiliato d'Amore, ovvero Il Meraspe
 (1667)
L'Arbace (1667)
L'antigona delusa d'Alceste (1669)
Il germanico sul Reno (1676)
La Helena rapita da Paride (1677)
La Helena rapita da Paride (1677)
La Medea in Atene (1678)
Il Sardanapalo (1679)
La Messalina (1680)
Flavio Cuniberto (1687)
La forza d'Amore (1663)

BIBLIOGRAPHY. 491

LIST OF TABLES

TABLE ONE	Chronological Listing of Venetian Dramas and Operatic Librettos with Prologues: 1630 to 1687	53
TABLE TWO	Literary Classification of Venetian Operatic Librettos with Prologues	70
TABLE THREE	Classification of Seventeenth-Century Venetian Prologue Characters according to Literary Designations	91
TABLE FOUR	Returning Characters in Seventeenth-Century Venetian Operatic Prologues	102
TABLE FIVE	Listing of Seventeenth-Century Venetian Operas with Omitted, Added, or Substi- tuted Prologues between the years 1637 to 1681	143
TABLE SIX	Seventeenth-Century Venetian Operas that Open with Rhyming Endecasyllabic Quatrains	183

CHAPTER I

INTRODUCTION

Seventeenth-century Venetian opera is regarded as an important dividing line in operatic history. Venice was the first Italian city to capitalize on opera's economic potential, demonstrating the power and wealth of the great Serenissima. Under the cities' governmental control, the opera's dramatic plots, operatic conventions, and scenic design flourished. During this period in Venice, opera moved from the private palaces to the public theaters. Since it was intended for the paying public, rather than the aristocratic circle, Venetian opera reflected more of the demands of the public, the patrons, and the singers.

Seventeenth-century Venetian operatic librettos provide an extensive source of material. The *Drammaturgia di Liono Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MCDDLIV*, on which this study is based, provides a rich source of works. Librettos, dating from 1637 to 1682, were examined for this study, along with the corresponding extant scores found in the Contarini Collection in the Biblioteca Marciana. Because a few private librettos are included in this collection, I have limited my study to the ones that were per-

formed publically.

Numerous studies, discussing the changes in Venetian opera, have based their research on the first published list of operas performed in Venice during the seventeenth century. Cristoforo Ivanovich's "Memorie teatrali" in his *Minerva al tavolino*¹ provides the first published list of operas performed in Venice. Later, a revised list is found in the Allacci catalogue², as well as in works by Bonlini³ and Groppo.⁴ These works extend the operatic listing of operas in Venice through the middle of the eighteenth century. Many of these operatic librettos are contained in the Biblioteca Marciana in Venice. In addition to numerous librettos, a large collection⁵ of musical scores was presented to the library by the heirs of the Venetian nobleman Marco Contarini (1632-1689) in 1844. These resources have encouraged the investigation of Venetian opera over the past

¹Cristoforo Ivanovich, Minerva al tavolino (Venice: Pezzana, 1681, 1688).

²Lione Allacci, Drammaturgia. . . accresciuta e continuata fino all'anno 1755 (Venice: G. Pasquali, 1755).

³Giovanni Carlo Bonlini, Le glorie della poesia e della musica contenute nell'esatta notizia de' teatri della Città di Venezia (Venice: Carlo Buonarigo, 1730).

⁴Antonio Groppo, Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 all'anno presente 1745 (Venice: Antonio Groppo, 1745).

⁵Taddeo Weil, I Codici musicali Contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia (Venice: F. Ongania, 1888).

decades, producing detailed studies dating as far back as the nineteenth century. As stated in previous scholarship,⁶ early studies centered on the genre as a whole,⁷ as well as on individual composers such as Monteverdi, Cavalli, or Cesti.⁸ Still other scholars have explored the role of individual theaters,⁹ the structure and musical characteristics of single operas,¹⁰ and the developments in the li-

⁶Beth Lise Glixon, Recitative in Seventeenth-Century Venetian Opera: Its Dramatic Function and Musical Language (The State University of New Jersey, Ph.D., 1985), 3.

⁷Francesco Caffi, "Storia della Musica Teatrale in Venezia," 4 vols. (Venice: Biblioteca nazionale marciana); Ellen Rosand, Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre (Berkeley: The University of California Press, 1991); Hellmuth Christian Wolff, Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Berlin: Otto Eisner, 1937); Simon Worsthorpe, Venetian Opera in the Seventeenth Century (Oxford: Oxford University Press, 1954).

⁸Herman Kretzschmar, "Die Venetianische Oper und die werke Cavalli's und Cesti's," Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 8 (1892), 1-75; Henri Prunières, Cavalli et l'opera venetien au xviiie siecle; Ellen Rosand, Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli (New York University, Ph. D., 1971); Carl Schmidt, The Operas of Antonio Cesti (Harvard University, Ph. D., 1973); Gary Tomlinson, Monteverdi and the End of the Renaissance (Los Angeles: University of California Press, 1987); Egon Wellesz, "Cavalli und der Stil der venetianischen Oper von 1640-1660," Studien zur Musikwissenschaft 1 (1913), 1-103.

⁹Jane Glover, The Teatro Sant'Apollinare and the Development of Seventeenth-Century Venetian Opera, (Oxford University, Ph. D., 1975); Harris Saunders, The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714): Il Teatro di San Giovanni Grisostomo (Harvard University, Ph. D., 1985).

¹⁰Martha Clinkscale, Pier Francesco Cavalli's Xerse (University of Minnesota, Ph. D., 1970); William C. Holmes, "Giacinto Andrea Cicognini's and Antonio Cesti's Orontea (1649)," New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of

bretto along with the accompanying changes in musical structure and style.¹¹

Several literary studies have provided in depth discussions concerning the prologue and its connection to past dramatic and poetic genres. Among these discussions are Margarete Bieber's The History of the Greek and Roman Theater; Andrew Bongiorno's translation of Castelvetro's Art of Poetry; S. H. Butcher's Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art; O. B. Hardison Jr. and Leon Golden's Horace for Students of Literature; Marvin Theodore Herrick's Italian Plays, 1500-1700, Italian Tragedy in the Renaissance, Italian Comedy in the Renaissance, Tragicomedy: Its Origin and Development, The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, and Comic Theory in the Sixteenth Century; and Nicola Mangini's I teatri di Venezia, as well as

Donald J. Grout ed. William W. Austin (New York: Cornell University Press, 1968), 108-32; Wolfgang Osthoff, "Antonio Cesti's Alessandro vincitor de si stesso," Studien zur Musikwissenschaft 24 (1960), 13-43; Robin Bradshaw Walton, Carlo Pallavicino: A Critical Edition of his opera Bassiano (University of the Witwatersrand, Johannesburg, Ph. D., 1979).

¹¹Anna Amalie Abert, Claudio Monteverdi und das musikalische Drama (Lippstadt: Kistner & Siegel, 1954); Peter Jeffrey, The Autograph Manuscripts of Francesco Cavalli (Princeton University, Ph. D., 1980); Harold S. Powers, "Il Serse transformato," Musical Quarterly 47 (1961), 481-92; 48 (1962), 73-92; Edward R. Rutschman, The Minato-Cavalli Operas: The Search for Structure in Libretto and Solo Scene (University of Washington, Ph. D., 1979).

others.¹²

Among the many topics that have been researched concerning seventeenth-century Venetian opera, there is one that has largely been ignored. Too often, the prologue, which Rosand mentions in her book Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre, is recognized as an adjunct element to the main dramatic action; however, this particular element, steeped in tradition, both new and old, connects this newly created musical genre to its dramatic and rhetorical past.

¹²Margarete Bieber, The History of the Greek and Roman Theater (New Jersey: Princeton University Press, 1961); Andrew Bongiorno, trans., Castelvetro on the Art of Poetry (New York: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1984); S. H. Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of the Poetics (London: Macmillan and Co., 1927); Silvio D'amico, Epoche del Teatro Italiano dalle origini ai giorni nostri (Firenze: G. C. Sansoni, 1953); Marvin Theodore Herrick, Italian Plays, 1500-1700 (Urbana: University of Illinois Press, 1966); Marvin Theodore Herrick, Italian Tragedy in the Renaissance (Urbana: University of Illinois Press, 1965); Marvin T. Herrick, Italian Comedy in the Renaissance (Urbana: University of Illinois Press, 1960); Marvin T. Herrick, Tragicomedy: Its Origin and Development (Urbana: University of Illinois Press, 1955); Marvin T. Herrick, The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism (Urbana: University of Illinois Press, 1946); Marvin T. Herrick, Comic Theory in the Sixteenth Century (Urbana: University of Illinois Press, 1950); Nicola Mangini, I teatri di Venezia (Milano: U. Mursia editore, 1974); W. Rhys Roberts and Ingram Bywater, trans., The Rhetoric and the Poetics of Aristotle (New York: The Modern Library, 1954); Niall Rudd, ed., Horace Epistles Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica') (Cambridge: Cambridge University Press, 1989); J. E. Spingarn, A History of Literary Criticism in the Renaissance (New York: Harcourt, Brace, and World, Inc., 1963); Bernard Weinberg, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance (Chicago: University of Chicago Press, 1961).

According to Claudio Sartori's I Libretti Italiani a Stampa Dalle Origini al 1800,¹³ only sixty-seven Venetian operatic librettos contain prologues between the years 1637 and 1682. In addition to these noted librettos, an additional fifty-six prologues have been found in the archives of the Biblioteca Marciana.

Some have suggested that the prologue began gradually to disappear from dramatic use in the seventeenth-century operatic librettos as early as 1643. When examining the Venetian librettos that contain prologues, one observes that 103 operatic prologues, between the years 1643 and 1687, were composed after the printing of Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* (1642). This simple fact disputes prior claims made by Suzanne G. Cusik, in her article in New Grove, that prologues were "incorporated in the plot after Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* (1642)." If Cusik is suggesting that the prologue characters began to influence the main dramatic action by returning in the drama (which this dissertation will discuss), then it is appropriate to state that this practice began in Ferrari's *L'Armida* (1639), rather than with Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* (1642).

Ellen Rosand establishes the fact that the prologue

¹³Claudio Sartori, I Libretti a Stampa Dalle Origini al 1800: Catalogo Analitico con 16 indici (Bartola & Locatelli Editori, 1991).

began to disappear in the 1670s by stating that "the prologue had been virtually abandoned by 1670, and with it the Venetian topicality it had once contained."¹⁴ Evidently the abandonment of the prologue was not embraced by all librettists because Camillo Contarini, in his preface to *Arbace* (1667), criticizes the elimination of the prologue by other librettists.

They do not know how to resolve their plots except through the marriage of the characters they present, and they give birth to monstrous creatures without a head (which is the prologue, a principal part of dramas) like those Indian monsters, abridgements of nature.¹⁵

Contarini's statement further enforces the purpose of the prologue to prepare the audience for the ensuing action. When this function is removed, dramatic roles and situations are presented without a context in which to place them.

In order to understand the role of the prologue and its characters, it is necessary to understand its development through dramatic history. In early Greek tragedy and Roman comedy, the prologue prepared the audience for the main drama. The practice of having a prologue at the beginning of a drama remained prominent through the middle ages, and into the Renaissance; however, the Roman practice of spa-

¹⁴Ellen Rosand, Opera in the Seventeenth Century, 151.

¹⁵Ibid.

cially separating the prologue from the main dramatic action, as established by Terrence in his comedies, is adopted largely by the Renaissance literary circles, which in turn, influenced the early Venetian librettists.

Several scholars have discussed the role of the prologue and its connection to past literary genres. Patrick Smith, in his Tenth Muse, states that seventeenth-century Italian librettos are connected to the pastoral plays of the sixteenth-century. In addition, he opposes any literary connection made between these prologues and the Greek plays of Aeschylus, Sophocles, and Euripides.¹⁶ For Smith, the Venetian prologue gradually became assimilated into the body of the opera. He even states that the early prologue has only an allegorical connection (if any at all) to the rest of the drama. Its characters are often independent of the drama itself, and only reappear in the apotheosis finale. According to Smith, the disintegration of the prologue began when allegorical figures, mythological gods and ordinary humans reversed dramatic roles (i.e., gods appearing in the main drama, while humans replaced allegorical figures in the prologue).¹⁷

Nino Pirrotta, in his article "Early Opera and Aria," traces the development of the prologue from the early Re-

¹⁶Patrick Smith, The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto (New York: Schirmer Books, 1970), 4.

¹⁷Ibid., 18.

naissance pastoral to its seventeenth-century Venetian dramatic function.

To a certain extent one can also recognize the influence of the *intermedi* in the evolution of the prologue, which was first expanded by adding a chorus and spectacular action to the original one-character strophic singing, and later transformed into an extensive dialogue, or dispute, between a number of gods or allegorical characters, requiring a set of its own and, more often than not, ingenious stage machinery.¹⁸

In another article "*Commedia dell'Arte and Opera*," Nino Pirrotta discusses the similarities between Italian opera and the *commedia dell'arte*. Pirrotta stresses the influence of the *commedia dell'arte* on the seventeenth-century Venetian librettists by demonstrating its influence through the choice of comic characters, operatic plots, and elements concerning its dramatic structure.¹⁹

Ellen Rosand has provided the most recent scholarship on the seventeenth-century Venetian prologue.²⁰ By using poetic references, found in these works, Rosand establishes a succession between Troy, Rome and Venice. Additionally, Rosand states that by the mid 1640s Venetian imagery was

¹⁸Nino Pirrotta, "Early Opera and Aria," New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout ed. William W. Austin (New York: Cornell University Press, 1968), 92.

¹⁹Nino Pirrotta, "*Commedia dell'Arte and Opera*," Musical Quarterly 41 (1955), 324.

²⁰Rosand, Opera in the Seventeenth-Century, 125-53.

established through ancient mythology. According to Rosand, by the late 1640s and 1650s, librettists moved away from the Trojan-Roman stories toward ones that dealt with foreign locations like Susa, Assyria, Media, and Tauris. Later, during the 1650s and 1660s, Venetian librettists began to compare the exploits of Venetian military heroes to their historical/mythological Roman counterparts in their operatic works.

Topical allusions and references to Venice tended to occur within the prologues during the 1660s; however, by 1670, these same allusions had been abandoned along with the disappearance of the prologue. In order to understand the disappearance of the seventeenth-century operatic prologue in Venice, further correlations between the creation and use of operatic and dramatic conventions (i.e., aria, chorus, dance) must be considered, which far surpasses the scope of this study.

Based on the dramatic plot and the choice of prologue characters, one recognizes a specific connection between dramatic genres and the seventeenth-century Venetian operatic prologues.²¹ Venetian librettists had certain criteria

²¹"Mythological pastorales are Cavalli's *Nozze di Peleo, et di Teti* (Venice, 1639), the first opera to be called a *festa teatrale*, and his *Amori di Apollo, e di Dafne* (Venice, 1640), as well as Manelli's *Delia* (Venice, 1639). Benedetto Ferrari's *Ninfa avara* (Venice, 1641) has no gods, but is entirely pastoral and is called 'favola boschereccia.'" Nino Pirrotta, "Early Opera and Aria", 93.

for choosing specific prologue characters.²² The choice of plots, as they related to the pastoral, chivalric/ epic, tragic, historic, and pseudo-historic, influenced the decision for the corresponding prologue figures. Dramatic roles were created and superimposed on these prologue characters in seventeenth-century Venetian librettos. These roles, created by the expansion of the prologue in the corresponding decades, are evident through an examination of the dramatic purpose of each character and its function as it relates to the other prologue characters and to the main dramatic action.

Chapter one of the dissertation concentrates on the development of the prologue from its Greek and Roman beginnings to its early Baroque inception. In order to understand its role and purpose, both the poetical and rhetorical structure are discussed. This chapter also provides a complete listing of all dramas in Venice, dating from 1637 to 1682, that include an opening prologue. In Chapter Two, the influence of literary genres is established through an examination of the seventeenth-century Venetian operatic li-

²²This type of discussion is found in Barbara Russano Hanning's book Of Poetry and Music's Power: Humanism and the Creation of Opera (UMI: Research Press, 1980). In her first chapter, she discusses the choice of the prologue character La Tragedia to introduce Rinuccini's favola *Euridice*. She proposes that Rinuccini was cognizant of his choice of characters, changing the realm of Tragedy from pity and terror to that of a sweet songstress of melancholy, who will move the hearts of the audience to new, pleasing emotions.

brettos and their corresponding prologues.²³ The categories are as follows: tragedy, pastoral, chivalric/epic, historical, and pseudo-historical. Chapter Two further discusses the common dramatic themes shared among the corresponding prologues within their separate literary designations. Chapter Three discusses the role of the prologue characters who return within the main dramatic action and the purpose for their return. In addition to the role of the returning character, Chapter Three discusses the role of the silent prologue characters and their role in the prologue as either an agent of action or an agent of representation. Chapter Four provides a discussion of the omissions, additions, and substitutions of specific prologues and the effect of these dramatic changes on their corresponding dramas. Lastly, Chapter Five presents poetic models that are established in the seventeenth-century Venetian prologues. The discussion in Chapter Five focuses on versification, poetic structure, and the use of imitation in verbal communication as it relates to dramatic interaction.

²³With a total of 98 accessible Venetian operatic prologues, the literary classifications of the prologues and their role in the dramaturgy may be seen more clearly.

CHAPTER II

THE DRAMATIC THEORY AND PRACTICE OF THE PROLOGUE: GREEK ROMAN, MEDIEVAL, RENAISSANCE, BAROQUE

The role of the seventeenth-century Venetian opera prologue may be traced from its Greek inception through various rhetorical commentaries in the Renaissance. Rhetoric, and its dramatic application, influenced seventeenth-century Venetian opera librettists. In order to understand this development, one must first consult the tragedies of ancient Greece, the comedies of ancient Rome, and their respective interpretations and applications through rhetoric and drama.

Tragedy

According to Margarete Bieber, both the literary and dramatic efforts of the earliest tragedians were perfected and completed by the Greek dramatist Aeschylus (c. 525-456 B.C.).¹ His first dramas, appearing between the years 499-496 B.C., were contemporaneous with those of Choerilus and Pratinas. Aeschylus was the Greek dramatist who first

¹Margarete Bieber, The History of the Greek and Roman Theater (New Jersey: Princeton University Press, 1961), 21.

introduced the use of a second actor.² As a consequence, the dialogue developed more freely than when there was only one actor and a chorus. In *Hiketides* (The Suppliants), the earliest work of Aeschylus, a prologue was missing in the dramatic form. However, in the later *Oresteia* (c. 458), Aeschylus adopted the role of a third actor from his younger rival Sophocles.³ With the addition of a third actor, a more elaborate dialogue was made possible, beginning with a prologue.⁴

Sophocles (c. 496-406 B.C.) was able to build on the dramatic innovations of Aeschylus. His dramas demonstrated a greater uniformity of style and a differentiation between the offices of poet, actor, musician, and chorus leader. His dramas also demonstrated a definite construction which began with a prologue, otherwise known as the *exposition*. The prologue was followed by the *parodos* or entrance song of the chorus. After the *parodos* came the first, second, third, and fourth *stasimon* which were the dialogue parts or historic scenes that alternated with songs sung by the chorus. Lastly, the *exodos*, or the final song, provided a

²W. Rhys Roberts and Ingram Bywater, trans., The Rhetoric and The Poetics of Aristotle (New York: The Modern Library, 1954), 228.

³Ibid., 228.

⁴Margarete Bieber, 22.

recessional for the chorus.⁵

By the time Euripides (c. 484-406 B.C.) composed tragedies, the external and internal structure had been completed. Euripides did, however, change the form of the drama by altering its prologue (exposition) and its end (exodos). The prologue no longer stated the opening of the dramatic action, but rather, dealt with preceding events which led up to this action. This single speech was often spoken by a god.

Euripides handled the traditional myths as if they were raw material.⁶ They were changed and shaped according to his will, though never omitting certain established features. Because of his changes, Euripides was obliged first to present the alterations to his audience by means of the prologue. Additionally, the supernatural intervention at the end of the tragedy was used to bring the action of the tragedy into harmony with the tradition of the past.⁷

Later, Aristotle (c. 384-322 B.C.), in his *Rhetoric* and *Poetics*, established the rhetorical arguments for the qual-

⁵Margarete Bieber, 29.

⁶Tragedies by Euripides include: *Hippolytus* (Venus and Hippolytus: prologus); *Medea* (Medea's old nurse: prologus); *Troades* (Neptune and Minerva: prologus); *Furens* (old Amphitryon and Megara: prologus). Frank Justus Miller, trans., Seneca's Tragedies (New York: G. P. Putnam's Sons, 1927), 526-55.

⁷Ibid., 30.

itative and quantitative parts of poetry.⁸ These topics continued to be discussed through the following ages. In the *Rhetoric*, Aristotle stated that the introduction was the beginning of the speech, which corresponded to the prologue in poetry and the prelude in flute-music. The introduction, prologue and prelude presented beginnings, preparing the listener for what was to follow.

Aristotle discussed two different types of introductions: introductions to speeches of display; and introductions to forensic speeches. Introductions to speeches of display may either praise a person for his or her actions, provide advice to do or not to do something, or make an appeal to the audience. Lastly, Aristotle stated that the writer must choose between making the preliminary stages connected or disconnected from the speech that was to follow.⁹

Concerning the introduction to forensic speeches, Aristotle specifically stated that this type of beginning shared its importance with the prologue of a drama and to the introduction of an epic poem. A foretaste of the dramatic theme was given in both of these types of introduc-

⁸Aristotle was born at Stagira, a Greek colony on the north western shore of the Aegean Sea. He spent twenty years as a disciple of Plato, tutored Alexander the Great and spent the last ten years of his life as the head of the Peripatetic School in Athens.

⁹W. Rhys Roberts and Ingram Bywater, 201.

tion. The beginning was intended to inform the audience of what was to follow instead of keeping them in suspense. According to Aristotle, anything vague may puzzle the audience; therefore, "give them a grasp of the beginning, and they can hold fast to it and follow the argument."¹⁰

The tragic poets, too, let us know the pivot of their play; if not at the outset like Euripides, at least somewhere in the preface to a speech like Sophocles--and so in Comedy. This, then, is the most essential function and distinctive property of the introduction, to show what the aim of the speech is; and therefore no introduction ought to be employed where the subject is not long or intricate.¹¹

In chapter eleven of the *Poetics*, Aristotle discusses the quantitative parts of tragedy. For Aristotle, these parts are separated into the *prologue*, *episode*, *exode*, and a choral portion, distinguished into *parode* and *stasimon*. The prologue is all that precedes the *parode* of the chorus; the episode comes in between two choral songs; the *exode* follows the last choral song, concluding the work.

Lucius Annaeus Seneca (3 B.C.-A.D. 65), a Roman, was one of the last authors to influence the composition of

¹⁰Ibid., 202. In his *Poetics*, Aristotle promises to discuss hexameter and comedy later, but never returns to this topic. He avoids, in great detail, discussing the plot, the prologue, and characterization as it relates to comedy.

¹¹Ibid.

tragedies.¹² Seneca's style greatly influenced the dramas of the middle ages and the Renaissance.¹³ His tragic style abounded in figures of speech, in mythological allusions, and in brooding introspections of characters like Atreus, Medea, Hecuba, and Jocasta. Apparently, "his long-winded soliloquies, the minutiae of his mythological allusions, the debates between king and counselor and the prosy choruses were embraced by people who wanted to learn more about classical mythology, who liked long dissertations, and who delighted in arguments."¹⁴ Among his tragedies that included prologues were: *Oedipus* (Oedipus), *Hippolytus* (Hippolytus), *Medea* (Medea), *Troades* (Hecuba), and *Hercules Furen* (Juno).¹⁵

Comedy

Historically, the beginnings of comedy passed unnoticed in the rhetorical writings. Chapter four of Aristotle's

¹²Seneca, the second son of a rhetorician, was a statesman and philosopher. His teachers were Attalus, a Stoic, and Sotion, a pupil of Sextii. R. D. H., "Seneca," The Encyclopedia Britannica 23 (London: The Encyclopedia Britannica Company, 1926), 637-38.

¹³Seneca's tragedies, as well as his moral essays, were available in the libraries of fifteenth-century Italy.

¹⁴Marvin T. Herrick, Italian Tragedy in the Italian Renaissance (Illinois: University of Illinois Press, 1965), 3.

¹⁵Frank Justus Miller, trans., Seneca's Tragedies (New York: G. P. Putnam's Sons, 1927), 527-64.

Poetics pointed to the archon¹⁶ as the stimulus for the progress made in comedy. According to official records, this dramatic form was already in place. Aristotle alluded to this by stating it is impossible to say who supplied comedy with its masks, prologues, plurality of actors, etc. . . . "Who it was who supplied it with masks, or prologues, or a plurality of actors and the like, has remained unknown." He does, however, state that the invented fable (plot) originated in Sicily with Epicharmus and Phormis.¹⁷

Adaptations of Greek tragedies and comedies replaced the crude forms of entertainment for the Romans when they conquered the Greek city of Tarentum in 272 B.C. Around this time, Livius Andronicus (c. 250-130 B.C.) came as a slave to Rome. Later, he became a freedman and a tutor. Having command of both Greek and Latin, Andronicus was the first translator of the ancient literature. Between the year's 240 and 207 B.C., he translated the tragedies of Sophocles and Euripides, as well as the Greek new comedies, from Greek into Latin.¹⁸

¹⁶The archon was a competition of comedies in which a chorus of comedians was officially granted admittance to the Great Dionysians in 486 B.C., and to the Lenaeans in 440 B.C. Ibid, 229.

¹⁷Ibid.

¹⁸Margarete Bieber, 149.

Naevius was a younger contemporary of Livius and was born in Campania. Being a Roman citizen, Naevius gave his first dramatic presentation in the year 235 B.C. Both his tragedies and comedies used native Roman subjects. Naevius was the creator of the Roman national drama, called the *Fabula Praetexta*.¹⁹ This form of tragedy used native Roman subjects, taken from either older history or legend. Naevius was considered the third greatest writer of comedy after the later poets Plautus and Caecilius.

Plautus was born in Umbria (c. 254-184 B.C.). In his Roman comedies²⁰, the prologues were given a unique character. They were spoken either by an actor, by a personified *Prologus*, or by a god such as Mercury in his *Amphitryon*.²¹

According to Margarete Bieber, in her *The History of the Greek and Roman Theater*, the Greek Hellenistic period

¹⁹The tragedies of Naevius include *The Trojan Horse*, *Hector*, *Danae*, *Iphigenia* and *Hesione*. They continued to be performed in Rome until the time of Cicero. *Ibid.*, 149.

²⁰He was the first poet to come to Rome from Northern Italy. His comedies were written in the late third and early-fourth centuries. *Ibid.*, 151-52. Plautus was also known for expanding the roles of the slave and parasite. Niall Rud, ed. Horace Epistles Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica') (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 85.

²¹Other prologues were spoken by the *lar familiaris* in *Audularia*, the star Arcturus in *Rudens*, *Luxuria* and *Inopia* in *Trinummus*. *Ibid.*

was at its height in Rome during the second century B.C. Tragedy and comedy were hellenized and even presented in their original form, using the Greek language. During this period, the popular comic poets were Caecilius and Terence,²² and the tragic poets were Ennius, Pacuvius, and Accius. Along with Aristotle and Seneca, Terence was to have a large impact on the dramatic literature of the Renaissance.

Like Naevius, Plautus, and Menander, Terence sometimes combined plots and characters taken from several Greek dramas. For example, in the prologue to *Hecyra*, Terence enumerates the typical figures which he has taken from Greek new comedy: the running slave, the angry man, the greedy parasite, the impertinent informer, the covetous panderer. Terence did, however, deviate from the other poets by using the prologue to allow the theater director to plead with the public, asking them to give the work a fair hearing. In the prologue, he also concedes that he has changed from a single

²²Terence was born in Africa (c. 185-159 B.C.) and came to Rome as the slave of Terentius Lucanus, who later set him free. He frequented the house of Scipio Africanus and composed imitations of new Greek comedies based on works of Menander for his cultured circle of friends. His six plays, all of which are preserved, were written between 166 and 160 B.C. They include *Andria* (The Woman of Andros), *Heauton timorumenos* (The Self-tormentor), *Eunuchus*, *Phormio*, *Adelphi* (The Brothers), and *Hecyra* (The Mother-in-Law). Ibid., 152.

plot to a double plot.²³

Roman Rhetoric

Marcus Tullius Cicero (c. 106-43 B.C.) was both a philosopher and a rhetorician of ancient Rome. Known for his great skill of oratory, Cicero's *De Partitione Oratoria*²⁴ (The Parts of Oratory, 91 B.C.) listed and discussed the quantitative parts of oratory. These included the *principium* (exordium), *narratio*, *confirmatio*, and *peroratio*.²⁵ In this treatise, Cicero stated that the exordium is one of two types: *principium* or *insinuatio*. One determines which type is to be used based upon the kind of case. For example, the *insinuatio* was used when one wanted to prejudice the mind of the listener against the deliverer; when one seemed to have already been won over by his opponent; or when one had already been wearied by the opponent. In addition, detailed precepts were given for the audience:

²³Rather than have a character from the comedy speak in the prologue, Terence has the theater director, Ambivius Turpio present his dramatic concessions. Margarete Bieber, 152.

²⁴De Partitione Oratoria is a treatise in three books dedicated to Cicero's brother Quintus. The discussion is conducted in the form of a dialogue between two orators, L. Crassus and M. Antonius. Book one deals with the necessary studies for oration; book two with the treatment of the subject matter; and book three with the form and delivery of a speech. A. C. C., "Cicero," The Encyclopedia Britannica 5 (London: The Encyclopedia Britannica Company, 1926), 356.

²⁵Ibid., 18.

attentos, docilis, benevolos, and for the proper conduct of the *insinuatio*.²⁶

De Inventione (On Invention) is an earlier rhetorical work of Cicero in which the author provides a more in depth discussion of the purpose and role of the *exordium*. He states that the parts of oration are arranged as follows: *exordium*, partition, confirmation, refutation, and peroration. For Cicero, the *exordium* is the passage which brings the mind of the listener into a proper condition to receive the rest of the speech. Cicero explains that the giver of the speech must make a careful examination of the kind of case he wishes to present: honourable, difficult, mean, ambiguous, and obscure.²⁷ Since the kinds of cases are so diverse, it is necessary to construct the *exordium* using a different plan for each case. The *exordium* is categorized as either the *principium* (introduction), or *insinuatio* (in-

²⁶Augustus S. Wilkins, M. Tulli Ciceronis: De Oratore (Oxford: Clarendon Press, 1942), 57-58.

²⁷An honourable case wins the favour in the mind of the auditor immediately without any speech of theirs; the difficult one is one which has alienated the sympathy of those who are about to listen to the speech; the mean one makes light of the speech and thinks it unworthy of any serious attention; the ambiguous is one in which the point for decision is doubtful or that it engenders both good-will or ill-will because it is both honourable and dishonourable; the obscure case takes into account that the auditors are either "slow of wit" or involves matters that are difficult to comprehend. H. M. Hubbell, tran., De Inventione, De Optimo Genere Oratorum Topica (Cambridge: Harvard University Press, 1960), 42-43.

situation), as seen in Cicero's later treatise *De Partitione Oratoria*.

An introduction is an address which directly and in plain language makes the auditor well-disposed, receptive, and attentive. Insinuation is an address which by dissimulation and indirection unobtrusively steals into the mind of the auditor.²⁸

Additionally, according to Cicero, there are obvious faults of *exordia*, which should be avoided: it should not be general, common, interchangeable, tedious, unconnected, out of place, or contrary to the fundamental principles.²⁹ A general *exordium* is one which may be applied to many different cases. A common *exordium* is equally applicable to both sides of the case. The interchangeable may be used by the opponent by making slight changes. The tedious *exordium* is one that goes beyond the need with a superabundance of words or ideas. The unconnected *exordium* is not derived from the

²⁸"We shall make our audience attentive if we show that the matters which we are about to discuss are important, novel, or incredible, or that they concern all humanity or those in the audience or some illustrious men or the immortal gods or the general interest of the state. . . . We shall make the auditors receptive if we explain the essence of the case briefly and in plain language, that is, the point on which the controversy turns. For when we wish to make an auditor receptive, you should also at the same time render him attentive. For he is most receptive who is prepared to listen." H. M. Hubbell, trans., *Cicero: De Inventione, De Optimo Genere Oratorum Topica* (Cambridge: Harvard University Press, 1960), 47.

²⁹*Ibid.*, 53.

circumstances, neither is it closely knit to the rest of the speech. The *exordium* is out of place if it produces a result different from the nature the case requires (i.e., it makes the audience receptive when the case calls for goodwill, or uses an introduction when it needs an insinuation.) It is contrary when it renders the audience neither well-disposed, nor attentive, nor receptive, or produces the opposite result.³⁰

In Quintus Horatius Flaccus' (65 B.C.-8 B.C.) *Ars Poetica*, the author avoids directly mentioning the role of the prologue. Horace does, however, discuss a scene that is acted out on the stage or someone reports the events that have occurred. This reference could possibly point to the opening of the drama. He continues by telling the reader a play should not be shorter or longer than five acts.

The two most important late medieval sources on drama are the essays *De Fabula* (On Drama, fourth century A.D.) of Evanthius and *De Comedia* (On Comedy, fourth century A.D.)³¹ of Aelius Donatus. These essays either directly or in-

³⁰Ibid.

³¹*De Fabula* (On Drama) and *De Comedia* (On Comedy) are based on standard handbook information that was the norm for the Roman grammar schools. Specific sources have not been discovered for either essay, therefore, these essays are thought to be compilations of several works. Alex Premiger, O. B. Hardison, Jr., and Kevin Kerrane, trans. Classical and Medieval Literary Criticism (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1974), 300.

directly provide both historical information and definitions used in medieval dramatic practice. "During the Renaissance the essays of Evanthius and Donatus were widely reprinted in editions of Terence. These works continued to be used extensively in critical treatises, commentaries, prefaces through the seventeenth century."³²

Evanthius' *De Fabula* (On Drama) provides a comparison between the Greek and Roman understanding of the purpose of the prologue. According to Evanthius, the Greeks omit the prologue which the Latins customarily include. The Roman prologue is the preface to the play in which something over or above the play may be presented, or something to do with the author, the play itself, or the actor. This type of prologue was clearly influenced by the Terentian practice.

Aelius Donatus' *De Comedia* (On Comedy) provides a fourth-century discussion of the prologue within the context of comedy. For Donatus, comedies are divided into four parts: *prologue*, *protasis*, *epitasis*, and *catastrophe*. The prologue is the first speech which precedes the complication of the plot proper (*ho pro tou dramatos logos*). According to Donatus, there are four types of prologues. The first type is the *sustaikos* (the commentary) where either the poet or the story is praised. The second type is the *epitime-tikos* (the relative prologue) where the poet either curses

³²Ibid., 299.

some rival poet or praises the audience. The third type is the *dramatikos* (relating to the story) in which the poet explains the argument of the drama. Lastly, there is the *miktos* (mixed prologue) which includes all of these things. Evidently, poets make a distinction between the terms prologue and *prologium* because Donatus provides an explanation of these two terms. A prologue is where the poet is vindicated or the story is praised, while a *prologium* states something about the story.³³

Donatus both practiced and recognized the Terentian type of prologue which was not an integral part of the main plot.

This scene, in which the grounds of the story (fabula) are set forth, is offered in place of a narration of the argument, so that by virtue of the poet and without the service of a prologue or "gods out of the machine", people may obtain a summary of the comedy and the matter may be seen acted rather than narrated.³⁴

One must keep in mind that the Terentian prologue was disconnected from the main drama. If it were omitted, the audience would still be able to follow the dramatic argument.

³³Alex Preminger, O. B. Hardison, Jr., and Kevin Kerrane, trans., 307.

³⁴Marvin T. Herrick, Comic Theory in the Sixteenth Century (Urbana: The University of Illinois Press, 1950), 27.

Before the turn of the sixteenth century, Horace and Cicero were the principal authorities on both comedy and tragedy. During this period poets continue to exhibit an awareness of the ancient practices. Among the poets are Albertino Mussato (1261-1329)³⁵, Laudivio da Vezzana (c. 1464), Francesco Ariosti (c. 1400), Carlo Verardi (c. 1450), and Gregorio Corraro (c. 1400). These poets based their dramas on recent history, on ancient Greek/Roman history or on classical mythology.³⁶ Albertino Mussato's *Eccerinus* (1315) was first printed in Venice in the work *Tragoedia Eccernis* (1636). There were five acts as prescribed by Horace in his *Ars Poetica*. The first act was a kind of prologue introducing Eccerinus, his brother and his mother. Francesco Ariosti's *Isis* (1444) was performed before Lionella d'Este. *Isis*, according to the prologue, was a true story (*fabula veridica*). This drama recounted the demise of a house of pleasure.³⁷ Gregorio Corraro's *Progne* (c. 1429) was a Latin tragedy that was published in Venice

³⁵Albertino Mussato (1261-1329) was a soldier, politician, historian, and poet. This appears to be the earliest recorded Latin tragedy. In *Eccerinus*, Mussato omits Seneca's pagan gods and furies. There are references to the furies, but they are never allowed to come on stage. Marvin T. Herrick, Italian Tragedy in the Italian Renaissance (Illinois: University of Illinois Press, 1965), 4.

³⁶This second type is closer to Seneca's tragedies. *Ibid.*, 4.

³⁷*Ibid.*, 9.

in 1558. The printed version was not divided into acts, but choral odes separated the play into a prologue and four episodes of varying lengths. The prologue was spoken by the ghost of Diomedes, an ancient king of Thrace.³⁸ Carlo Verardi's *Historia Baetica* (1492) presented the prologue in verse. The prologus states, "I do not bring the comedies of Plautus or Naevius, which you know are feigned fables, but I offer you a recent and true history."³⁹

Literary Criticism

In 1502, printed texts of Aeschylus, Sophocles, and Euripides began to appear. Latin translations of these works soon followed in Paris (1506), and in Venice (1507).⁴⁰ The Horatian commentators, between the years 1531 and 1555, began to harmonize all the precepts in Horace's *Ars Poetica* with the Aristotelian principles set forth in the *Poetics* and *Rhetoric*.⁴¹ Ciceronian rhetorical tragedy, which readily fused the Horatian and Aristotelian theories of poetry, continued to exert an important influence.

³⁸Ibid., 16.

³⁹Ibid., 10.

⁴⁰Michael Collins, "Dramatic Theory and the Italian Baroque Libretto," *Opera and Vivaldi* ed. by Michael Collins and Elise K. Kirk (Austin: University of Texas Press, 1984), 17.

⁴¹Marvin T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555* (Urbana: The University of Illinois Press, 1946), 109.

Literary criticism in the sixteenth century emerged from an increasing knowledge of the *Poetics*. "Classical rhetoric was, after all, the solid basis of literary criticism in the sixteenth century, and classical rhetoric laid the foundations of the literary criticism of succeeding centuries."⁴² Aristotle's *Poetics* was first available in Latin by the translator Giorgio Valla (1496). Later, it was made available to the sixteenth-century when a Greek text of the *Poetics* was published by Trincaveli (1536), a Latin version was published by Alexander Pazzi, and Bernardino Daniello wrote his own *Poetica*.⁴³ According to J. E. Spingarn, "From 1560 to 1780 Aristotle was regarded as the supreme authority in letters throughout Europe."⁴⁴ After these important events, rhetorical commentaries and discussions began to surface throughout Italy.

One of the first commentaries⁴⁵ on Aristotle's *Poetics* was written by Franciscus Robortellus, who was familiar with

⁴²Marvin T. Herrick, Comic Theory, 35.

⁴³J. E. Spingarn, A History of Literary Criticism in the Renaissance (New York: Harcourt, Brace, & World, Inc., 1963), 85.

⁴⁴Ibid., 88.

⁴⁵Several Italian commentaries were written and made available during the sixteenth century. These included works by: Bernardino Robortelli (1548), and Maggi (1550), Vettori (1560), both written in Latin. The first vernacular translation was by Bernardo Segni (1549), and was followed by Italian commentaries by Lodovico Castelvetro (1570), and Piccolomini (1575).

the ancient arts of rhetoric through his study of Plato, Aristotle, Cicero, Quintilian. He learned from his studies of Aristotle and Horace that there was an art of poetry, specifically an art of dramatic poetry.⁴⁶ Robortellus demonstrated that the Terentian prologue was different from the Aristotelian prologue. Even though they both began with an *exordium*, the purpose and placement differed. The Aristotelian prologue was found in the opening scene of a Greek drama. The Terentian prologue, on the other hand, was separated from the rest of the play, appearing to be a mere appendage. "The exordium of Greek drama, then, does not correspond to the Roman prologue; it appears in the opening scene, or scenes of the play."⁴⁷

In addition, Robortellus explained the similarity between the *exordium* discussed in rhetoric and the prologue used in poetic practice.

In the rhetorical faculty the same kind of parts have been called by the rhetoricians Invention, Disposition, Style, Memory, Delivery. So in the poetic faculty, Plot, Characters, Thought, and the rest. It should be understood that these are the parts that belong to the form, that are exercised in the very mind of the artist. There are other parts, moreover, within the work itself, that are ascribed to quantity. Such in rhetoric, to be sure, are Exordium, Narratio, Partition, Proof, Disproof, Conclusion. Likewise, such in poetry

⁴⁶Ibid., 11.

⁴⁷Ibid., 27.

are Prologue, Episode, Exode, Chorus.⁴⁸

When working with tragedies, Robortellus specifically stated that a careful *oeconomia* (order of the play) was necessary, in prologue, episodes, and exode. These parts were to be spoken by characters who were closely connected with the action, or who immediately preceded or followed the event so that the action was consistent and had nothing contradictory.⁴⁹ Other rhetoricians of the sixteenth century were Bernardino Daniello, Antonio Sebastiano, known as Minturno (d. 1574),⁵⁰ Lodovico Castelvetro, Giovanni Talentoni, Nicolò Rossi, Frederico Ceruti and Angelo Ingegneri.

Bernardino Daniello's *La Poetica* (1536) reworks, translates and rearranges text taken from Horace's *Ars Poetica*. For Daniello, the parts of a poem are its prologue, its argument, and its conclusion. These parts serve to prepare, to teach, and to move the reader, respectively. The prologue gains the sympathy and the attention of the reader, whereas the argument and conclusion instruct the reader.⁵¹

⁴⁸Marvin T. Herrick, *Comic Theory*, 32.

⁴⁹Ibid., 105.

⁵⁰*De Poeta* (1559) was the first of Minturno's two treatises and was written in Latin. The *Arte Poetica* was written in Italian and published in 1563. Both *De Poeta Libri Sex* and the *Arte Poetica* were published in Venice in the years 1559 and 1563, respectively.

⁵¹Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), 721-24.

In the *Arte Poetica* (1563), Minturno is asked to name the divisions of a poem. Minturno answers by stating that there are four of them, since that was the opinion of Aristotle. He continues by naming them: prologues, discourses, choruses, and exits.⁵²

Lodovico Castelvetro, in his *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta* (1576), mentions three kinds of prologues. The first type of prologue is quite distinct from the rest of the play and is peculiar to Latin comedy. The cast of characters generally included a *Prologus*⁵³ who is unrelated to all the others, and who presents the argument on stage, retiring never to be seen again. "The fact that such arguments foreshadow future events and actions obliges us to believe that the person speaking the prologue is something of a prophet and the argument something of a prophecy."⁵⁴ The second type of prologue is not entirely unrelated to the action, yet it is not as closely bound to it as it should be. Castelvetro uses the tragedies of Eurip-

⁵²H. Clark Barret, European Theories of the Drama (New York: Crown Publishers, 1947), 58.

⁵³The *prologus* was invented so that the audience might have some definite knowledge of the comedy before it was performed. Andrew Bongiorno, trans., Castelvetro on the Art of Poetry (New York: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1984), 209.

⁵⁴Plautus places the words in the mouths of gods, while Terence places the words in the mouths of men because mortals cannot know future events unless they are a prophet or a soothsayer. *Ibid.*, 210.

pides as an example stating that Euripides opens some of his tragedies with a speech by a god or a mortal. This god or mortal speaks of either a few or, possibly, many present or past occurrences. The *prologus* avoids speaking of matters remote from and unrelated to the plot, or of future events that he or she could not reasonably know. The third type of prologue is directly related to the plot. According to Castelvetro, Aristotle defines this kind of prologue as the part of a tragedy that precedes the first entrance of the chorus.

In his *Discorsi intorno alla comedia* (1589), Nicolò Rossi declares that he has studied the precepts of Robortellus. In addition, he has read the pertinent works of Trissino, Riccoboni, Denores, and Scaliger. The early chapters of this treatise are devoted to common questions concerning comedy. Several of these questions refer to the Terentian commentaries. For example, Rossi asks whether or not a separate prologue should be used.⁵⁵

Frederico Ceruti borrowed definitions from Donatus when defining the narrative, dramatic, and mixed manners in his *Dialogus de comoedia* (1593). It was Aristotle, however, who influenced his division of qualitative and quantitative parts in poetry. Ceruti stated that the poet, the musician, and the architect must be concerned with supplying these

⁵⁵Bernard Weinberg, 666.

parts to their respective practices. For Ceruti, the prologue, peculiar to comedy, exists as a means of obtaining the attention and the good will of the audience; yet it must avoid revealing the denouement so that the suspense remains until its conclusion.⁵⁶

In 1598, Angelo Ingegneri published his treatise *Della poesia rappresentativa*. Ingegneri provided an explanation about the role of characters in each act, including the prologue. "In the first act of any play, any one personage should appear only once. This is not only because the first act is a prologue but also because the audience is better satisfied if each new scene brings new persons, thus completing quickly its knowledge of all elements of the drama."⁵⁷ One can infer, with the definitions of the dramatic types in the Renaissance and the role of the prologue within these types, that Ingegneri was making reference to tragedies.

Rhymed Tragedy

By the first decade of the sixteenth century, the playwrights were now imitating the tragedies and comedies of ancient Greece and Rome. Plautus' and Terence's works were used as models for comedies; Seneca's dramas were examples for tragedies, and the works of Euripides and Sophocles were

⁵⁶Ibid., 238.

⁵⁷Ibid., 1092.

models for the most learned *letterati*.⁵⁸ The working out of these dramatic practices and rhetorical considerations were demonstrated in the tragedies, comedies, and pastorals.

At the turn of the sixteenth century, Italian poets composed a number of rhymed tragedies, neoclassical tragedies and *tragicomedia*. The rhymed tragedies were generally more medieval than classical. They did, however, demonstrate a Senecan influence in the sense that the arguments were drawn from ancient history, from classical mythology, or from the Italian novelle. Among these works were Angelo Poliziano's *Orfeo* (1472), Antonio di Carlo Segni's *Tragedia di Eustachio romano* (1511), Tibortio Sacco's *Tragedia nova intitolata Sosanna, raccolta da Daniello profeta* (1524), Antonio da Pistoia's *Filostrato e Panfila* (1499), Jacopo del Legname of Treviso's *Filostrato e Panfila* (1517), Francesco Fonsi's *Despecto d'amore* (1520), Marco Guazzo's *Discordia d'amore* (1526), Galeotto del Corretto's *La Sophonisba* (1502), and Giovanni Falugio's *Canace* (1535).⁵⁹

Most of these rhymed tragedies began with a prologue.

⁵⁸Marvin T. Herrick, *Italian Tragedy*, 22.

⁵⁹Marvin T. Herrick, *Italian Tragedy in the Italian Renaissance* (Illinois: University of Illinois Press, 1965), 24-39.

Angelo Poliziano's⁶⁰ *Orfeo* (1480) has often been called the first pastoral drama. The original *dramatis personae* included two lovers, Mercury (as a prologus), Pluto, Proserpine, Minos, a fury, two shepherds, a servant, a Bacchante, and a final chorus.⁶¹ Antonio da Pistoia used the ghost of the moral Seneca as his prologus in the rhymed tragedy *Filostrato e Panfila* (1499). In 1520, Francesco Fonsi published his *Despecti d'amore* (Vexations of Love) in which Cupid delivers the argument in the form of a prologue. In this prologue, Cupid announces that he will show his power in bringing ruin to lovers. Marco Guazzo's rhymed tragedy *Discordia d'amore* (1526) was divided into five acts, but uses no chorus. Discord of Love was the personified prologus who delivers the argument, issuing a solemn warning of the miseries that always attend her.⁶² The prologue to Galeotto del Carretto's *Sophonisba* (1546) was delivered by the tragic Muse, who endeavored to set the mood for the play to unfold.⁶³

⁶⁰Poliziano's known name was Angelo Ambrogini. Cf. Silvio D'Amico, *Teatro Italiano I* (Milano: Nuova Accademia Editrice, 1963), 188.

⁶¹Ibid., 24.

⁶²Ibid., 36.

⁶³Ibid., 39.

Grecian Tragedy

Around 1520, the importance of the rhymed tragedy began to decrease with the development of the neoclassical Italian tragedy. The first printing of Seneca's tragedies was made available in Ferrara between the years 1474 and 1484.⁶⁴

Printed texts in Greek of Aeschylus, Sophocles and Euripides began to appear around 1502. Before the middle of the century, translations of Sophocles, and Euripides were being printed in Latin and Italian, respectively.⁶⁵ A few learned poets began to imitate the Greek texts of Sophocles and Euripides when composing their Italian tragedies. Among these poets is Giangiorgio Trissino (1478-1550) and Giraldi Cinthio.

Because Trissino was following the Greek model, his *Sofonisba* (1515) was one continuous drama, with the episodes being divided by the choruses. *Sophonisba* delivers the opening prologue, speaking in unrhymed verse. It was, however, Trissino who established the endecasyllable for

⁶⁴Ibid., 43.

⁶⁵The Greek texts of Sophocles were printed in Venice in 1502. Euripides' texts, except for *Electra*, were printed in 1503. The text of Aeschylus, except for *Choephoroe*, followed in 1518.

By the year 1543, a Latin translation of Sophocles' seven plays was printed in Venice. Latin translations of Euripides' *Hecuba* and *Iphigenia in Aulis* were also printed in Venice (1507). Several Italian translations and adaptations of both Sophocles and Euripides appeared in the second half of the sixteenth century and continued to appear in the seventeenth- and eighteenth centuries, respectively. Ibid., 43.

tragedy, except in the choruses which were rhymed meters. Later, Torquato Tasso, in his *Aminta* (1573), established the seven- and eleven-syllable verses of the pastorals that would be used in opera.

Even though the *letterati* were succeeded by more practical dramatists, the pattern that developed from these poets was unchanged except for a few modifications. The models of Euripides and Sophocles remained intact, along with the Aristotelian rules which shared authority with the dramatic practices of Seneca.⁶⁶

Tragicomedia

The leading dramatist in the middle of the sixteenth century was Giraldi Cinthio of Ferrara. His *Orbecche* (1541)⁶⁷ is composed according to the neoclassical rules and arranged into five acts, as explained by Donatus. His prologues are detached from the main body of the drama, as seen in the works of Terence.⁶⁸ For example, they are disjunct

⁶⁶Ibid., 72.

⁶⁷Giraldi Cinthio's best-known play, *Orbecche*, was produced two years before his Discorso sulle comedie e sulle tragedie and thirteen years before its publication. Marvin T. Herrick, Tragicomedy: Its Origin and Development in Italy, France, and England (Urbana: The University of Illinois Press, 1955), 64.

⁶⁸Giraldi Cinthio declares, in his *Orbecche*, that, as a modern poet, certain demands are placed on him by his times; specifically, he states that the prologue is separated from the following acts. Bernard Weinberg, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), 916.

from the plot, always impersonal, never spoken by characters from the play, never spoken by a ghost, a fury or a goddess, although these supernatural persons might appear in the action.⁶⁹ In the prologue of *Orbecche*, the argument is represented by the spirit of Tragedy.

During the close of the fifteenth century and the first half of the sixteenth century, *tragicocomoedia* was a term authorities tried to define. Plautus alone had used this term in his tragicomedy *Amphitryon*. This play presented gods (Jupiter and Mercury) disguised as mortals, while mixing traditionally tragic persons in traditionally comic affairs. In the prologue, Mercury described the argument and the characters.

He first speaks of the play as a tragedy. Then he pauses: "Why do you wrinkle your forehead? Because I said that this would be a tragedy? I am a god, and I'll change it if you wish. I'll make a comedy out of the tragedy and yet leave all the lines the same. . . . I'll make it a mixture, a Tragicomedy. I don't think it is proper for me to make it entirely a comedy wherein kings and gods appear. What then? Since the servant also has a part, therefore let it be, as I said, a tragicomedy."⁷⁰

Johannes Petrus Valla, in his *Plautinae uiginti comediae* (Venice, 1499), supported the dramatic labeling of Plautus by stating that it is a tragicomedy because it assembles

⁶⁹Ibid., 76.

⁷⁰Marvin T. Herrick, *Tragicomedy*, 1.

gods, kings and servants in the same drama.⁷¹ This practice, though avoided by many, opened the options for playwrights to mix elements taken from both tragedy and comedy.

Playwrights continued to use the prologue as an opening to their *tragicomedia*. In Carolus Verardus' *Historia baetica* (1493), the prologus prepares the audience for a historical play with a happy ending. "I do not bring the comedies of Plautus or Naevius, which you know are all feigned fables; but I offer you a recent and true history."⁷²

Giraldi Cinthio based his mixed tragedies⁷³ on the authority of Euripidean tragedy and Aristotle.⁷⁴ In his *tragedia mista Epitia*,⁷⁵ the prologue discusses the vagaries of Fortune, which may turn security into misery or, on the other hand, a hopeless situation into happiness.⁷⁶

⁷¹Ibid.

⁷²Ibid., 5.

⁷³"Cinthio, it may be recalled, never approved of the term tragicomedy and always insisted that his plays were tragedies." Ibid., 135.

⁷⁴"Certain tragedies of Euripides, like *Electra*, *Ion*, and *Helen*, which have happy outcomes." Additionally, Aristotle discusses the tragedy with a double issue. Ibid., 4.

⁷⁵In *Altile*, his first *tragedia mista*, Cinthio has the prologue speak on behalf of "il Poeta nostro" by stating that the laws of tragedy are not immutable. Barbara Russo Hanning, Of Poetry and Music's Power: Humanism and the Creation of Opera (Ann Arbor: UMI Research Press, 1986), 3.

⁷⁶Ibid., 87.

Latin Comedy

In the fifteenth-century, three types of drama remained which led to the on-going development of comedy. They were the *rappresentazioni sacre* (sacred plays), the rustic or peasant plays, and the Latin comedies written by Italian humanists. The *rappresentazioni* included dramatizations of biblical stories, legends of saints and folk tales. The rustic or peasant plays incorporated *contrastisti* (debates) and the *maggi* (plays of May). The Latin comedies were written by Italian humanists who were anxious to imitate the ancient Romans, but had not yet been exposed to the dramaturgy of Terence.⁷⁷ All three contributed to the *commedia erudita* (learned comedy) and the *commedia dell'arte* (popular comedy) of the sixteenth century.

Each of these fifteenth-century dramatic types introduced the drama with a prologue. The *rappresentazioni sacre* had a prologue entitled the *annunziazione*. The *annunziazione* was spoken by an angel,⁷⁸ who announced the subject, invoked the reception of the audience, and promised that the drama would be beneficial for the attentive spectator.⁷⁹ Like the religious plays, the *maggi* had a free form. Comic

⁷⁷Marvin T. Herrick, *Italian Comedy*, 1.

⁷⁸There were also personifications among the characters, such as Peace, Mercy, Justice, and Truth. *Ibid.*, 6.

⁷⁹*Ibid.*, 2.

matter could be mingled with the heroic and religious subjects. The prologue was spoken by a special actor, who might reappear later in the drama. This actor sounded the praises of spring, introduced the subject, and asked for an attentive audience.⁸⁰

Parallel to the development of the *rappresentazioni*, *contrasti*, and *maggi* was the activity of the Latin comedies.⁸¹ Around 1500, Giovanni Armonio Marso wrote a Latin comedy entitled *Stephanium*.⁸² In this comedy, the prologue describes the play as a *nova comoedia* (new comedy). The prologue quoted the Ciceronian definition as transmitted by the Terentian commentator, Donatus, as "an imitation of life, a mirror of custom, an image of truth."⁸³

In the early sixteenth-century, the Italian farce drew topical material from medieval allegory and classical mythology. Playwrights also combined elements from previous sources: religious plays, *contrasti*, *maggi*, and neoclas-

⁸⁰Ibid., 7.

⁸¹Pier Paolo Vergerio wrote a Latin comedy in Bologna called *Paulus* (ca. 1390). This comedy had superficial features of classical drama, such as a five-act division, a prologue; and a chorus. Ibid., 16.

⁸²*Stephanium* sketches the history of comedy in the prologue from Eupolis, and Aristophanes to Meander, Plautus, and Terence, that is, to the new comedy. Ibid., 20-21.

⁸³Ionnis Harmonii Marci comoedia Stephanium urbis Venetae genio publice recitata, Venice, [n.d.]. Marvin T. Herrick, Italian Comedy, 20-21.

sical learned comedy. This genre reached its climax in Venice through the works of Angelo Beolco (b. 1502), known also as Ruzzante. In Beolco's farce *La Piovana*, the prologue debated the superiority of Paduan dialect over that of the Florentine. Additionally, in Beolco's prologue to *La Fiorina*,⁸⁴ the speaker was asked to use the Tuscan or Florentine speech, but he objected to this suggestion because it departs from the natural.⁸⁵

Gigio Artemio Giancarli, a painter and writer from Rovigo, also composed two comedies in prose. The second of these comedies was *La cingana* (The Gypsy Woman). This farce had two prologues. The boy Tiberio appears in the first one, promising that the comedy will be new and pleasing. In addition, he asks the audience to accept three conditions: 1) that the scene is Treviso (near Venice), (2) that the actors are what they represent instead of who they are in actuality, and (3) that the play takes place in only eight hours.⁸⁶

Prologues continued to be an important vehicle of communication for sixteenth-century Italian comedies. Included

⁸⁴*La Fiorina, comedia facetissima, giocosa, et piena di piacevole allegrezza*, Venice, 1557. There are also two earlier editions in 1552 and 1553. *La Fiorina* is a peasant farce in three acts. Ibid., 55-56.

⁸⁵Ibid., 43-44.

⁸⁶Ibid., 53.

in these dramas are Nicolò Machiavelli's *La mandragola* (1520); Pietro Aretino's *Il marescalo* (1526); Pietro Aretino's *Lo ipocrito* (1541); Annibal Caro's *Gli straccioni* (1543); Gianbattista Della Porta's *La fantesca* (1581); Michelangelo Buonarroti Il Giovane's *La tancia* (1612).⁸⁷

Eventually, professional actors and actresses began to appear, replacing the amateurs of the past religious plays and farces. These actors and actresses were organized into companies (known as the *commedia dell'arte*) that became famous, not only in Italy, but also throughout western Europe. The documents that supply what little is known of the development of this popular comedy included letters, diaries, records of traveling companies, outlines of plots (scenarios), some prologues, monologues, set speeches, and small quantities of dialogue.⁸⁸

Pastoral

A late dramatic form in the Renaissance was the pastoral. The pastoral was a genre which depicted an idealized world of nymphs and shepherds who were untroubled by the material and moral problems of the real world. Just like

⁸⁷These comedies are all divided into five acts. Some of the prologues in this list are in verse, while the others are in prose. Mario Apollonio, Commedie Italiana Raccolta di Commedie da Cielo d'Alcamo a G. Goldoni (Milano: Bompiani, 1947), 98-778. Silvio D'Amico, Teatro Italiano I (Milano: Nuova Accademia Editrice, 1963), 185-644.

⁸⁸Marvin T. Herrick, Italian Comedy, 211.

the other dramatic forms, the pastoral was developed under classical inspiration. "It took its origins from the Greek idylls of Theocritus and the Latin eclogues of Virgil."⁸⁹ It was Virgil who chose the mountains of Arcadia as a haven from the materialism of this world. This artificial representation of an idyllic society was ruled by pagan divinities and demi-gods, guided by ancient oracles and adhered to a strict code of honor.⁹⁰

Perhaps the earliest pastoral play was Poliziano's *Orfeo* (1471). This drama combined classical mythology with medieval allegory, and was based on the fable of Orpheus and Eurydice taken from Ovid's *Metamorphoses*.⁹¹ Following Poliziano's *Orfeo*, Agostino Baccari composed *Il sacrificio* (1554) which Battista Guarini called the first true pastoral drama.⁹² *Il sacrificio* was written in unrhymed verse, and followed the Terentian pattern (detached prologue, protasis, epitasis, catastrophe which fit into the conventional five acts). Baccari's prologue argued that "any man gifted with a fine talent (bell'ingegno) will always investigate new paths and methods in order not merely to equal, but to sur-

⁸⁹David Kimbell, *Italian Opera* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 47.

⁹⁰Marvin T. Herrick, *Tragicomedy*, 126.

⁹¹The original cast of characters included Orpheus, Eurydice, Pluto, Proserpine, Minus, three shepherds, a fury, and a chorus of Bacchantes. Mercury spoke the prologue.

⁹²Marvin T. Herrick, *Tragicomedy*, 128.

pass the ancient poets;⁹³

It was, however, Torquato Tasso's *Aminta* (1573)⁹⁴ that aided in shaping the pastoral drama of France, Spain, and Italy, establishing this genre as literature. *Aminta* is divided into five acts, each ending with a choral commentary. The argument of the play proper is relatively simple, even though the plot is complex because of the reversal of fortune. In the prologue, Amore (Cupid), disguised as a shepherd, escapes from his mother to play among the nymphs and shepherds of Arcadia. Cupid's speech is detached from the plot except that it introduced Aminta's despairing love for Silvia.⁹⁵ Battista Guarini's *Il pastor fido* (1585)⁹⁶ also has a prologue that was detached from the plot. In this prologue, Alfeo, the god of the famous Arcadian river, sets the scene in the Golden Age.⁹⁷

Playwrights of the pastoral drama continued to follow the Terentian model using a detached prologue. In this genre, the prologue is recited by either a god, a goddess,

⁹³Barbara Russo Hanning, Of Poetry, 3.

⁹⁴Torquato Tasso's *L'Aminta* (1573) was printed in Venice by Aldo Manunzio in 1581. Silvio D'Amico, Teatro Italiano II (Milano: Nuova Accademia Editrice, 1963), 113.

⁹⁵Marvin T. Herrick, Tragicomedy, 129.

⁹⁶Giambattista Guarini's *Il pastor fido* (1585) was printed in Venice by Bonfadino in 1590. Silvio D'Amico, Teatro Italiano II, 187.

⁹⁷Ibid., 130.

or sometimes by an allegorical or mythological character.

Renaissance Rhetoric

Beyond the boundaries of tragedy, comedy, and tragi-comedy, Aristotle's rhetorical divisions were applied to the novella, madrigal, canzonere, and pastoral. Works were either accepted or disapproved based on their compliance with Aristotelian principles. Authors considered both the quantitative and qualitative divisions.

Mazzoni's *Della difesa della Comedia di Dante* (book seven) was devoted to the quantitative parts of the plot. These parts, according to Mazzoni, were the prologue and the episodes. Since the prologue offered general knowledge to the listener, it was made distinct and particularized in the other parts of the poem. According to Mazzoni an introduction must be placed before the plot so that it would make the plot more pleasurable: "Everybody takes greater pleasure in hearing about those things which he knows than about those which he does not know, as Aristotle has taught us in the *Poetics* and in the *Rhetoric*."⁹⁸

Francesco Bonciani applied the Aristotelian principles to the novella in his *Lezione sopra il comporre delle novelle* (c. 1541). He stated that the quantitative parts were the prologue, the *scompiglio* and the *sviluppo*. The prologue

⁹⁸Bernard Weinberg, 646.

presented the characters and the circumstances; the *scom-piglio* complicated the action; and the *sviluppo* unfolded the action into its conclusion.⁹⁹ Giovambattista Strozzi delivered a similar lecture in 1574 before the Accademia Fiorentina. In this lecture Strozzi applied the principles of the *Poetics* to the lesser form of the madrigal. His *Letzione sopra i madrigali* was published in 1635.¹⁰⁰

In 1587, Giovanni Talentoni also read his *Letzione sopra'l principio del Canzoniere del Petrarca*, before the Accademia Fiorentina.¹⁰¹ Talentoni analyzed the principles underlying the use of the prologue, invocation, proposition, narrative, and epilogue. He also examined the treatment of these parts by both Greek and Latin poets, after which he applied these discoveries to Petrarch's *Canzoniere*. Talentoni discovered that the ancient poets strove to make a listener favorable, attentive, and finally well disposed to understand what they were saying, in a way taught by the rhetoricians. Book III of Aristotle's *Rhetoric* is cited as support for his ideas. According to Talentoni, epic, tragic, and comic poets used prologues for different purposes. They gave the reader or spectator a foretaste of the plot so that they might anticipate what was coming, whereas philo-

⁹⁹Ibid., 538.

¹⁰⁰Ibid.

¹⁰¹Barbara Russo Hanning, 2.

sophers used them to prepare the reader for instruction.¹⁰²

Giulio Guastavini published a set of annotations on the *Gerusalemme Liberata* in 1590. In Guastavini's analysis, the prologue and the epilogue were the parts of the poem that must have a historical source; the prologue needed this foundation because it was the foundation of the whole edifice, and because it had to obtain the confidence of the reader.¹⁰³

Giovanni Pietro Malacreta was concerned with the prologue found in Guarini's *Il pastor fido*. In 1600, he published his *considerationi sopra Il pastor fido*. His work was divided into two sections. In the first section, Malacreta applies a variety of criteria to the poem, whereas the second section analyzes its form according to Aristotle's qualitative and quantitative parts. Malacreta discusses his concerns with the title, the purposes served by the prologue, and Guarini's choice of characters (Alfeo) in the prologue.¹⁰⁴

Seventeenth-century playwrights and poets in Venice were affected by this past literary tradition. The effect of the Greek and Roman tragedies, comedies, tragicomedies, and the Renaissance pastorals was evident in their composi-

¹⁰²Bernard Weinberg, 224.

¹⁰³*Ibid.*, 1053.

¹⁰⁴*Ibid.*, 1096.

tions for the stage, whether they be plays or opera librettos. The qualitative and quantitative divisions found in Aristotle's *La Poetica* and *La Rhetorica* continued to be applied throughout the first three quarters of the seventeenth century. As is evidenced through a thorough examination of the existing opera librettos in the Biblioteca Marciana a Venezia. According to Claudio Sartori,¹⁰⁵ only sixty-seven librettos began with prologues between the years 1639 to 1682. In addition to the librettos noted by Sartori, an additional fifty-six librettos were found in the Venetian archives which also began with prologues.

Venetian opera librettists continued the traditions of the past by introducing the drama with a prologue. According to Jane Glover,¹⁰⁶ the prologue and the epilogue were still evident in Venetian drama around 1630. These dramas were in five-acts and their prologue either saluted a patron or a guest, being unrelated to the context of the drama to follow. Although Glover's observations are relevant to this topic, a closer examination of these dramatic works provides a larger context in which to place these operatic prologues.

The prologue, in the hands of the seventeenth-century Venetian librettist, began to grow in length and importance

¹⁰⁵Claudio Sartori, *I Libretti Italiani a Stampa Dalle Origini al 1800: Catalogo Analitico con 16 indici* (Bartoli & Locatelli Editori, 1991).

¹⁰⁶Jane Glover, *Cavalli* (New York: St. Martin's Press, 1978), 42.

until the 1670's. Between the years 1639 to 1649, forty-one dramatic works were presented in Venice. From these forty-one dramas (which include dramas and operas), thirty-one operas include prologues. Between the years 1650 to 1659, fifty-two dramas were composed, forty-three of which were operas containing a prologue. Between the years 1660 to 1669, fifty-seven dramas were composed, of which twenty-one are operas with prologues. A large decline occurs between the years 1670 to 1679. Of the sixty-three dramas that were written, only seven operas begin with prologues.¹⁰⁷ Table One, provided below, lists the relevant dramas in chronological order.

Dramatic genres of past centuries remained in the forefront of the early Venetian operatic production. As librettists struggled to define the structure and meaning of this new genre, they continued to think along traditional lines of thought. For example, some librettos were conceived according to a specific classification: Benedetto Ferrari's

¹⁰⁷Between the years 1639 to 1649, only one out-of forty-one dramas incorporated the ballo. Between the decade 1650 to 1659, two out of fifty-two dramas had at least one ballo. Between the decade 1660 to 1669, eighteen out-of fifty-seven dramas incorporated the ballo. A larger usage of dance parallels the decline of the prologue in Venetian opera between the years 1670 to 1679. Out of sixty-eight works, thirty-four incorporate dance in their dramatic structures, while only seven continued to begin with a prologue.

TABLE ONE¹⁰⁸

Chronological listing of Venetian Dramas and Opera Librettos
with Prologues: 1630 TO 1687

1635	Malatesta Leonelli	<i>La Deianira</i>
1639	T. Vendramino Benedetto Ferrari Oratio Persiani	<i>L'Adone</i> <i>L'Arminda</i> <i>Le nozze di Teti e di Peleo</i>
1640	Francesco Busenello Benedetto Ferrari	<i>Gli amori d'Apollo e di Dafne</i> <i>Il pastor regio</i>
1641	Giulio Strozzi Francesco Busenello Benedetto Ferrari Giacomo Badoaro Anonymous	<i>La finta pazza</i> <i>La Didone</i> <i>La ninfa avara</i> <i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i> <i>Le nozze d'Enea con Lavinia</i> ¹⁰⁹
1642	Pietro Michele and Francesco Loredano Oratio Persiani	<i>L'Amore innamorato</i> ¹¹⁰ <i>Gli amori di Giasone e</i>

¹⁰⁸This chart lists only the initial printing of the representative opera librettos. The dates correspond to these printings. Some of these operas have prologues that were added or changed in future decades. These will be listed and discussed in Chapter Four.

¹⁰⁹Le Nozze d'Enea was assumed to be the work of Giacomo Badoaro. This assumption was questioned and later dismissed by Thomas Walker, in his "Gli Errori di 'Minerva al Tavolino'," Venezia e il Melodrama nel Seicento ed. Maria Teresa Muraro (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1976), 11-12 and by Anne Sweykowska, in her "Le due poetiche Venete e le ultime opere di Claudio Monteverdi," Quadriavium 18 (1977), 149. Cf. Ellen Rosand, Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre (Berkeley: 1991), 41.

¹¹⁰The libretto *Amore innamorato* (1642) was printed under Giovanni Battista Fusconi's name, but according to Ellen Rosand, the real authors were the Incogniti Pietro Michele and Francesco Loredano. *Ibid.*, 38.

	Oratio Persiani	<i>d'Isisfile Narciso et Ecco immortalati</i>
	Marc'Antonio Tirabosco	<i>L'Alcate</i>
	Vicenzo Nolfi	<i>Il Bellerofonte</i>
	Francesco Busenello	<i>L'incoronatione di Poppea</i>
	Giovanni Faustini	<i>La virtù de' strali d'Amore</i>
1643	Giovanni Faustini	<i>L'Egisto</i>
	Benedetto Ferrari	<i>Il prencipe giardiniero</i>
	Niccolò Ene Bartolini	<i>La Venere gelosa</i>
1644	Scipione Herrico	<i>La Deidamia</i>
	Giovanni Faustini	<i>L'Ormino</i>
1645	Giulio Strozzi	<i>Il Romolo e'l Remo</i>
	Maiolino Bisaccioni	<i>L'Ercole in Lidia</i>
	Giovanni Faustini	<i>La Doriclea</i>
	Giovanni Faustini	<i>Il Titone</i>
1646	Francesco Busenello	<i>La prosperità infelice di Giulio</i>
1648	Pietro Paolo Bissari	<i>La Torilda</i>
1649	Giovanni Battista Fusconi	<i>L'Argiope</i>
	Giovanni Faustini	<i>L'Europe</i>
1650	Pietro Paolo Bissari	<i>La Bradamante</i>
	Giacomo Castoreo	<i>L'Argelinda</i>
	Benedetto Ferrari	<i>L'Arminda</i>
	Nicolò Minato	<i>L'Orimonte</i>
	Maiolino Bisaccioni	<i>L'Orithia</i>
1651	Ardio Rivarota	<i>Il Cesare amante</i>
	Giancinto Andrea	<i>Gli amori di Alessandro</i>
	Cicognini	<i>Magno</i>
	Giacomo Castoreo	<i>L'Armidoro</i>
	Giovanni Faustini	<i>La Calisto</i>
	Giovanni Faustini	<i>L'Oristeco</i>
	Giovanni Faustini	<i>La Rosinda</i>
1652	Urbano	<i>L'Astrilla</i>
	Giovanni Faustini	<i>L'Eritrea</i>
	Aurelio Aureli	<i>L'Erginda</i>
	Giulio Strozzi	<i>Veremonda l'amazzone di Aragona</i>

- | | | |
|------|---|--|
| 1653 | Giacomo Badoaro
Giacomo Castoreo | <i>L'Helena rapita da Teseo</i>
<i>Il Pericle effeminato</i> |
| 1654 | Nicolò Minato
Giacomo Dall'Angelo
Giacomo Castoreo
Signora Maria Margherita
Costa | <i>Il Xerse</i>
<i>L'Euridamante</i>
<i>La Guerriera</i>
<i>Gl'amori della luna</i> |
| 1655 | Giacomo Castoreo
Aurelio Aureli
Giovanni Faustini
Gian Francesco Busenello | <i>L'Arsinoe</i>
<i>L'Erismena</i>
<i>L'Eupatra</i>
<i>La statira principessa di Persia</i> |
| 1656 | Nicolò Minato
Antonio Zugari
Giacomo Castoreo
Gian Francesco Busenello | <i>L'Artemisia</i>
<i>La Messalina</i>
<i>Le fortune d'Oronte</i>
<i>La prosperità infelice di Giulio Cesare</i> |
| 1657 | Giancinto Andrea
Cicognini
Aurelio Aureli

Antonio Zugari | <i>L'Adamira o La statua dell'honore</i>
<i>Le fortune di Rodope e Damira</i>
<i>Le Gelosie</i> |
| 1658 | Airoidi/Terre di
Ballaggio
(Minato/Cavalli)
Diversi

Aurelio Aureli
Pesaro
Giacomo Castoreo | <i>L'Antioco</i>

<i>L'inconstanza trionfante e Il Theseo</i>
<i>Il Medoro</i>
<i>Il Tomoleo</i>
<i>Il prencipe Corsaro</i> |
| 1659 | Antonio Zugari
Aurelio Aureli
Nicolò Minato
Giacomo Castoreo
Giacomo Castoreo
Giuseppe Riccio da
Chiusa | <i>Gli avvenimenti de Orinda</i>
<i>La Costanza di Rosmonda</i>
<i>L'Elena</i>
<i>Il pazzo politico</i>
<i>Il prencipe politico</i>
<i>Il prencipe Casimiro</i> |
| 1660 | Aurelio Aureli

Gio. Maria Milcetti | <i>L'Antigona delusa da Alceste</i>
<i>L'Hipsicrate</i> |

1661	Giuseppe Artale	<i>La Pasife o L'impossibile fatto possibile</i>
1662	Giacomo Dall'Angelo Aurelio Aureli Aurelio Aureli Giancinto Andrea Cicognini Francesco Loredano	<i>La Cleopatra</i> <i>Le fatiche d'Ercole per Deianira</i> <i>Gli scherzi di Fortuna</i> <i>L'Adamira</i> <i>La forza d'Amore</i>
1663	Cristoforo Ivanovich A. Apollonio Giancinto Andrea Cicognini Ipplito Bentivoglio Domenico Gisberti	<i>L'Amore guerriero</i> <i>La Dori</i> <i>Le gelosie fortunate del prencipe Rodrigo</i> <i>L'Achille in Sciro</i> <i>La Barbarie del caso</i>
1664	Aurelio Aureli	<i>La Rosilena</i>
1665	Aurelio Aureli ????	<i>Il Perseo</i> <i>L'Amore medico</i>
1667	Giovanni Faustini Giovanni Faustini Giancinto Andrea Cicognini Giovanni Battista Balbi Marco Contarini	<i>L'Alciade</i> <i>Il tiranno himiliato d'Amore o Il Meraspe</i> <i>L'Alessandro amante</i> <i>Il sfortunato paziente</i> <i>L'Arbace</i>
1670	Tomaso Sanchez Dettaro	<i>La Verità repudiata</i>
1673	Giacomo Castoreo	<i>La regia pescatrice</i>
1674	Signor Cornelio Frangipiani	<i>Tragedia</i>
1675	Fulvio Frugoni	<i>L'Epulone</i>
1676	Gulio Cesare Corradi Aurelio Aureli Aurelio Aureli	<i>Germanico sul Reno</i> <i>Medea in Atene</i> <i>L'Helena rapita da Paride</i>
1680	Francesco Piccoli Bonis Giovanni Battista Balbi	<i>La Messalina</i> <i>L'Odoacre</i> <i>Il caciatore invidiato</i>
1687	Matteo Noris	<i>Il Flavio caniberto</i>

Il pastor regio (*Rappresentato in musica*); T. Vendramino's *L'Adone* (*Tragedia musicale*); Camillo Contarini's *L'Arbace* (*Tragidrama musicale*); Anonymous *Le nozze d'Enea con Lavinia* (*Tragedia con lieto fine*)¹¹¹; Giovanni Faustini's *La virtù de'strali d'Amore* (*Tragicomica musicale*); Benedetto Ferrari's *La ninfa avara* (*Favola boschereccia*); Pietro Michele and Francesco Loredano's *L'Amore innamorato* (*Favola*); Giovanni Faustini's *L'Ormino* (*Favola regia per musica*); Giovanni Faustini's *L'Egisto* (*Favola drammatica musicale*); Maiolino Bisaccioni's *L'Orithia* (*Favola*); Giacomo Castoreo's *L'Argelinda* (*Favola regia*); Aurelio Aureli's *L'Erginda* (*Favola per musica*); Anonymous' *L'Achille in Sciro* (*Favola drammatica*); Giacomo Castoreo's *La regia pescatrice* (*Favola scenica, e Maritima*); and Giacomo Dall'Angelo's *L'Euridamante* (*Drama regio*). The remaining Venetian librettos, which contained prologues, adopted the generic title, *dramma per musica*.

Both the rhetorical tradition and the dramatic practice of the past influenced the seventeenth-century Venetian opera and its prologues. Even though the writings of Aris-

¹¹¹This anonymous author opened the defense of his libretto by distinguishing between two types of tragedy: di lieto fine and d'esito lugubre (called tragichissima by Aristotle). He justified his choice of the former by stating that he accommodated himself to current taste, by choosing a tragedy with a happy ending, rather than otherwise. Cf. Ellen Rosand, Opera in the Seventeenth Century, 41.

total were widely observed, divergent interpretations of these writings influenced both the playwright and the librettist. These interpretations and dramatic practices provided a spirit of freedom in which Venetian librettists could mold their operatic genre, and its dramatic prologue. Within this freedom was the ability to maintain a Terentian prologue structure, while experimenting with the Greek practice of allowing a prologue character to reappear in subsequent acts. This factor, along with individual dramatic reflection, determined the importance of the Venetian prologue to its following drama.

CHAPTER III

THE INFLUENCE OF LITERARY GENRES ON THE SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN OPERATIC LIBRETTOS AND THEIR PROLOGUES

Struggling to find an legitimacy for their works, seventeenth-century Venetian librettists relied on pre-existing literary classifications. As stated by Ellen Rosand, the librettists wrestled with the question of defining their dramas. The classification, *dramma per musica*, was adopted only after consistent and intense operatic production. "Ottavio Rinuccini's first two operatic texts, the mythical dramas *Dafne* and *Euridice*, bear no generic subtitle at all, while his third libretto, *Arianna*, is labeled a *tragedia*; Striggio's *Orfeo* is called a *favola in musica*; and in Rome, librettos were variously referred to as *dramma musicale*, *commedia musicale*, *opera musicale*, or *attione in musica*."¹ These same designations are found among the Venetian operas. They are as follows: *tragedia musicale*, *favola boschereccia*, *tragedia con lieto fine*, *favola*, *drama musicale*, *tragicomica musicale*, *opera drammatica*, *favola regia*

¹Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, 35.

*per musica, favola musicale, drama regio, opera scenica, favola drammatica, tragidrama musicale, favola scenica, e maritima.*²

Even though subtitles are provided on the title pages of most seventeenth-century Venetian librettos, they do not overtly correspond to their respective literary genres. This distinction is vital to understanding the connection between the dramas and their related prologues. After examining the plot, and the cast of characters, this similarities between the operatic drama and its corresponding literary genre becomes more illuminated. Venetian operatic librettos are represented by the following dramatic genres: tragedy, pastoral, and tragicomedy. Among these dramatic types, the librettos may be divided into the subsequent subcategories: tragedy, pastoral, epic/chivalric, historical, and pseudo-historical.

²Specific librettos which name these designations are: T. Vendramino's *L'Adone* (*tragedia musicale*); Benedetto Ferrari's *La ninfa avara* (*favola boschereccia*); Giacomo Badoaro's *Le nozze d'Enea con Lavinia* (*tragedia con lieto fine*); Carlo Cervetti's *L'Amore innamorato* (*favola*); Giacomo Faustini's *La virtù de'strali d'Amore* (*tragicomica musicale*); Vincenzo Nolfi's *Il Bellerofonte* (*drama musicale*); Oratio Persiani's *Narciso et Ecco immortalati* (*opera drammatica*); Giacomo Faustini's *L'Ormino* (*favola regia per musica*); Giovanni Battista Fusconi's *L'Argiope* (*favola musicale*); Giacomo Dall'Angelo's *L'Euridamante* (*drama regio*); Giacinto Andrea Cicognini's *L'Adamira* (*opera scenica*); Marco Contarini's *L'Arbace* (*tragidrama musicale*); Giacomo Castoreo's *La regia pescatrice* (*favola scenica, e maritima*).

Tragedy

A small portion of the Venetian librettos with prologues are specifically classified as *tragedia*. These two librettos, bearing the subtitle *tragedia musicale*, are T. Vendramino's *L'Adone* (1639) and Marco Contarini's *L'Arbace* (1667). According to Donatus, tragedy and comedy could be distinguished from each other through characterization and dramatic conclusions, and would be based either on historical fact or fiction.³ Even though Vendramino's *L'Adone* is well known in mythology, it is categorized as a tragedy due to its tragic conclusion. This distinction may have been necessary since the story was based on an Ovidian tale. Adonis, the son of Myrrha, grew to a youthful manhood. During his childhood, he was entrusted to Persephone, Aphrodite and himself. Aphrodite fell in love with this handsome hunter. Because of her love for Adonis, she cautioned him to avoid ferocious beasts. Young Adonis was, however, overcome by the thrill of the hunt. One day Adonis' dogs flushed out a wild boar which was only mildly

³In comedy, there are unimportant stations of men, small exertions and dangers, and happy outcomes of the actions. In tragedy, however, everything is the opposite: distinguished personages, great fears, and sad outcomes. Comedy is turbulent at first, peaceful in the end. In tragedy, matters are conducted in the opposite order. Moreover, in tragedy the decay of life is expressed, in comedy the commencement. Tragedy is not critical of human flaws, but comedy always criticizes human weaknesses. Finally, comedy is made up of fictitious arguments, tragedy is often obtained from historical truth. Herrick, *Tragicomedy*, 9.

wounded by Adonis' sword. The boar turned on the young hunter and savagely tore him to pieces.⁴ It is the tragic conclusion of this drama that closely connects it with its literary heritage.

Pastoral

Since the time of Virgil, the pastoral has created an escape from reality. The Renaissance eclogues and romances represent a highly artificial idyllic society of shepherds and shepherdesses, most of whom are actually cavaliers and ladies. These individuals are ruled by pagan divinities and sylvan demi-gods, guided by ancient oracles, and a strict code of medieval honor.⁵

Several of the seventeenth-century Venetian librettos with prologues can be classified as pastorals, which have either shepherds, nymphs, muses, gods or goddesses. They were mostly composed between the years 1639 and 1644, with only one exception dating from 1651 (Faustini's *La Calisto*). These works include Ferrari's *L'Armida* (1639)⁶, *Il pastor regio* (1640), *La ninfa avara* (1641), *Il prencipe gardeniero*; Persiani's *Narciso et Ecco immortalati* (1642); and Busenel-

⁴This *tragedia musicale* is introduced by the allegorical prologue figure Morte (Death).

⁵Marvin T. Herrick, *Tragicomedy*, 126.

⁶*L'Armida* takes up a thread that is present in Tasso's *La Gerusalemme liberata*. John Whenham, "Benedetto Ferrari," *New Grove Dictionary of Opera* 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), II, 162-64.

lo's *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (1640).

The Venetian opera most representative of the pastoral tradition is Busenello's *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (1640). In the *argomento* of this libretto, Busenello states that the lovers found in his work are reminiscent of the lovers found in Guarini's *Il pastor fido*.⁷ In addition, the work is filled with a chorus of nymphs and muses. The opening prologue creates a sense of sleepiness using the allegorical figures *Sonno* (Sleep), *Morfeo* (Dreams), *Panto*, and *Itaton*.

Tragicomedy

A majority of the seventeenth-century Venetian librettos with prologues are closely connected with the literary genre, tragicomedy. According to Herrick, traditional prescriptions for literary genres were difficult to assign even in the Renaissance. In Minturno's *De Poeta*

⁷"Le altre cose nel presente Drama son Episodij intrecciati nel modo che vederai; & se per avventura qualche ingegno considerasse divisa l'unità della Favola per la duplicata degl' Amori, cioè d'Apollo, e Dafne, di Titone, e dell'Aurora, di Cefalo, e di Procri, si compiaccia raccordarsi, che queste intrecciature non dis fanno l'unità; mà l'adornano, e si rammenti, che il Cavalier Guerino nel Pastor Fido non pretese displicità d'Amori, cioè trà Mirtillo, & Amarilli, e trà Silvio, e Dorinda; mà fece, che gli Amori di Dorinda, e di Silvio servissero d'ornamento alla Favola sua." Francesco Busenello, *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, Venice, 1640. Thomas Walker also states that this work is faithful to the tradition of the favola pastorale. Thomas Walker, "Gli amori d'Apollo e di Dafne," *New Grove Dictionary of Opera* 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), I, 654-55.

(1559), one discovers that the poet is dissatisfied because the divisions between tragedy, comedy and satyric plays are not clearly delineated. Some of the plays that Minturno examined were clearly mixed plays, and he chose to label these plays *mixed fabulae*. Among these plays were Euripides tragedies *Orestes*, *Iphigenia in Tauris*, *Ion*, and *Alcestis*.⁸

The mixed kind, indeed, are those in which dissimilar characters are portrayed, as in the *Odyssey*, in which Homer makes the agents not only upright but knavish as well, not only princes but shepherds; as in the *Amphitryon* of Plautus, which he called a tragicomedy as if it belonged to two kinds. "For I don't think it is proper for me to make it entirely a comedy, wherein kings and gods appear. What then? Since the servant also has a part, therefore let it be, as I said, a tragicomedy." Moreover, those ancient satyric poets followed the same proceeding when they inserted ridiculous people among gods and important men.⁹

Seventeenth-century Venetian librettists began to disguise dramatic genres by using other titles to define their works, but the stories, from which they drew, continued to illuminate the past. A majority of seicento Venetian opera plots are defined by Minturno's definition of *mixed fabulae*. The following subcategories can be found within these tragicomedies: satyric (epic), historical and pseudo-historical.

⁸Ibid., 2.

⁹Ibid, 9.

The satyric play is an important seventeenth-century example of tragicomedy. In the *Art of Poetry*, Horace regards the ancient satyric play as closely connected with tragedy, and yet free to admit merriment and laughter. According to Herrick, this passage in the *Art of Poetry* is vague because the only ancient satyr-play extant was the Greek *Cyclops* of Euripides. The play was called *tragoedia* in the title, but there was a mixture of tragic and comic characters. Additionally, the drama has tragic events preceding a happy conclusion for Ulysses. For these reasons, *Cyclops* evades being labeled a tragic drama.¹⁰ It is, however, this distinction that marks many of the Venetian operatic dramas. Both the mythological and historical librettos are based on pre-existing stories that are altered so that the drama arrives at a more pleasant conclusion.

Epic

Venetian librettists based their epic works on Greek mythology which the Romans had largely adopted.¹¹ Librettists drew materials from Virgil's *Aeneid* (*La Didone: Buse-nello*), Ovid's *Metamorphoses*, Homer's *Odyssey* (*Il ritorno d'Ulisse in Patria: Badoaro*), and Apollonius' *Argonautica*

¹⁰Herrick, Tragicomedy, 7.

¹¹The interest in mythological history and its transformation into opera spanned the decades of 1639 (Persiani's *Le nozze di Teti e di Peleo*) to 1678 (Aureli's *La Medea in Atene*).

(*Il Giasone*: Cicognini). The plots revolve around Greek heroes from different geographical regions: Attica (Theseo), Corinth (Bellerophon and Alceste), Argolis (Perseo), Laconia (Helen), and Thessaly (Peleo, Achilles, and Giasone).¹² In addition, the stories of Hercules (Ercole), Ulysses (Ulisse), and Tithonus (Titone) are found in this category. Beyond the realm of heroes, Venetian librettists were also captivated with stories which linked the city of Troy to that of Rome. This important heritage is demonstrated in the libretto *Romolo e'l Remo*, along with the librettos containing the adventures of Aeneas, supposed founder of Italy.¹³

These mythological librettos also demonstrate the characteristics found in Minturno's *mixed fabulae*. A mixture of tragic and triumphant characters are found in Badoaro's *Il ritorno d'Ulisse in patria*. Iro¹⁴ is the primary

¹²F. Guirand, "Greek Mythology," Larousse Encyclopedia of Mythology (New York: Prometheus Press, 1959), 191-212.

¹³A major difference between Greek and Roman mythology is that the Romans based their mythological characters on both heroes and allegorical figures. The role of the allegorical character will be discussed in Chapter Three, but should be mentioned with its heroic counterpart.

¹⁴In the prologue of *Hecyra*, Terence enumerates the typical figures which he has taken from Greek new comedy: the running slave, the angry man, the greedy parasite, the impertinent informer, and the covetous panderer. Margarete Bieber, 152. Iro is labeled a parasite in the librettos *interlocutori*. Irus was considered to be the male form of Iride. Like the goddess, he was at everyone's beck and call.

character who demonstrates both comic and tragic traits.¹⁵ In the end, Iro decides to commit suicide, creating a tragic ending for himself; however, this tragic act does not conclude the drama, because it is overshadowed by a love duet between Ulisse and Penelope. In this duet, the Penelope and Ulisse proclaim that love and fortune can overcome man's fate. Another example of a mythological *mixed fabulae* is Busenello's *La Didone* (1641). In this opera, the librettist changes the ending of Virgil's *Aeneid*, allowing Dido's suicide to be interrupted by Iarbas.¹⁶ The changed ending is similar to the Renaissance *tragedia con lieto fine*. While these works are based on serious topics, the conclusions are altered in order to provide a happy ending, rather than a tragic one.

Historical

According to Herrick, the medieval practice of equally using historical events (*res gestae*) for tragedy, as well as, comedy, opened the way for the use of history or fiction in either tragedy or comedy.¹⁷ The Venetian librettos which

¹⁵Ellen Rosand, "Iro and the Interpretation of *Il ritorno d'Ulisse in patria*," *Journal of Musicology* 7 (1989), 141-64.

¹⁶Ellen Rosand, "*La Didone*," *New Grove Dictionary of Opera* 4 vols. ed., Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), I, 1173.

¹⁷Herrick, *Tragicomedy*, 4.

are based on Greco-Roman history demonstrate this practice.¹⁸ Among these works are Nicolò Minato's *Il Xerse* (1654), (based on Herodotus' *Halicarnass*, book 7); and Francesco Sbarra's *L'Alessandro vincitor di se stesso* (1651), (based on the historical writings of Homer). These historical librettos were largely composed between the years 1643 and 1667.¹⁹ Additional historical librettos are: Nicolò Minato's *L'Artemisia* (1656); Giacomo Dall'Angelo's *La Cleopatra* (1662); Giulio Cesare Sorentino's *Il Ciro* (1665). The characters include kings, queens, princes and princesses, brothers, sisters, nurses, servants. In these dramas, love intrigues and wars are the major points of focus.²⁰

¹⁸Most of the historical operas with prologues were written by librettists who were part of an Academy. For instance, Ellen Rosand and Herbert Seifert mention in their New Grove entry "Nicolò Minato" that Minato, along with Dall'Angelo, Aureli, Busenello, was a member of the Accademia degli Imperfetti, formed in 1649. In addition, Rivarota's *Il Cesare amante* (1651) was composed for the Accademico fra' Delfici and Cicognini's *Gli amori di Alessandro Magno e di Rossane* (1651) was composed for the Accademico Instancabile. Among the members from outside of Venice were Maiolino Bisaccioni da Iesi, Pietro Bissari vicentino, and Scipione Herrico messinese. For a more extensive discussion on The Accademia degli Incogniti see Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, 37-40.

¹⁹These historical librettos begin with Busenello's *La coronatione di Poppea* (1643) and conclude with Cicognini's *L'Alessandro amante* (1667).

²⁰In the *Early Baroque Era*, Rosand states that as a demand for new works and a growing supply of old ones came into being, librettists now reached beyond Greco-Roman history to exploit the exotic possibilities of the Orient. Historically based librettos became increasingly fictionalized, such that all that remained of history was the

Pseudo-historical

The final operatic tragicomedies are based on pseudo-historical topics.²¹ According to Ellen Rosand, Giovanni Faustini (1620-51) established the conventions of *dramma per musica*, in collaboration with Francesco Cavalli (1602-76). Relying on the *pastoral*²² and *commedia dell'arte*, Faustini created a series of tragicomedies that were to have an enormous impact on several librettists. Some of the works which demonstrate this influence are Aurelio Aureli's *L'Erismena* (1655) and *Il Medoro* (1658), and A. Apolloni's *La Dori* (1657). Operatic conventions in these works include "the adventures of two pairs of nobly-born lovers, attended by comic servants, who through a series of complications and coincidences borrowed from classical comedy and the pastoral (disguises, sleeping potions, overheard conversations, misdelivered letters), are separated and finally reunited."²³ Librettists who participated in writing these dramas are

characters' names. Rosand omits the fact that historical plots were being produced simultaneously with pseudo-historical plots. It is unclear as to whether this change that she mentions was something that already existed in the pseudo-historical librettos or was something that took place gradually within the historical ones.

²¹Forty-three librettos are in this final category.

²²This influence of the pastoral tradition can be seen in Faustini's *L'Egisto* (1643) in which Egisto is a descendent of Apollo. The characters in the prologue are Dawn (Aurora) and Night (Notte).

²³Rosand, The Baroque Era, 94-95.

Faustini, Tirabosco, Bissari, Fusconi, Cicognini, Bisaccioni, Castoreo, Minato, Aureli, Dall'Angelo, Busenello, Airoldi, Zaguri, Apolloni, Ivanovich, Loredano, Balbi, Corradi, Maderni, Piccioli, and Noris. In order to illustrate the different literary categories and their representative Venetian operas, Table Two is provided.

TABLE TWO

Literary Classification of Venetian Operatic Librettos with Prologues

I. Tragedia musicale

<i>L'Adone</i> (1639)	Vendramino
<i>L'Arbace</i> (1667)	Contarini

II. Pastoral²⁴

<i>L'Armida</i> (1639) ²⁵	Ferrari
--------------------------------------	---------

²⁴According to Ellen Rosand, most of the early Venetian operas were based on Ovidian tales: Andromeda, Adone, Apollo e Dafne, Arianna. Rosand, Opera in Seventeenth-Century Venice, 59. In addition, Nino Pirrotta states, in his article "Early Opera and Aria", that Nozze di Peleo, et di Teti (1639) and Amori di Apollo, ed di Dafne (1640) are both mythological pastorales, along with Ferrari's Ninfa avara (1641). Nino Pirrotta, "Early Opera and Aria," New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout (New York: Cornell University Press, 1968), 93. Ferrari's La ninfa avara is dedicated to and based on a pastoral by the mannerist poet Giambattista Marino (1569-1625). This particular pastoral, located in Marino's collective work La Sampogna (1620), is one of four written during his stay in Paris.

²⁵Rosand states that *Armida* and *Bradamante*, both belong to an important category of librettos which were derived from the recent Italian literature of Tasso and Ariosto. She classifies these two librettos as romances. In addition, one must also consider the influence of Ariosto's *Orlando furioso* in Aureli's *Il Medoro*. Ibid., 60.

<i>Il pastor regio</i> (1640)	Ferrari
<i>La ninfa avara</i> (1641)	Ferrari
<i>Amore innamorato</i> (1642)	Michele/ Loredano
<i>Narciso et Ecco immortalati</i> (1642)	Persiani
<i>Il prencipe giardiniero</i> (1644)	Ferrari
<i>Gli amori d'Apollo e di Dafne</i> (1640)	Busenello
<i>La Calisto</i> (1651)	Faustini

III. Tragicomedy

A. Greek Mythology

1. Hercules

<i>L'Ercole in Lidia</i> (1645)	Bisaccioni
<i>Le fatiche d'Ercole per Deianira</i> (1662)	Aureli

2. Ulysses

<i>Della finta pazza</i> (1641)	Strozzi
<i>Il ritorno d'Ulisses in patria</i> (1641)	Badoaro

3. Tithonus

<i>Il Titone</i> (1645)	Faustini
-------------------------	----------

4. Tiseo

<i>L'Helena rapita da Theseo</i> (1653)	Badoaro
<i>L'inconstanza trionfante overo Il Theseo</i> (1658)	Piccoli
<i>La Pasife overo L'impossibile fatto possibile</i> (1661)	Artale
<i>La Medea in Atene</i> (1678)	Aureli

5. Bellerophon

<i>Il Bellerofonte</i> (1642)	Nolfi
-------------------------------	-------

6. Alceste

<i>L'Antigona delusa d'Alceste</i> (1660)	Aureli
<i>L'Antigona delusa d'Alceste</i> (1666)	Aureli

7. Perseus
Il Perseo (1665) Aureli
8. Helen
L'Elena (1659) Minato
Gli scherzi di Fortuna (1662) Aureli
La Helena rapita da Paride (1677) d'incerto
9. Peleus
Le nozze di Teti e di Peleo (1639) Persiani
10. Achylles
La Deidamia (1644) Herrico
L'Achille in Sciro (1664) d'incerto
11. Jason
Il Giasone (1648) Cicognini
Il Giasone (1666) Cicognini
- B. Roman Mythology
1. Hercules (mentioned above)
2. Romulus and Remo
Il Romolo e'L Remo (1645) Strozzi
3. Aeneas
La Didone (1641) Busenello
Le nozze d'Enea con Lavinia Anonymous
- C. Historical
L'incoronatione di Poppea (1643) Busenello
Il Cesare amante (1651) Rivarota
*L'Alessandro vincitor
di se stèssso* (1651) Sbara
*Gli amori di Alessandro Magno
e di Rossane* (1651) Cicognini
Il Pericle effeminato (1653) Castoreo
Il Xerse (1654) Minato
L'Artemisia (1656) Minato

<i>La Cleopatra</i> (1662)	Dall'Angelo
<i>Il Ciro</i> (1665)	Sorrentino
<i>L'Aureliano</i> (1666)	Dall'Angelo
<i>L'Alessandro amante</i> (1667)	Cicognini

D. Pseudo-historical

<i>La virtù de' strali d'Amore</i> (1642) ²⁶	Faustini
<i>L'Alcate</i> (1642)	Tirabosco
<i>L'Egisto</i> (1643)	Faustini
<i>L'Ormino</i> (1644)	Faustini
<i>La Doriclea</i> (1645)	Faustini
<i>La Torilda</i> (1648)	Bissari
<i>L'Argiope</i> (1649)	Fusconi
<i>L'Euripo</i> (1649)	Faustini
<i>L'Oronthea</i> (1649)	Cicognini
<i>La Bradamante</i> (1650)	Bissari
<i>L'Orithia</i> (1650)	Bisaccioni
<i>L'Argelinda</i> (1650)	Castoreo
<i>L'Orimonte</i> (1650)	Minato
<i>L'Oristea</i> (1651)	Faustini
<i>L'Armidoro</i> (1651)	Castoreo
<i>La Rosinda</i> (1651)	Faustini
<i>L'Erginda</i> (1651)	Aureli
<i>La guerriera spartana</i> (1654)	Castoreo
<i>L'Euridamante</i> (1654)	Dall'Angelo
<i>L'Erismena</i> (1655)	Aureli
<i>L'Eupatra</i> (1655)	Faustini
<i>La statira principessa di Persia</i> (1655)	Busenello
<i>Le fortune d'Oronte</i> (1656)	Castoreo
<i>Le fortune di Rodope e Damira</i> (1657)	Aureli
<i>Il Medoro</i> (1658)	Aureli
<i>L'Antioco</i> (1658)	Airoldi
<i>L'Adamira</i> (1658)	Cicognini
<i>Gl'avvenimenti d'Orinda</i> (1659)	Zaguri
<i>La costanza di Rosmonda</i> (1659)	Aureli

²⁶The literary distinction given to this libretto is tragicomica musicale. It is the only libretto with this subtitle. In the prologue to *La virtù de' strali d'Amore*, Faustini has the character Capriccio mention the clogs, capes, etc. . . that are associated with comedy. Additionally, Aristotle makes reference to the capes, prologues, and plurality of characters found in comedy. Roberts and Bywater, *The Rhetoric and The Poetics of Aristotle*, 229. The influence of the pastoral may be seen also through its characterization (i.e., ninfe, pastore, and maghe).

<i>L'Eritrea</i> (1661)	Faustini
<i>La Dori</i> (1663/66)	Apolloni
<i>L'amor guerriero</i> (1663)	Ivanovich
<i>La forza d'Amore</i> (1663)	Loredano
<i>La Rosilena</i> (1664)	Aureli
<i>L'Oronthea</i> (1666)	Cicognini
<i>L'Alciade</i> (1667)	Faustini
<i>Il Tiranno himiliato d'Amore overo Il Meraspe</i> (1667)	Faustini
<i>Il sfortunato paziente</i> (1667)	Balbi
<i>La regia pescatrice</i> (1673)	Castoreo
<i>Il Germanico</i> (1676)	Corradi
<i>Il Sardanapolo</i> (1679)	Maderni
<i>La Messalina</i> (1680)	Piccioli
<i>Il Flavio Cuniberto</i> (1687)	Noris

Prologue Themes

These literary genres influenced the choice of characters²⁷ used in the prologue more than the differentiation between the types of prologues themselves. Several common themes are represented in all the prologues, regardless of their literary connection. They are as follows: arguments over power between the gods or the allegorical characters; conversations about lovers; and discussions around the historical/mythological past. Additionally, some prologues discuss the importance of Rome or Venice, while others create an atmosphere of suspense, allowing the listener to anticipate the following drama.²⁸

²⁷This influence and distinction will be discussed in Chapter Three on characterization.

²⁸It is this element of suspense that is often created when a character of the prologue is allowed to return later in the drama. This innovation will be discussed in the following chapter.

The majority of these themes are found in the pastoral dramas. In Oratio Persiani's *Narciso et Ecco immortalati* (1642), the mythological background for Giunone's anger is presented in the prologue. This expression of anger creates the suspense, and is reinforced by the final reaction of the chorus.²⁹

Coro:

Quando vuole empio toscò il Ciel diffondere
 Nessun campar si'immagini
 Non baratri ò Voragini
 Potran da Giuno irata Ecco nascondere³⁰

The prologue of Benedetto Ferrari's *La ninfa avara* (1641) discusses the Trojan war. Deceit (Inganno) and Artifice (Artifitio) liken the Trojan horse to the tricks that they will produce in the drama. Talent (Ingegno) interrupts their discussion to inform them that they are insane, because he, himself (Ingegno), wants to mingle among the nymphs and shepherds because he continues to wander off from the western wind. After this, he will successfully return to Adria as one of her famous sons:

²⁹The statement provided by the final chorus in this drama is a reflection of the Greek influence.

³⁰When Heaven wants to spread cruel poison / Let no one dream of escaping / Neither abyses nor whirlpools / Will be able to hide Ecco from Juno. Oratio Persiani, *Narciso et Ecco immortalati* (Venice, 1642).

Ingegno:

Amico a' desir vostri
 Vuò trà Ninfe, e Pastori hoggi mischiarmi,
 Chè erra l'Ingegno ancor lunge da gli ostri.
 Poscia all'Adria ritorno,
 Ove de' suoi gran figli illustri, e conti
 (Di mille palme adorno)
 Lieto mi specchio nell'auguste fronti.³¹

The prologue to Giovanni Faustini's *La Calisto* (1651)³² actually provides the audience with the dramatic outcome of the entire opera. Destiny (Destino) asks Eternity (Eternità) to place Calisto among the stars in heaven for eternity. Destiny agrees to this request, and thus begins the story of how this came into being. The power of Beauty (Bellezza) over heaven is verbalized in Pietro Michele and Francesco Loredano's *L'Amore innamorato* (1642). In the prologue, Beauty boasts that she has caused heaven itself to fall in love. In conjunction with the main drama, one later discovers that the prologue foreshadows the story of Cupid and Psyche.

³¹Friend at your wishes / I want to mingle among Nymphs and Shepherds today / Because Talent continues to wander far from the western winds. Then I return to Adria as one of her famous and valued sons / Garnished with a million laurels / happily I see myself in the Augustan foreheads. Benedetto Ferrari, *La ninfa avara* (Venice, 1641).

³²"Si rappresenta la Favola ne' contorni di Pelasgia, Regione del Pelloponneso, che fù poscia detta Arcadia da Arcade figliolo di Giove, e di Calisto." Giovanni Faustini, *La Calisto* (Venezia, 1651).

Bellezza:

Ma se di mia possanza,
 Volete meraviglie anco più nove,
 Qui taciti v'attendo. A le mie prove
 Cede ogn'alma. Il mio telo
 Arriva à penetrar fin dentro il Cielo.³³

In Busenello's *Gli amori d'Apollò e di Dafne* (1640), the power to transform sleep and dreams correlates with the transformation of Dafne into a laurel tree. In this prologue, Sonno and his ministers promise to bring dreams (Morfeo), change shapes (Itaton), and invent all the new arts (Panton).

Three main themes prevail in the epic librettos: power, cooperation, and history. The struggle for power or dominance developed early in the Venetian operatic prologue. Badoaro's *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) has two entirely different prologues in which allegorical figures debate over who will influence the future of Ulysses (Ulisse). In one prologue, Fate (Fato) shows that he rules over both Strength (Fortezza) and Prudence (Prudenza), by demonstrating that Ulysses will overcome the risks and dangers of his travels. In the other prologue, which Ellen Rosand mentions in her New Grove Opera article, "Ritorno d'Ulisse in patria", Human Frailty (Humana Fragilità) is

³³But if you want to see even more marvels of my power / Here, silently I await you / Let every soul yield to my charms / Finally, my dart can even penetrate in the heavens. Pietro Michele and Francesco Loredano, *Amore innamorato* (Venice, 1642).

harassed by Time (Tempo), Fortune (Fortuna), and Cupid (Amore) who claim, in a final trio, to control man's fate, rendering him weak, poor and confused. The prologue to Battista Fusconi's *L'Argiope* (1649) opens with a argument between War (Guerra) and Peace (Pace). Peace assures War that the Fates (Parche) will turn in her direction so that in the bosom of Venice the queen of the sea will be the glory of the world.

Pace:

Rapide o Parche homai rotate, il fuso,
 Perch'altri in aspettar più non s'affanni,
 E con propitia stella
 Nasca a Nettuno in sen Venetia bella,
 Che con saver, e con valor profondo
 Sarà Donna del Mar, gloria del Mondo.³⁴

In Aurelio Aureli's *Le fatiche d'Ercole per Deianira* (1662), Juno (Giunone) fights with Valor (Valore) over the fate of Hercules (Ercole). The prologue does not, however, reference any of the feats or the love interest found in the story. Other librettos which share this struggle for power are Orazio Persiani's *Le Nozze di Teti e di Peleo* (1639), and Giacinto Andrea Cicognini's *Il Giasone* (1648).³⁵

³⁴Rapidly, oh Fates, turn the spindle so that others may not worry themselves by waiting / and with a propitious star / and in the breast of Neptune let beautiful Venice be born / who with wisdom and profound valor will be the queen of the sea , the glory of the world. Battista Fusconi, *L'Argiope* (Venice, 1649).

³⁵Cicognini's *Il Giasone* was produced several times, during which the prologue shifts focus. A different pro-

Many of the mythological prologues use several characters to shift fate or fortune. During the prologue of Vincenzo Nolfi's *Il Bellerofonte* (1642), Innocence (Innocenza) asks Astrea (Astrea) to come to her defense by ruling the stars in the future. Amore comes to the defense of Thetis (Teti), in Scipione Herrico's *La Deidamia* (1644) because Thetis, like his mother, was born in the sea. Later in the prologue, Fortune (Fortuna) appears and says she, too, will aid Thetis. Cautiously, Fortune warns Thetis that both Amore and Fortune are blind, leaving the future uncertain. In *Il Titone* (1645), Pasithea (Pasife) and Sleep (Sonno) embrace each other in a loving conversation when they are interrupted by Dawn (Aurora). Dawn needs the assistance of Sleep to control the resistant Tithonus (Titone), with whom she is enamored. Sleep agrees to help Dawn, by placing Tithonus into a sleepful rest. Other librettos, in which the assistance of one character is requested by another, are Aureli's *L'Antigona delusa de Alceste* (1660), Artale's *La Pasife overo l'impossibile fatto possibile* (1661), and Aureli's *Il Perseo* (1665).

Additionally, epic history is articulated in the prologues of Busenello's *La Didone*; Strozzi's *Il Romolo e'l Remo*; and in *L'Achille in Sciro*. In Busenello's *La Didone*

logue accompanies each reproduction of the libretto. Such changes are discussed in Chapter Four.

(1641), Iride (Iris), the messenger of Juno (Giunone), returns to inform the goddess that Troy is in ruins. Iride concludes the prologue by warning mortals that punishment is inevitable if they offend the gods. Another prologue, dealing with mythological history, is contained in Pietro Strozzi's *Il Romolo e'l Remo* (1645). In this prologue, Aeneas, himself, announces that Fame (Fama) is hidden in the world. Afterwards, Fame appears to tell all mortals there is yet a famous work to do. Aeneas, knowing Fame has recognized him, tells the allegorical character to ready herself for the flight because his great grandchildren are coming. After the announcement, Fame declares that the high empire of Rome to which Venice will be the eternal heir, was founded by her.³⁶ In *L'Achille in Sciro* (1664), Tiseo (Theseo)³⁷, concealing the cave in which Achilles is hiding, is trying to distract Juno and Pallade from finding Chirone. Pallade calls on Eolo (Wind) to help her open the cave. Chirone appears and eventually tells Juno where Achilles is hiding, thus begins the drama. Other prologues which focus on mythology and the abduction of Helen by either Tiseo or Paris (Paride) are: Giacomo Badoaro's *L'Helena rapita da Theseo* (1653); Francesco Piccoli's *L'inconstanza trionfante*

³⁶Le nozze d'Enea con Lavinia (1641) prepares for the plot while recounting the past, establishing Rome as the new Troy.

³⁷Theseo is used in this prologue because he retired to the island of Scyros where he died.

overo il Theseo (1658); Nicolò Minato's *L'Elena* (1659); and d'incerto *La Helena rapita da Paride* (1677).

Venetian historic librettos are based on real characters while freely inventing certain parts of the drama. Among the real characters are Poppea³⁸ (Giacomo Busenello's *L'incoronazione di Poppea*, 1642), Pericle³⁹ (Castoreo's *Pericle effeminato*, 1653), Ciro⁴⁰ (Giulio Cesare Sorentino's *Il Ciro*, 1665), Artemisia⁴¹ (Nicolò Minato's *L'Artemisia*, 1656), Cleopatra⁴² (Giacomo Dall'Angelo's *La Cleopatra*,

³⁸"Moglie dell'imperatore romano Nerone." Arnaldo Momigliano, "Poppea," *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* (Roma: Istituto Giovanni Treccani, 1935), XXVII, 932. Poppea was the wife of Nero, the Roman emperor.

³⁹Pericles was an Athenian statesman and general from the fifth century b. c. Mark P. O. Morford and Robert J. Lenardon, *Classical Mythology* (New York: Longman Publishers, 1995), I-35.

⁴⁰"Figlio cadetto di Dario II, per intercessione della madre aveva ottenuto il comando delle truppe di Asia Minore." Antonino Pagliaro, "Ciro," *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* (Roma: Istituto Giovanni Treccani, 1935), X, 442. Cadet son of Dario II, because of his mother's intercession, he obtained the command of the troupes of Asia Minor.

⁴¹"Figlia di Ecatommo di Milasa, e quindi sorella di Mausolo, Idrieo, Pixodaro, Ada. Sposò il fratello Mausolo. Morì nel 351." Vincenzo Costanzi, "Artemisia," *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* (Roma: Istituto Giovanni Treccani, 1935), IV, 671. Daughter of Ecatommo of Milasa, and then the sister of Mausolo, Idrieo, Pixodaro, and Ada. She married the brother of Mausolo. She died in 351.

⁴²"Cleopatra VII, detta Filopatore. Ultima regina della dinastia tolemaica, nata da Tolomeo Aulete e da madre ignota." Evaristo Breccia, "Cleopatra VII," *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* (Roma: Istituto Giovanni

1662), Serse⁴³ (Nicolò Minato's *Il Xerse*, 1654).

Two main themes evolve in the historical prologues: power and cooperation. In *Il Pericle effeminato* (1653), a power struggle is established between Cupid (Amore) and Destiny (Destino). Amore declares that the marriage between Pericles and Aspasia can not be accomplished without his help, because Destiny is not powerful enough. Tempo is the overpowering character in Dall'Angelo's *L'Aureliano*⁴⁴ (1666). While Tempo asks Zeus (Giove) to relieve him of his duties, the characters Ares (Marte), Cupid (Amore), Venus (Venere), and Fortune (Fortuna) explain why each one is more powerful than the other. Giove listens to their argument and then departs, asking Fame (la Fama) to arrive quickly on

Treccani, 1935), X, 579-80. Cleopatra VII, according to Filopatore. Last queen of the Tolemaica dynasty. She was born of Tolomeo Aulete and by an unknown mother.

⁴³"Nome di tre sovrani della Persia antica. Il più famoso è Serse I, figlio di Dario, nato attorno al 519 A.C., succeduto al padre, forse abdicatario, nel 485." Francesco Gabrieli, "Serse," *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* (Roma: Istituto Giovanni Treccani, 1935), XXXI, 464. The names of three rulers of antique Persia. The most famous is Serse I, son of Dario, born around 519, succeeded his father, perhaps abdicating in 485.

⁴⁴"Imperatore romano del sec. III d. C. Compì la sua carriera nell'esercito, lontano da Roma, e secondo una sorte comune agl'imperatori venuti su fra le armi, specialmente in quel periodo, la vita da lui trascorsa prima di giungere all'impero rimase poco conosciuta." Gaetano Mario Columbia, "Aureliano," *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* (Roma: Istituto Giovanni Treccani, 1935), V, 365-69. Roman emperor from the third century. Finished his career in the army, far away from Rome, and according to a fate common to emperors who rose in the army, especially in that time, then little is known of his life before he joined.

the scene.

Cooperation between the gods, goddesses and the allegorical characters can be found in Ardio Rivarota's *Il Cesare amante*⁴⁵ (1651), Minato's *Il Xerse* (1654), and Giancarlo Cicognini's *L'Alessandro amante* (1667). The opening prologue characters, in Minato's *Il Xerse*, set the stage for a war and its armies. Cupid, on the other hand, plans for the love intrigues that are to follow. Each character has a role in setting the stage for the drama. This same cooperation is seen in Rivarota's *Il Cesare Amante* (1651). The characters Bacchus (Bacco), Ceres (Cerere), Venus (Venere), and Hymen (Himeneo) prepare the way for love and lust, while Nile (Nilo) actually represents the place of the drama, Egypt. In Giancarlo Cicognini's *L'Alessandro amante*⁴⁶ (1667), Virtue (Virtù) and Fortune (Fortuna) are forced by Zeus (Giove) to cooperate for the good of Alessandro.

In addition to the themes of power and cooperation,

⁴⁵"Di nobile famiglia patrizia, figlio di Enea, nacque il 13 luglio 102 a. C., da Gaio Giulio Cesare e da Aurelia." Giuseppe Cardinali, "Cesare," *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* (Roma: Istituto Giovanni Treccani, 1935), IX, 867-77. From a noble family, he is the son of Enea, born on July 13, 102 by Giau Guilio Cesare and Aurelia.

⁴⁶"Allesandro III di Macedonia, Magno. Re di Macedonia, detto poi *il Grande*, nacque l'anno 356 a. C." Giorgio Levi della Vida, "Alessandro III di Macedonia, Magno," *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* (Roma: Istituto Giovanni Treccani, 1935), II, 329-38. Allesandro III from Macedonia, Magno. King of Macedonia, afterwards then the Grande, born in the year 356.

Giulio Cesare Sorentino's *Il Ciro* (1665) addresses an important issue of this decade: the integration of poetry, music, and spectacle. Curiosity (Curiosità) introduces the opera by posing the question as to whether or not this will be an enjoyable work. The specific parts of the drama are allowed to speak: Poetry (Poesia), Music (Musica), Architecture (Architettura), and Painting (Pittura). In the following quotation, taken from the prologue of *Il Ciro*, Poetry scolds Painting because the scenes remain unfinished and the curious audience is waiting:

Poesia:

Pigra, e lenta Pittura
 Al susurro, ch'ascolti,
 Al mormorio, che senti
 Già ripieno è 'l Teatro
 Di curiose genti,
 E con lunga dimora
 Restan le Scene da finirsi ancora?⁴⁷

The prologues used for the pseudo-historical Venetian operas follow the same description as the previous prologues: power struggles, cooperation, and societal issues. Power struggles are represented in the following prologues: Pietro Paolo Bissari's *La Torilda* (Ares against Venus) and *La Bradamante* (Merlin's shadow against Ascalafo); Giacomo

⁴⁷Lazy and slow Painting / can't you tell by the whispering and the murmuring you hear that already the theater is filled with curious persons / and with such long delay, / the scenes still remain to be finished? Giulio Cesare Sorentino, *Il Ciro* (Venice, 1665).

Faustini's *L'Euripo* (Bellona against Zeus); Giacomo Castoreo's *L'Argelinda* (Innocence against Hate); Giacomo Dall'Angelo's *L'Euridamante* (Destiny, Love, and Fortune); Giacomo Busenello's *La statira principessa di Persia* (Magic and Neptune against Mercury); Aurelio Aureli's *Il Medoro* (Sole against Atlante); Apolloni's *La Dori* (Inganno and Invidia against Apollo and Cupid) and Matteo Noris' *Flavio Cuniberto* (Cupid against Indignation).⁴⁸

Marc'Antonio Tirabosco's *L'Alcate* (1642) was the first pseudo-historical libretto in which the prologue characters pledged their cooperation. Since these pseudo-historical librettos focus on the intermingling of lovers and comic events, it is certain that their prologues are concerned with creating a lasting bond between the different love intrigues. In Giacomo Castoreo's *L'Armidoro* (1651), Poetry (Poesia) requests Cupid (Amore) to couple Erginda with Armidoro and Ersilla to Argusto, specifically. Amore agrees and leaves the scene. Poetry, then, calls on Fate (Fato) to aid Cupid because this feat can not be completed without the help of destiny. The prologue to Aurelio Aureli's *Le fortune di Rodope e Damira* (1657) presents a slightly different

⁴⁸Further examples of pseudo-historical prologues in which power struggles occur are Aurelio Aureli's *L'Erismena* (1655), Nicolò Minato's *L'Antioco* (1658), Giacomo Faustini's *Il tiranno humiliato d'Amore overo Il Meraspe* (1667), Giulio Cesare Corradi's *Il Germanico* (1676), and Francesco Piccioli's *La Messalina* (1680).

approach. Lust (Lascivia) and Delight (Diletto) put Hymen (Himeneo, the god of marriage) to sleep in order to steal his chains and his torch. In their plans, Rodope must marry Creonte, who already has a wife. Juno (Giunone) interrupts their scheme by waking up Hymen to inform him that Creonte is to be reunited with his wife, Damira. Hymen agrees to assist Juno, but states that he must first have his torch and chains returned. Lust and Delight return his tools, but not before making him promise that he will find a good husband for Rodope. Another type of agreement is seen in Giacomo Castoreo's *La guerriera spartana* (1654). Zeus (Giove) wants to conquer Sparta, but Venus (Venere) pleads for peace. She asks for Ares (Marte) to stop making war. Cupid (Amore) and Zeus agree with Venus that peace will follow.⁴⁹ At the end of the prologue, the three characters join in a trio, consumating this agreement. The following example is taken from the prologue of *La guerriera spartana* (1654).

À3: Zeus/Venus/Cupid

Baleni
 Sereni
 Risplendan qua sù
 Amore
 Datore
 Di Pace sarà,
 Discordia non più:
 Diletti

⁴⁹Other prologues which fall into this category are Giancinto Andrea Cicognini's *L'Orontea* (1649); Aurelio Aureli's *L'Erginda* (1651); Giacomo Faustini's *L'Eritrea* (1661); and Cristoforo Ivanovich's *L'amor guerriero* (1663).

Ne petti
 Sol regni, e pietà.
 Amore & c.⁵⁰

In other pseudo-historical prologues, the interaction between characters creates a mood of suspense, while omitting any mention of the drama proper or its characters. This suspense is created through deceitful acts, prophetic statements, and psychological foreshadowing. Deceitfulness is presented in Maiolino Bisaccioni's *L'Orithia* (1650), Giacomo Castoreo's *La regia pescatrice* (1673), and Carlo Maderni's *Il Sardanapolo* (1679). In the prologue of Bisaccioni's *L'Orithia*, Mercury (Mercurio) is looking for Cibebe because Hermete and Cupid want Cibebe to carry out a loving theft. Cibebe is asked to deceive the deceiving. This twist in the plot is presented, but the audience must wait for the drama to unfold in order to gain understanding. An example of a prophetic utterance⁵¹ is seen in Nicolò Minato's *L'Orimonte*. In this prologue, Pluto delivers a prophecy about Assyria without directly mentioning Orimonte.⁵²

⁵⁰Splendor / Clearskies / now shine overhead. / Love / will be the giver of Peace, / Dissension no more: Pleasure / In the breast / reigns alone / and mercy. Love & c. Giacomo Castoreo, *La guerriera spartana* (Venice, 1654).

⁵¹Plautus places the words in the mouths of gods because only they can know the future without the help of a prophet or a soothsayer. Bongiorno, Castelvetro on the Art of Poetry, 210.

⁵²Giacomo Faustini's *L'Eupatra* (1654) is another example of a prologue which uses a prophetic statement.

Lastly, according to Martha Novak Clinkscale, a psychological connection is made between the prologue of *L'Oristeo* (1651) and its dramatic plot.

The customary Prologue, as presented by the two sides of Oristeo's personality, Genio cattivo [Evil Genius] and Genio buono [Good Genius], is extended throughout the opera as a thread linking the various scenes into a concise whole.⁵³

Another libretto which sets up the struggle between psychological good and evil is Don Domenico Balbi's *Il sfortunato paziente* (1667) which is also subtitled *Operetta Moralle con Ariette Musicali*. In its prologue, Patience (Pazienza) and Zeus (Giove) discuss the fate of humankind. Patience states that desperation is her enemy, while Zeus elaborates on the liberty provided to humans through the choices of evil and good. Patience concludes the prologue, believing that humans will make good choices as long as they have help from her.

Certain pseudo-historical librettos use the prologue to address the splendor of Venice. Giacomo Faustini's *L'Or-*

Venus reads a prophecy over Rome and states that she will remain triumphant over this city. During this prologue, she recounts the judgement of Paris and the apple. These prophetic statements are always surrounded by quotation marks in the respective librettos.

⁵³Martha Novak Clinkscale, "Oristeo," New Grove Dictionary of Opera 4 vols. ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), III, 753.

mino (1644) has the allegorical figure Harmony (Armonia) address the Venetian theaters, saying that she shines among them.⁵⁴ The following quotation is taken from her opening speech in the prologue of *L'Ormino*.

Armonia:

Io che bambina passeggiar d'Athene
 Con gemmati contorni in sù le Scene,
 Io, che condotta fui,
 Vinta la Grecia, e doma
 Da vincitori à Roma,
 Non vidi à Roma,
 Non vidi à le tue pompe, à fasti tui,
 O pompa, ò fasto eguale,
 Vergine serenissima, e immortale.⁵⁵

Gloria also addresses the Venetian heroes in Cicognini's *L'Orothea* (1666). In the prologue, Ignorance (Ignoranza) aspires to climb the mountain to the temple of Glory. Ambition (Ambitione) tries to help Ignorance by stealing the clothes of Virtue (Virtù). Mascarading as Virtue, Ignorance attempts to approach the temple, but Glory (Gloria) recognizes her and throws her under the piles of rock where Encelado (Enceladus) is buried. Glory concludes the prologue

⁵⁴The scena for this prologue represents the Piazza di San Marco.

⁵⁵I am the child from Greece / with elaborate attire / upon the stage / I, who was led / won and dominated, by the victors of Rome / I saw not pomp nor splendor equal to your pomp and splendor, most serene and immortal Virgin. Giacomo Faustini, *L'Ormino*, (Venice, 1644).

of *L'Orothea* by exalting the Venetian heroes:⁵⁶

Gloria:

Di voi Veneti Heroi
 Le cui virtù sublimi
 Volan dal freddo Borea, à caldi Eoi,
 Di voi nido è il Tempio, in lui vivrete,
 Ad onta di Saturno, immortalati
 A secoli venturi, ò Fortunati.⁵⁷

Prologue Archetypes

Not only is it important to understand the relationship between the prologues, their literary types, and their common themes, it is also additionally important to understand the types of characters who were chosen for these prologues. Very few characters are represented in all five subcategory types.⁵⁸ For instance, Amore (Cupid) is used in operatic prologues that are classified as pseudo-pastoral, epic, historical, and pseudo-historical. Venere, on the other hand, is found in one tragic prologue, while also being represented in prologues connected to epic dramas, histor-

⁵⁶Castoreo's *Le fortune d'Oronte* (1656) also concludes with a tribute and warning which is delivered by Iride to the Venetian heroes.

⁵⁷You Venetian Heroes, / Whose sublime virtues fly from the cold North to the burning East / Your home is the temple / You will live there, in spite of Saturn / immortalized in forthcoming centuries, fortunate ones. Giacinto Andrea Cicognini, *L'Orontea*, (Venice, 1666).

⁵⁸In Appendix One, a complete list is provided that categorizes the prologue characters in alphabetical order, along with their representative seventeenth-century Venetian operas, and their literary classification.

ical dramas, and pseudo-historical dramas. Virtù is the only other prologue character who shares this same exact distinction with Venere. Among all the seventeenth-century prologue characters, Fortuna (Fortune) is the only figure who is represented in all five subcategories: tragedy, pastoral, epic, historical, and pseudo-historical. The importance of this will be addressed in the following chapter when these characters' dramatic roles are distinguished from the others. Table III provides an inclusive list of prologue characters, with their own personal literary typing, based on representative operatic librettos. By looking at this list, one notices other characters who participated, not necessarily in the same drama, but in the same genre.

TABLE III

Classification of Seventeenth-Century Venetian Prologue Characters according to Literary Designations

<u>Character</u>	<u>Tragedy</u>	<u>Pastoral</u>	<u>Epic</u>	<u>History</u>	<u>Pseudo-history</u>
Abbondanza			X		
Africa				X	
Allegrezza			X		
Ambitione					X
America				X	
Amore		X	X	X	X
Apollo			X	X	X
Architettura				X	
Armonia					X
Artifitio		X			
Ascalafò					X
Asia				X	
Astrea					X
Atlante					X
Aurora			X		X
Bacco				X	X

<u>Character</u>	<u>Tragedy Pastoral Epic History Pseudo-history</u>			
Bellezza		X		
Bellona			X	X
Bizzaria				X
Bugia				X
Capriccio		X		X
Cariddi				X
Celeste				X
Cerere			X	X
Chirone		X		
Choro di nereidi				X
Cibebe		X		X
Compassione				X
Compatimento		X		
Consiglio		X		
Coro d'amorini		X		X
Coro d'aure		X		
Coro dell'hore 12.		X		
Cortesìa			X	
Crudeltà				X
Curiosità			X	
Deiopea	X			
Destino	X			X
Diana			X	
Diletto				X
Discordia		X		
Due hore del giorno				X
Due raggi d'Apollo			X	
Due spiriti aerei		X		
Egeo padre di Theseo		X		
Enea		X		
Eolo		X		X
Eternità	X			X
Ethra madre di Theseo		X		
Etra		X		
Europa			X	
Facondia				X
Fama		X	X	X
Fatica				X
Fato		X		
Flora				X
Fortezza		X		
Fortuna	X	X	X	X
Furie				X
Furore		X		X
Gelosia		X		X
Genio				X
Genio buono d'Oristeo				X
Genio cattivo d'Oristeo				X
Genio d'Oronte				X

<u>Character</u>	<u>Tragedy</u>	<u>Pastoral</u>	<u>Epic</u>	<u>History</u>	<u>Pseudo-history</u>
Giove			X	X	X
Giunone	X		X		X
Gloria					X
Gloria militare					X
Gratie				X	X
Guerra					X
Hecate					X
Hercole	X				
Himeneo				X	X
Ignoranza					X
Inganno	X		X		
Ingegno	X				
Innocenza					X
Inventione				X	X
Invidia			X		
Iride			X		X
Issione					X
Itaton	X				
Lascivia					X
Luna					X
Maga					X
Maledicenza					X
Marte	X			X	X
Melpomene				X	
Mercurio			X	X	X
Momo					X
Morfeo		X			
Morte	X				
Musica			X	X	X
Natura		X			
Nereidi			X		X
Nettuno			X		X
Nilo				X	
Ninfe		X			
Nobilità			X		
Noto uno de venti					X
Notte			X	X	X
Odio					X
Ombra di Merlino					X
Ombra di Virgilio			X		
Ombre di Priamo, Anchise, Ettore, Creusa			X		
Pace			X		X
Pallade			X	X	
Panto		X			
Pasithea			X		
Patienza					X
Pittura				X	
Plutone			X		X

<u>Character</u>	<u>Tragedy</u>	<u>Pastoral</u>	<u>Epic</u>	<u>History</u>	<u>Pseudo-history</u>
Poesia			X	X	X
Proserpina			X		
Proteo					X
Prudenza			X		
Ricchezza			X		
Scilla					X
Sirena					X
Sole			X		X
Sonno		X	X		
Stelle			X		
Superbia					X
Talia muse			X		
Tantalo					X
Tempo			X	X	X
Terra				X	
Terrore					X
Teti			X		
Tifeo			X		
Tirannide					X
Tiseo			X		
Titio					X
Tritoni					X
Valore			X		
Venere	X		X	X	X
Verità			X	X	X
Virtù	X		X	X	X
Vittoria				X	X
Vulcano			X		
Zeffiretti					X

While looking at this list, one realizes that seventeenth-century Venetian librettists used characters, such as Fortuna (Fortune), Marte (Ares), Morte (Death), Venere (Venus), and Virtù (Virtue) for the prologues that introduce tragic dramas. The prologue figures for the pastorals are Amore (Cupido), Artificio (Device), Bellezza (Beauty), Deiopea, Destino (Destiny), Eternità (Eternity), Fortuna (Fortune), Giunone (Hera), Ercole (Hercules), Inganno (Deceit), Ingegno (Talent), Natura (Nature), Ninfe (nymphs), Sonno (Sleep) and

his ministers of sleep, (Morfeo, Itaton, Panto). For the historical librettos, the prologue characters may be categorized according to topics that reference history: cultural (Architettura, Poesia, Musica, Inventione, Pittura); war (Mars, Giove, Mercurio, Bellona, Diana, Pallade, Terrore, Notte, Tempo, Virtù, Verità, Vittoria, Fama, Fortuna); love (Amore, Venere, Bacco, Himeneo, Cortesia, Curiosità); and territorial (Asia, America, Africa, Europa, Terra). The epic prologues use almost the same characters as the pseudo-histories. When observing the pseudo-historical prologue characters, one notices that they exclude some of the mythological characters, such as Ercole (Hercules), Melpomene (a muse), Chirone (a centaur), Deiopea (a nymph), Mercurio (Hermes), Tiseo (Theseo), Proserpina, Vulcano (Hephaestus).

Venetian librettists relied heavily on the literary genres of the past. It was their understanding of these genres that enabled them to create the new *dramma per musica*. After examining the dramas and the cast of characters, it becomes clear that the Venetian librettists composed within this literary framework. Even though librettists used several genres for their topics, the prologues for all of these works share common themes, regardless of their dramatic classifications. While it may appear that Venetian librettists arbitrarily composed these prologues, their dramatic themes do, however, allude to their purposeful dramatic interaction. It will become clear in the fol-

lowing chapter that additional considerations were taken into account while composing these operatic works.

CHAPTER IV
THE RECURRENCE AND DRAMATIC PURPOSE OF PROLOGUE
CHARACTERS IN THE SEVENTEENTH-CENTURY
VENETIAN OPERATIC DRAMA

The separation of the seventeenth-century Venetian operatic prologue from its main dramatic text, along with the role played by its characters, demonstrates an adherence to the traditions established by the Greek and Roman playwrights. In the Greek tragedies, the *prologus* appears at the beginning of Act I, and returns later in the dramatic action. In contrast to the Greek model, the Roman prologue is not only textually disconnected from the main drama, but its *prologus* appears only in this initial statement. Evanthis, in his *De Fabula*, describes the Roman prologue as a preface to a play in which something over or beyond the limits of the play are presented. These Roman prologues, particularly the ones of Plautus and Terence, were quite different from the ones composed by Greek dramatists. Greek prologues provided information, while Roman prologues presented propaganda. The Roman *prologus* was expected to secure a hearing for the play by amusing the attentive audience. Since the purpose of the Roman prologue is differ-

ent from its Greek counterpart, its *prologus* almost never returns in the dramatic action.

Venetian Practice

When examining the seventeenth-century Venetian operatic librettos, one observes that the prologue is always printed, with a separation between itself and Act I. This printing practice represents an influence of the Roman literary tradition; however, the fact that the prologue characters are largely connected to the drama, alludes to the Greek tradition.

The connection between the Greek tradition and the Venetian operatic practice was foreshadowed in writings by Renaissance playwrights, and poets such as Lodovico Castelvetro. In his *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta* (1576), Castelvetro mentions three types of pro-logues. The first type of prologue is peculiar to Latin comedy, and is quite distinct from the rest of the play. In this type, the *prologus* presents the argument of the drama on stage, retiring never to be seen again. Additionally, the *prologus* is completely unrelated to the rest of the dramatic characters. In the second type, the *prologus* loosely binds the argument in the prologue to the main dramatic action, making it some what related to the following drama.¹ Some of these

¹In this type of prologue, the *prologus* avoids speaking of matters remote from and unrelated to the plot, or of

prologues open with a speech presented by either a god or a mortal, as seen in the tragedies of Euripides. In addition to avoiding matters that are either remote or unrelated to the plot, these same characters must restrain from foretelling future events about which they have no knowledge. In order to accomplish this task, they mention present events or past occurrences that lead into the dramatic action. The third type of prologue is directly related to the plot. According to Castelvetro, Aristotle defines this kind of prologue as the part of a tragedy that precedes the first entrance of the chorus.²

The poetic influence of Aristotle and Castelvetro is demonstrated in the seventeenth-century Venetian operatic prologues. All three types of prologues, as mentioned by Castelvetro, are found in these operas; however, it is the third type that Venetian librettists widely used as a dramatic tool in their early librettos. Between the years 1637 and 1651, eleven librettos have a prologue character who returns in the dramatic action.³ Even though the prologues

future events that they could not reasonably know. Cf. Bongiorno, 210.

²Ibid.

³According to Ivanovich's *Catalogo Generale*, located in his *Minerva al tavolino* (1681), there were fifty-six operas performed during the years 1639 and 1651. Of the thirty-one operas with prologues, eleven librettos have prologue characters who return in the drama. Between the years 1650 and 1651, eight operas were performed. Of these eight, two librettos have either one or more returning prologue char-

are separated from the main body of the drama, as seen in the Roman tradition, it is this returning character who connects the drama throughout most of the opera. Similar to the *prologus* found in Greek dramas, the returning prologue character presents a dramatic argument in the prologue and later returns either to interact with specific characters who are connected with this argument, or to comment on the unfolding of the drama around the argument. Benedetto Ferrari's *L'Armida* (1639) was the first seventeenth-century Venetian opera to use a returning prologue character. In this prologue, Fortuna (Fortune) presents the opening statement by herself and appears later in Act I, scene one.⁴

By increasing the number of characters in the prologue, Venetian librettists also created the possibility for more than one character to return in the main dramatic action. The characters, who return, usually work in conjunction with one another, sharing a common goal or purpose.⁵ For exam-

acters.

⁴This opera will be discussed in full detail later in this chapter.

⁵Representative examples have been categorized as pastoral (Benedetto Ferrari's *L'Armida*); epic (Scipione Herri-
rico's *La Deidamia*; Maiolino Bisaccioni's *Ercole in Lidia*; Giovanni Faustini's *Il Titone*; Giacinto Andrea Cicognini's *Il Giasone*; Aurelio Aureli's *Il Perseo*); history (Gian Francesco Busenello's *L'incoronazione di Poppea*; Giacinto Andrea Cicognini's *Gl'amori di Alessandro Magno e di Rosane*); pseudo-history (Marc'Antonio Tirabosca's *L'Alcate*; Bissari's *La Torilda*; Giovanni Battista Fusconi's *L'Argiope*; Giacinto Andrea Cicognini's *L'Orontea*; Giacomo Castoreo's

ple, in Maiolino Bisaccioni's *Ercole in Lidia* (1645), the two prologue figures who reappear are Iride and Giunone. Pietro Paolo Bissari's *La Torilda* (1648) is another example in which Amore and Venere both return. In both of these examples, one of the prologue characters is subservient to the other. For example, Iride is the messenger of Giunone, and Amore is the son of Venere. Both Iride and Amore fulfill the wishes of Giunone and Venere, respectively. This practice, of having prologue characters return, was followed in four later librettos: Cristoforo Ivanovich's *L'amore guerriero* (1663), Giancinto Andrea Cicognini's *Il Giasone* (1664), Aurelio Aureli's *Il Perseo* (1665), and Giacomo Castoreo's *La regia pescatrice* (1673).⁶

L'Armidoro and *La regia pescatrice*; Cristoforo Ivanovich's *L'amore guerriero*).

⁶While looking at the available theaters during these years, it becomes apparent that every theater, except the Teatro San Moisè, is represented by at least one libretto in which a prologue character returns. Representative librettos for each theater are: Teatro S. Giovanni e Paolo (Benedetto Ferrari's *L'Armida*, 1639; Gian Francesco Busenello's *L'incoronazione di Poppea*, 1643; Giovanni Battista Fusconi's *L'Argiope*, 1649; Cristoforo Ivanovich's *L'amore guerriero*, 1663; Aurelio Aureli's *Il Perseo*, 1665); Teatro Novissimo (Marc'Antonio Tirabosco's *L'Alcate*, 1642; Scipione Herrico's *La Deidamia*, 1644; Maiolino Bisaccioni's *Ercole in Lidia*, 1645); Teatro San Cassiano (Giovanni Faustini's *Il Titone*, 1645; Pietro Paolo Bissari's *La Torilda*, 1648; Giacomo Castoreo's *L'Armidoro*, 1651; Giancinto Andrea Cicognini's *Il Giasone*, 1664); Teatro Santi Apostoli (Giancinto Andrea Cicognini's *L'Orontea*, (1649), and *Gl'amori di Alessandro Magno e di Rosanne*, 1651).

Theory of Return

In order to understand the dramatic purpose of these prologue characters, the individual appearances must be discussed within their dramatic context, and in relationship to the role they play in their respective prologues. Table Three provides a list of representative librettos, along with the names of the prologue character(s) who return(s), and the contextual placement of these occurrences within the drama.

TABLE FOUR

Returning Characters in Seventeenth-Century Venetian Operatic Prologues

<u>Year</u>	<u>Librettist</u>	<u>Opera</u>	<u>Character(s)</u>	<u>Act/Scene</u>
1639	Ferrari	<i>L'Armida</i>	Fortuna	II, 1
1642	Tirabosco	<i>L'Alcate</i>	Venere	II, In III, 8
1643	Busenello	<i>L'incoronazione di Poppea</i>	Amore	III, 8
1644	Herrico	<i>La Deidamia</i>	Teti	I, 13 II, 10
1645	Bisaccioni	<i>Ercole in Lidia</i>	Iride	I, 12 II, 14
1645	Faustini	<i>Il Titone</i>	Giunone Aurora	II, 14 I, 5 I, 7 II, 7 III, 4 III, 9
1648	Bissari	<i>La Torilda</i>	Amore Venere	I, 9 I, 10 II, 10 II, 11
1649	Fusconi	<i>L'Argiope</i>	Guerra	I, In
1649	Cicognini	<i>L'Orontea</i>	Amore	II, 22
1651	Castoreo	<i>L'Armidoro</i>	Amore	I, 10

			II, 11
1651 Cicognini	<i>Gl'amori di Alessandro Magno e di Rossane</i>	Amore	I, 15
1663 Ivanovich	<i>L'amore guerriero</i>	Amore	II, 16
1664 Cicognini	<i>Il Giasone</i>	Amore	II, 13 III, 22
1665 Aureli	<i>Il Perseo</i>	Pallade	I, 7 I, 8
		Mercurio	I, 8
1673 Castoreo	<i>La regia pescatrice</i>	Himeneo	III, Con

The prologue characters, who reappear in these seventeenth-century Venetian operatic librettos, are important in a cultural and dramatic context.⁷ These same characters had either been topics of literary writings or of artistic drawings. The major figures, out of all the prologue characters, are Amore, Venere, and Fortuna.

Even though Fortuna returns in only one seventeenth-century Venetian libretto, she was the first important character to be assimilated from the prologue into the main dramatic action. Additionally, she appears as a primary prologue character in twelve Venetian librettos during the seventeenth-century. Fortuna,⁸ who is related to the Greek

⁷Amore appears as a recurring prologue character seven times. Venere appears in two librettos as a recurring character, while Fortuna, Teti, Irìde, Giunone, Aurora, Guerra, Pallade, and Himeneo act as a returning character once.

⁸The images of allegorical figures were represented in many Renaissance sources, among which was Cesare Ripa's *Iconologia* (1593). Cesare Ripa, also known as Giovanni

goddess, Tyche, was known as a goddess of women, fortune, and fertility. In Rome, her worship was introduced by king Servius Tullius, who was most favored by this goddess. Supposedly, when Fortuna went to Rome, she took off her wings and her shoes, since she intended to remain in the city. This act caused Servius Tullius to build two temples in her honor.⁹

Fortuna¹⁰ was generally represented as a blind goddess.

Campani, was born in Perugia c. 1560. While he was a young man, he went to work at the court of Cardinal Antonio Maria Salviati in Rome. The first edition of the Iconologia (not illustrated) was published in Rome in 1593 by the heirs of Giovanni Gigliotti. The concepts were arranged in alphabetical order by their Italian names. For each, there was a verbal description of the allegorical figure proposed by Ripa, giving the type and color of clothing and its varied symbolic paraphernalia. These reasons were largely supported by literature references. In 1603, an enlarged edition was produced by Ripa, himself, in Rome, to which he added over four hundred items. Additionally, woodcut illustrations were made on the designs of Giuseppe Cesari, Cavaliere d'Arigo, a popular painter of the day. From this time forward, all editions were illustrated. Edward A. Maser, ed. Cesare Ripa: Baroque and Rococo Pictorial Imagery (New York: Dover Publications, Inc., 1971), viii-x. The importance of Fortuna was also declared by Nicolò Machiavelli in his Il Principe (1513).

⁹Robert E. Bell, 205.

¹⁰"Fortune is lovely, for she is desired by all. She is blind, for she does not favor one over the other, and this without any apparent rhyme or reason. She balances on a ball, for she is unstable and always shifting and changing. She dispenses all riches and honors of this world, hence the two cornucopias. Time is present, for he has the only influence on Fortune; with time, fortune changes. The celestial sphere above her head refers to the stars, which are in continual motion and in some fathomable way influence the fortunes of men. The wheel atop the staff she holds (itself a symbol of authority) refers to the age-old symbol of Fortune, the turning wheel, with those on top soon to be

Her presence as an allegorical figure in Venetian prologues remained until 1667, after which time she disappears.¹¹ A list of her appearances is provided below.¹²

Fortuna:

1639	<i>L'Armida</i>
1643	<i>L'incoronazione di Poppea</i>
1644	<i>La Deidamia</i>
1654	<i>L'Euridamante</i>
1656	<i>L'Artemisa</i>
1659	<i>Gl'avvenimenti di'Orinda</i>
1659	<i>La costanza di Rosmonda</i>
1662	<i>La Cleopatra</i>
1663	<i>La forza d'Amore</i>
1666	<i>L'Aureliano</i>
1667	<i>L'Alessandro amante</i>
1667	<i>L'Arbace</i>

After Fortuna, Venere (Venus) appears to be the most important prologue figure who returns in the dramatic action. This goddess appears in sixteen of the seventeenth-century Venetian operatic prologues between the years 1637

those on the bottom." Cesare Ripa, *Iconologia* (Rome, 1603), 169. Robert E. Bell, *Women of Classical Mythology: A Biographical Dictionary* (New York: Oxford University Press, 1991), 205-06.

¹¹Fortuna (Fortune) appears in the following types of operas: historical (*L'incoronazione di Poppea*, *La Cleopatra*, *L'Aureliano*, and *L'Alessandro amante*), pseudo-historical (*L'Euridamante*, *Gl'avvenimenti d'Orinda*, *La costanza di Rosmonda*, *La forza d'Amore*), mythological or epic (*La Deidamia*), pastoral (*L'Armida*), and tragedy (*L'Arbace*). She is the only prologue character who appears in all of the representative categories, which speaks to her importance in the cultural and literary contexts.

¹²A complete list of all prologue characters, along with whom they interact, is provided in Appendix II.

to 1681. A list of her appearances is provided below, naming respective operas.

Venere:¹³

1642	<i>L'Alcate</i>
1648	<i>La Torilda</i>
1651	<i>Il Cesare amante</i>
1653	<i>L'Eurimene</i>
1654	<i>La guerriera spartana</i>
1654	<i>L'Eupatra</i>
1658	<i>L'Antioco</i>
1659	<i>L'Elena</i>
1659	<i>All'Elena</i>
1661	<i>La Pasife overo l'impossibile fatto possibile</i>
1666	<i>L'Aureliano</i>
1667	<i>L'Arbace</i>
1677	<i>La Helena rapita da Paride</i>
1677	<i>La Helena rapita da Paride</i>
1679	<i>Il Sardanapalo</i>
1681	<i>Il trionfo di Venere</i>

Before her identification with Aphrodite (the Greek goddess of love), Venere was a subordinate mythological figure, who was mainly identified with vegetation and gardens; however, this role changed rapidly when the worship of Aphrodite came to Italy, by way of Sicily. After the worship of Aphrodite was attached to Venere, this Roman goddess was recognized as the mother of the Roman people.

¹³Venere appears in historical operas (*Il Cesare amante*, *L'Aureliano*), pseudo-historical operas (*L'Alcate*, *La Torilda*, *La guerriera spartana*, *L'Eupatra*, *L'Antioco*, *Il Sardanapalo*, and *Il trionfo di Venere*), mythological operas (*L'Elena*, *La Pasife overo L'impossibile fatto possibile*, *La Helena rapita da Paride*), and in tragedies (*L'Arbace*). It is interesting, however, that Venere does not appear in any of the prologues written for the pastorals.

Zeus and Aphrodite were readily assimilated into the religion of Rome, for they were both ancestors of the Trojans who founded and settled Rome. In fact, their line could be traced to Julius Caesar. Perhaps Aphrodite more than any other of the other Olympian gods retained her nature when eventually she was identified with Venus.¹⁴

Aphrodite, one of the twelve Olympian divinities, was the goddess of love and beauty. She was born from the foam of the sea, which was created by the violent act of Cronus severing the sex organs of his father (Uranus).¹⁵ During this act, the organs fell into the sea, thus creating Aphrodite, while the blood fell to the earth, creating the Furies. After being formed from the foam of the sea, Aphrodite stepped ashore on Cythera,¹⁶ the island at the tip

¹⁴Robert E. Bell, 57.

¹⁵"As soon as Kronos had lopped off the genitals with the sickle he tossed them from the land into the stormy sea. And they were carried by the sea a long time, all around them white foam rose from the god's flesh, and in this foam a maiden was nurtured. First she came close to god-haunted Kythera and from there she went on to reach sea-girt Cyprus. There this majestic and fair goddess came out, and soft grass grew all around her soft feet. Both gods and men call her Aphrodite." "Fiar Himeros and Eros became her companions when she was born and when she joined the gods." Apostolos N. Athanassakis, trans., Hesiod: Theogony, Works and Days, Shield (Baltimore: John Hopkins University Press, 1983), 18.

¹⁶"The favorite 'land of love' was Cythera, the Ionian island known as the legendary home of Venus. Here, the foam-born goddess was carried at birth on a scallop shell and here she established her cult of lovemaking. In occultic literature, the island was believed to radiate a magical allure. Its fruits and flowers were clearly aphrodisiac, cultivated as they were by Aphrodite (Venus) herself. In the Renaissance, troubadours sang of Cythera, "that lustrous

of Peloponnesus. Later, after the Trojan War, Aeneas, being her son, founded a temple to her. Her other children are Eros (Amore), Hymen (Himeneo), Harmonia (Armonia), among others.¹⁷

Along with being the one prologue character who is discussed in literature as both a mythological and allegorical figure, Amore (Cupid/Love) appears to be the most important seventeenth-century prologue character. He returns in the dramatic action of seven Venetian librettos and is present in a total of twenty-three seventeenth-century Venetian operatic prologues. A list of these appearances is provided below.

Amore:

1640	<i>Il pastor regio</i>
1642	<i>L'Alcate</i>
1643	<i>L'incoronatione di Poppea</i>
1644	<i>La Deidamia</i>
1648	<i>La Torilda</i>
1649	<i>L'Orontea</i>
1651	<i>L'Armidoro</i>
1651	<i>Gl'amori di Alessandro Magno e di Rossane</i>
1653	<i>Il Pericle effeminato</i>
1654	<i>Il Xerse</i>

shore," and painters gave it true and memorable dimensions." Elizabeth Hallam, ed. Gods and Goddesses: A Treasury of Deities and Tales from World Mythology (New York: Macmillan, 1996), 154-56. One such painting was by Sandro Botticelli, titled The Birth of Venus.

¹⁷Ibid., 53. According to Hesiod, in his *Theogony*, Eros (love) existed before Venus was born from the sea. In this account, Eros became a companion of Venus, rather than a child taken from her.

1654	<i>La guerriera spartana</i>
1654	<i>L'Euridamante</i>
1656	<i>Le fortune d'Oronte</i>
1657	<i>L'Adamira overo La statua dell'honore</i>
1659	<i>L'Elena</i>
1659	<i>L'Elena (nuovo)</i>
1661	<i>La Pasife overo L'impossibile fatto possibile</i>
1663	<i>La Dori</i>
1663	<i>L'amore guerriero</i>
1664	<i>Il Giasone</i>
1664	<i>La Rosilena</i>
1666	<i>L'Aureliano</i>
1667	<i>Il tiranno humiliato d'Amore</i>
1687	<i>Flavio Cuniberto</i>

According to Hesiod, in his *Theogony*, Amore¹⁸ has no offspring. Since he is a representation of physical desire, Amore is a cosmic power that brings beings into physical union, the force behind generation and reproduction. Aristotle, in his *Metaphysics*, suspected that Hesiod was the first to look for a prime mover in the universe. For Hesiod, Eros was the force that both moved people away from one another and brought them back together.¹⁹

¹⁸Amore appears in five prologues which are attached to mythological plots (*La Deidamia*, *L'Elena (nuovo)*, *La Pasife overo L'impossibile fatto possibile*, *La Dori*, and *Il Giasone*). In addition, he appears in one pastoral (*Il pastor regio*), five histories (*L'incoronazione di Poppea*, *Gl'amori di Alessandro Magno e di Rossane*, *Il Pericle effeminato*, *Il Xerse*, and *L'Aureliano*), and twelve pseudo-histories (*L'Alcate*, *La Torilda*, *L'Oronthea*, *L'Armidoro*, *La guerriera spartana*, *L'Euridamante*, *Le fortune d'Oronte*, *L'Adamira overo La statua dell'honore*, *L'amore guerriero*, *La Rosilena*, *Il tiranno humiliato d'Amore*, and *Flavio Cuniberto*).

¹⁹Philip Mayerson, *Classical Mythology in Literature, Art, and Music* (Glenview: Scott, Foresman, and Company, 1971), 21.

Tell me, O Muses who dwell on Olympos, and observe proper order for each thing as it first came into being. Chaos was born first and after her came Gaia the broad-breasted, the firm seat of all the immortals who hold the peaks of snowy Olympos, and the misty Tartaros in the depths of broad-pathed earth and Eros, the fairest of the deathless gods; he unstrings the limbs and subdues both mind and sensible thought in the breasts of all gods and all men.²⁰

It is only later in mythological history that the poets make Amore the son of Venere. Accordingly, Amore, being the product of a union between Mercurio (Hermes) and Venere, is often represented in literature and art as a winged boy, carrying a bow and arrows.²¹ Gradually, this image was transformed into several images, one of which was a cunning and cruel power that could effect the body and unhinge the mind.

Several images of Amore were known to the seventeenth-century Venetian public. In 1567, V. Cartari published his iconographical study of mythological figures in Venice, which was called *Le immagini di dei degli Antichi*. Later, G. Z. Castellini published his *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa* (1625-26) in Padua. Further editions of this study followed the earlier one, dating from 1630 (Padua) and

²⁰Apostolos N. Athanassakis, 16.

²¹Richard Martin, ed., *Bulfinch's Mythology* (New York: HarperCollins Publishers, 1991), 694.

1645 and 1667 (Venice).²² The main iconographical study on which Castellini's iconographical study was based was created by Cesare Ripa.

In his *Iconologia* (1603), Ripa provides two descriptions for Amore: *Amore* and *Amore della virtù*.²³ The first description states that Amore is a nude young man with wings. His eyes are covered with a bandage. He carries a bow and arrows, while lifting a torch in his other hand. In the second description, *Amore della virtù* is also described as a nude winged-young man. A crown of laurel rests on his head, while holding in his hands three other crowns.²⁴

This emphasis on iconographical studies may explain the shift in the appearance and importance of allegorical figures in the seventeenth-century Venetian operatic, as well as, dramatic prologues. Several of the figures, such as the ones discussed (Fortune, Venus, Cupid) began to fade in importance through the decades. This may be due to one of two reasons: the prologue was losing its importance in the operatic form, and/or the reform was on the horizon and new

²²N. Cecchini, Dizionario Sinottico di Iconologia (Bologna: Patron Editore, 1974), XX.

²³Other representations of Amore are: Amore ardito, Amore costante e sincero, Amore della gloria, Amore della pace, Amore della patria, Amore del prossimo, Amore di buon nome, Amore domato, Amore eccessivo, Amore gelosa, Amore impudico, Amore tardo, Amore timido, Amore traditore e crudele, Amore verso Dio, and Amore volubile. Ibid., 48-50.

²⁴Ibid., 48.

characters were being sought to represent the ideas and causes of the reform (i.e., Frugoni's *L'Epulone* (1675): Fede (Faith), Innocenza (Innocence), Povertà (Poverty), Ricchezza (Riches), etc.). Appendix III lists the prologue characters within respective decades, while also demonstrating the decline in appearances of these same prologue characters, between the years 1605 to 1687.

Since an emphasis was placed on fortune and love in the seventeenth-century, it is no coincidence that Fortuna, Venere, and Amore are the most important figures in the Venetian operatic prologues.²⁵ Neither is it coincidental that other characters, such as Guerra (War) and Himeneo (Hymen) were also chosen for the role of a returning character. The acts of Guerra²⁶ (War) and Himeneo (Hymen,

²⁵Fortuna appears in twelve prologues; Venere appears in fourteen prologues; Amore appears in twenty-four prologues. Characters who follow these three in the number of appearances are: Apollo (Phoebus, 6), Aurora (Eos, 4), Fama (Fame, 5), Giove (Zeus, 10), Giunone (Hera, 9), Iride (Iris, 4), Marte (Ares, 5), Mercurio (Mercury, 4), Musica (Music, 6), Nettuno (Poseidon, 4), Notte (Night, 5), Pace (Peace, 4), Pallade (Athena, 5), Plutone (Pluto, 4), Poesia (9), Tempo (Time or Saturn, 4), Virtù (Virtue, 7). All of the other prologue characters appear fewer than four times, between the years 1639 to 1687. See Appendix II. If a hierarchy of prologue characters was created, based on the number of appearances in seventeenth-century Venetian operatic prologues, it would be: Amore (23), Venere (14), Fortuna (12), Giove (11), Giunone (9), Poesia (9), Virtù (7), Apollo (6), Musica (6), Pallade (5), Notte (5), Marte (5), Fama (5), Aurora (4), Iride (4), Mercurio (4), Nettuno (4), Pace (4), Plutone (4), Tempo (4).

²⁶"The personification of War is a woman with wild and bloody hair dressed in classical armor, with a red robe underneath. Mounted on a fiery horse, she drives a spear at

god of marriage) are both related to Amore (Eros), and thus connected with the theme of love. In *L'Argiope* (1649), Guerra²⁷ states that she has come today to prepare both victories and tombs. She will arm the Queen of Caria so that her army may conquer the city walls of Eritra. Pace²⁸ (Peace) intervenes and declares that Guerra²⁹ has served her

a square column or pier. The column toward which War throws her lance is a reference, as given by Ripa, to the ancient Roman custom of declaring war by standing near the *colonna bellica*, the column of war, and throwing a lance in the direction of the enemy. She is dressed in red for it is the color of anger. The dragon on her helmet is a symbol of the monstrous nature of war; and with a lighted torch, Bellona, "lights the fires of war." Edward A. Maser, 72. This description is taken from page 198 of Cesare Ripa's *Iconologia* 1603 edition.

²⁷This is the only seventeenth-century Venetian prologue in which Guerra (War) appears.

²⁸Peace is a younger winged woman dressed in white, with a wreath of grain and olive branches on her head and a palm tucked under her arm. She puts a flaming torch to a heap of weapons and banners. The olive was always a symbol of peace, among both the Greeks and the Romans. Additionally, the wreath of grain and olive represents the fruits of the earth, necessary to mankind, which can only be produced in a time of peace. Pace sets fire the heap of arms because universal peace and love between peoples consumes the evidence of hatred and violence. Maser, 79.

²⁹Bellona is the sister of Ares (Mars, god of war), who is the lover of Venere. Bellona's companions are Discordia (Discord), and the Furies (Eumenides). Discordia, also known as Eris, was the goddess of strife and discord. She was also a sister of Ares, therefore, a daughter of Zeus and Hera. As a greek goddess, she was the one who delighted in War and lurked around the battlefield after the heroes and gods had withdrawn. Her Roman mythological counterpart, Discordia, appeared in the company of Mars, Bellona (Guerra), and the furies. Bell, 189. The Furies, also known as the Erinyes, were daughters of Gaea (Earth) and Uranus (Heaven), who punished crimes, especially those committed within the family or the clan. These crimes were usually

purpose by reuniting two disagreeable kingdoms, and that her horrible sword will be Imeneo's (Hymen's) glory. By declaring war, Guerra has brought into close proximity the characters who need to fall in love. She has been a catalyst of love (Amore), rather than an opposing force. The following statement by Pace was taken from Battista Fusconi's *L'Argiope* (1649).

Pace:

Per mia ministra eletta
 Tu fosti solo à riunir concordi
 Due Regni, che tra lor siano discordi;
 Vanne tu dunque in bando
 Homai, ch'io tel comando,
 Che invece del tuo brando horrido, e reo
 Sparger foco beato
 Fia gloria d'Imeneo,
 Ch'oggi al destin d'Amor si piega il Fato.³⁰

beyond the reach of human justice, such as ingratitude, inhospitality, disrespect, harshness, perjury, and homicide. These goddesses are impartial and impersonal, pursuing a wrongdoer until they are either driven to madness, or death. Even after death, the furies punish this same offender. In Virgil, they appear under the names Alecto (Unceasing), Tisiphone (Avenging), and Megaera (Grudging). Martin, 699. Their original appearance was Gorgonlike; their bodies covered with black garments, serpents twined in their hair, and blood dripping from their eyes. Later, they obtained a less threatening appearance, being dressed as huntresses, with a band of serpents twined around their heads, and torches in their hands. Their home was Tartarus, where they remained in readiness to come to the surface of earth and pursue criminals. Bell, 194.

³⁰Through my divine intervention / You were alone in reuniting reuniting two kingdoms that were warring; Therefore, you must leave humiliated / Now I command you to scatter blessed fire with your sword instead of horrible evil / This will be Imeneo's glory / Since today Fate bends to Amore's destiny. Battista Fusconi, *L'Argiope* (Venice, 1649).

The other character associated with love is Himeneo. Himeneo³¹ (Hymen), the son of Dionysus and Aphrodite (Venus), is often represented in iconography by carrying a torch and a veil, like those of Amore. In Giacomo Castoreo's *La regia pescatrice* (1673), Himeneo announces that he is the one who lights Amore's torch. "You who have flames in the heart, run, run to Amore's bait."³²

The other prologue characters, who recur in the dramatic action, seem to have a specific connection with main characters in the plot. For example, in *La Deidamia* (1644), Teti³³ (Thetis) is the mother of Achilles, who will have a son with Deidamia. Iride³⁴ and Giunone³⁵, in *Ercole in Lidia* (1645), are against the welfare of Ercole (Hercules), due to

³¹Himeneo (Hymen) is seen in two other seventeenth-century Venetian prologues. See Appendix II.

³²Voi, c'havete / Fiamme al core / A l'esca d'Amore / Correte, correte. Giacomo Castoreo, *La regia pescatrice* (Venice, 1673).

³³Teti's only appearance in a seventeenth-century Venetian prologue is in this drama.

³⁴Iride appears in a total of four prologues. See Appendix II.

³⁵Giunone returns in the main drama of only one opera, but she does, however, appear in a total of nine Venetian prologues. Of these nine operas, one is categorized as a pastoral (*Narciso et Ecco immortalati*), two are pseudo-historical (*L'Eritrea*, and *Le fortune di Rodope e Damira*), while six are mythological, or epic (*L'Ercole in Lidia*, *L'Elena*, *Le fatiche d'Ercole*, *L'Achille in Sciro*, and *La Helena rapita da Paride* (1677, two versions). See Appendix I.

a past adulterous affair by Giove³⁶ (Zeus), Giunone's husband, and Alcmena, Ercole's mother. In *Il Titone* (1645), Aurora³⁷ (Eos) is the prologue figure who is in love with the major character, Titone. Lastly, Pallade (Athena),³⁸ in Aurelio Aureli's *Il Perseo* (1665), was the daughter of Zeus and Metis. Because Athena was strongly attached to the mythological figure, Pallas, whose father was the river-god Triton, Aureli associated her with water characters, such as Nereidi, Nettuno (Poseidon), a Choro di ninfe maritime, and a Choro di tritoni³⁹; however, she is also found in this drama, as a returning character, because she was an adviser to Perseo (Perseus), who might have perished without her

³⁶Giove appears in a total of ten seventeenth-century Venetian prologues; however, he is not used as a returning character. Giove appears in dramas which are pseudo-historical (*L'Euripo*, *La guerriera spartana*, and *Il sfortunato paziente*), historical (*L'Alessandro vincitor*, *Il Xerse*, *La Cleopatra*, *L'Aureliano*, and *L'Alessandro amante*), and mythological or epic (*Il Perseo*, *La Medea in Atene*). See Appendix I.

³⁷Aurora (Eos) appears in four seventeenth-century Venetian prologues. Two of which are pseudo-historical (*L'Egisto*, and *L'amore guerriero*), while the others are mythological (*Il Titone*, and *L'Helena rapita da Paride*). See Appendix I.

³⁸Pallade (Athena) appears in five seventeenth-century Venetian operatic prologues. Two of which are categorized as history (*Il Pericle effeminato* and *Il Xerse*) and three are mythologies (*L'Elena*, *L'Achille in Sciro*, and *Il Perseo*).

³⁹Aurelio Aureli, *Il Perseo*, (Venice, 1665).

help while cutting off Medusa's head.⁴⁰

Moment of Return

Not only did the seventeenth-century Venetian librettists selectively chose which characters would return in the drama, but they also chose precise moments for these recurrences in the dramatic action. According to Aristotle, in his *Poetics*, plots are either simple or complex. A simple plot is developed when a change occurs in the hero's fortunes, without either Peripety or Discovery; and complex, when it involves one or the other, or both.

A Peripety is the change of the kind described from one state of things within the play to its opposite, . . . , in the probable or necessary sequence of events. A Discovery is a change from ignorance to knowledge, and thus to either love or hate, in the personages marked for good or evil fortune.⁴¹

⁴⁰Robert E. Bell, 84-88.

⁴¹Roberts and Bywater, 236-37. Nino Pirrotta also mentions the use of prologue characters to highlight the moments of peripety and discovery. In his article "Early Opera and Aria," Pirrotta states that the new type of prologue that transformed from a monologue to a dialogue (which will be discussed in Chapter Five) often introduces into the ensuing plot a different level of motivation than that of human actions. This motivation can be expanded by other related scenes (not always placed at the proper place for an intermedio) into a counterplot of mythological or allegorical nature, which interferes with the principal plot (although the human characters may or may not be aware of its existence) and often determines the sudden twists of the peripeteia. Nino Pirrotta, "Early Opera and Aria," 92. It is this precise happening that occurs when a prologue character(s) returns in the ensuing drama, thus creating a change in the plot.

In every plot, there is a specific moment, as if to be a line drawn across the given page, that suggests the dramatic conclusion begins at that point. Aristotle labels these dramatic divisions as: Complication and *Dénouement*.

Every tragedy is in part Complication and in part *Dénouement*; the incidents before the opening scene, and often certain also of those within the play, forming the Complication; and the rest the *Dénouement*. By Complication I mean all from the beginning of the story to the point just before the change in the hero's fortunes; by *Dénouement*, all from the beginning of the change to the end.⁴²

These Peripeties and Discoveries, along with the dramatic divisions of Complication and *Dénouement*, are identifiable by the specific placement of the recurring prologue characters within the respective seventeenth-century Venetian operas.

In Scipione Herrico's *La Deidamia* (1644), Teti asks for the assistance of Amore and Fortuna. Because Venere, Pallade (Pallas Athena), and Giunone have caused sorrowful laments and violent war, due to a disagreement,⁴³ Teti

⁴²Ibid., 246. In a later section of the *Poetics*, Aristotle states that epic poetry must divide into the same species of tragedy; it must either be simple or complex, a story of character or one of suffering. Its parts, with the exception of song and spectacle, must be the same, requiring Peripeties, Discoveries, and scenes of suffering just as in tragedy. Ibid., 257.

⁴³This disagreement was about which one of the three goddesses was the most beautiful. Venere, Pallade, and Giunone, guided by Mercurio (Hermes), approached Paris on Mount Ida where he was living happily with the nymph Oenone.

states their insane wills dominate the evil destiny of Pirro and Deidamia, who are, in fact, brother and sister. In the prologue, Teti proclaims that Pirro and Deidamia must not fall in love. In order to prevent this from happening, she needs the help of blind Amore and Fortuna. The dramatic Complication begins in the prologue, creating a situation where Teti must oversee the lovers so that their true identity is revealed before committing the unpardonable act of incest.

In Act I, scene 13, Teti speaks with *Curiosità*⁴⁴ (Curiosity) and Giove. Crying for help, she pleads with Giove to stop the tenderness and boldness between Pirro (her son) and Deidamia. Even though Amore and Fortuna have offered their help, Teti continues to reach beyond their assistance.⁴⁵ Giove informs Teti that neither he nor the pla-

In the end, Paris judged Aphrodite (Venere) to be the most beautiful because she had promised him Helen, the most beautiful woman in the world. This judgement caused the other two goddesses to become extremely angry, an anger from which they never recovered. Mayerson, 390.

⁴⁴"Donna alata con orrendi orecchie/Veste succinta sparsa di occhi e orecchie rossa e azzurra; capelli ritti sul capo. Tiene le mani alzate e ascolta attentamente." Cecchini, 73. A winged woman with hideous ears, her brief dress is patterned with red and blue eyes and ears. Her hair stands on end, as she holds her hands high in the air and listens attentively.

⁴⁵She does, however, mention the blind path that leads the two lovers, making reference to these blind gods.

nets, nor the stars can tell her the outcome (*Dénouement*).⁴⁶ At this moment, Teti notices Curiosità straining to hear the conversation between herself and Giove. She asks Curiosità if she would be willing to go and spy on Fato (Fate). Curiosità accepts the invitation and exits, thus ending Act One. At this point in the drama, the Complication remains unresolved.

Curiosity returns in Act II, scene 10 to tell Teti that Fato promises to produce her desired outcome. Having her curiosity satisfied, Curiosity leaves to find other unresolved stories. Teti rejoices because she knows the couple will arrive at a point of Discovery. The Complication is solved, and thus, leads her to the foregone conclusion of the *Dénouement*.

Another example of a prologue character having foreknowledge of the *Dénouement* before the major character is found in Maiolino Bisaccioni's *L'Ercole in Lidia* (1645).⁴⁷

⁴⁶According to Aristotle, *Dénouement* should arise out of the plot itself, and not depend on stage-artifice, as in *Medea*, or in the story of the departure of the Greeks in the *Iliad*. The artifice must be reserved for matters outside the play--for past events beyond human knowledge, or events yet to come, which requires being foretold or announced; since it is the privilege of the gods to know everything. *Ibid.*, 243. Evidently, this sentiment changed, at least, for the purposes of this libretto.

⁴⁷After serving King Eurytus for the loss of his sons, Hercules was then sold to Omphale, a queen of Lydia and the widow of Tmolus. During this time in his life, Hercules was said to have been forced to wear women's clothes and to perform household duties while Omphale dressed herself in his lionskin and carried his club. Roman poets delighted in

In the prologue, Giunone requests the stars to reveal the future of Ercole. Stelle (the Stars) tells her this information may only be shared with either the prophets or with Giove, himself. Cursing the stars, Giunone calls on Iride, her messenger, for assistance. Iride is asked to descend to dark Coyctus to retrieve Discordia⁴⁸ (Discord) and Vendetta⁴⁹ (Revenge). In addition, she must also find Amore and tell him to make Ercole unworthy of the heavenly throne and of this kingdom. Iride leaves the company of Giunone, not knowing if she will have a place among this turbid fire of dark terrors. The complication, in this case, is caused by

elaborating on this part of Hercules' life, while scholars see it as either a marriage rite in which partners exchange clothing, or a particular goddess of an oriental cult is served by an effeminate consort. Mayerson, 312-13.

⁴⁸"Donna. Veste a tre balze di diverso colore insanguinate manto lacero, benda insanguinata sulla fronte, vipere attorte ai capelli. Con la schiuma alla bocca e gli occhi furenti, tiene nelle mani un soffiutto e un braciere, un acciarino, un fiaccola e un pugnale, un serpente e una spada, libelli, carte di citazioni e querele." Cecchini, 80. A woman dressed with three flounces of diverse colors, a cloak that is torn and stained with blood, a blindfold stained with blood on her forehead, vipers entangled in her hair. Foam is on her lips and fury in her eyes. She holds in her hands a bellows, a brazier, a pistol, a torch, and a dagger, a serpent and a sword. She also holds papers of summons and lawsuits.

⁴⁹Revenge is personified as a woman with wild hair and with a sly expression on her face. Dressed in red, she has a breastplate over her garment, and stands holding a dagger. The bloody dagger, like the large dart, represents the violent act of revenge, which usually causes the shedding of blood, thus, explaining the color of the garment. Maser, 169. This representation is presented in Ripa's edition of *Iconologia* (1603).

Giunone, herself. She is trying to complicate the life of Ercole, because of the adulterous affair between Giove and Alcemene that created his existence.⁵⁰

In Act I, scene 12, Irìde captures Discordia and Vendetta. She asks the winds to keep them while she continues to look for Amore. When Irìde finds Amore, she makes him listen to Giunone's request. The winged archer says that he has already heard this order because he was invisibly present when it was first given. Flying away, Amore swears he will make Ercole cowardly on this day.⁵¹

In Act II, scene 14, Giunone is accompanied by Irìde, Discordia, Vendetta, and Amore. She questions, once again, the fate of Ercole, while denouncing her husband. In Giunone's presence, Vendetta declares the death of Ercole, while Discordia pronounces the hero's eternal resting place will be Inferno. At this moment, Nemesis⁵² (Justice) ap-

⁵⁰This approach creates a plot within a plot. The major character must encounter the complications of the story, along with attempts made by the major prologue figure.

⁵¹The librettist chooses to build each scene by adding the needed characters who were requested by Giunone in the prologue. In the prologue, Giunone requests Irìde to bring Discordia, Vendetta, and Amore to her. In this scene, Irìde finds these characters and returns with them. Later in Act II, scene 14, all the characters (Giunone, Irìde, Discordia, Vendetta, Amore) are present, accompanied by Nemesis (Justice).

⁵²"The personification of Justice, in Ripa's *Iconologia* (1603), is a blindfolded woman robed in white and wearing a crown, who is seated at a table. She is robed in white, for the judge must be without moral blemish which might impair her judgment and obstruct true justice. She is blindfolded,

pears, halting this prophetic *Dénouement*. She orders Vendetta and Discordia to return to Inferno. Additionally, Nemesis tells Irìde and Amore to ascend to heaven, while declaring Giunone must continue to suffer, because Ercole will, in fact, eventually ascend to the heavens. From this point forward, the Complication of the plot has ended and the *Dénouement* begins.

In Aurelio Aureli's *Il Perseo* (1665), the major character discovers the *Dénouement* before the completion of its Complication. The prologue characters, Pallade (Pallas Athena) and Mercurio (Hermes), declare that Perseo will be a triumphant victor. When Pallade returns in Act I, scene 7, she asks Perseo where he is going without her advice. Perseo says he is going where a female remains in the Alpine palace, whose breast contains ruthless and evil desires. Warning him, Pallade tells Perseo to avoid looking at her face. She sends him off with a shield, while advising him to protect himself in the Gorgon's (i.e., Medusa) shadow so that he can stab her in the bosom.

In the following scene (Act I, scene 8), Mercurio joins the discussion between Pallade Athena and Perseo. Giving additional advise, he tells Perseo that heaven has provided his victory over Medusa because Vulcano has manufactured a

for nothing but pure reason, not the often misleading evidence of the senses, should be used making judgements. She is regally dressed, for justice is the noblest and most splendid of concepts." Maser, 120.

fatal sword. Taking the sword and the shield, Perseo vows to worship the gods on his return. In this opera, Perseo knows the outcome of the battle with Medusa before the end of Act I; however, he fails to know any of the dramatic complications that lie ahead of his victory.

Delayed Return

Several of the seventeenth-century Venetian librettos delay the reappearance of the prologue character until Act II. In Giancinto Andrea Cicognini's *L'Orontea* (1649), the Queen of Egypt, whose heart has withstood the darts of Amore, is filled with pride. For this reason, Amore returns at the end of Act II, warning mortals not to laugh because he is dressed like a physician. Since Pride⁵³ is Amore's rival, he will use a specific potion to conquer her in the heart of the queen. In this example, the queen's pride is part of the dramatic complication, which in turn, when conquered by Amore, will lead to the union of two lovers. Amore, in this particular situation, becomes as an active participant in the resolution of the dramatic Complication.

⁵³In Cesare Ripa's *Iconologia* (1603), Pride (Superbia) is a woman dressed in red, because she is the most often found among sanguine or choleric types of people. Her rich and bejeweled garments represent the physical evidence of their own superiority which the proud seem to require. Always admiring herself in the mirror, Pride always sees herself as good and beautiful, refusing to admit to any imperfection. In this way, she resembles the peacock, a bird so notoriously proud of his showy plumage that he refuses to associate with other birds. Maser, 126

Benedetto Ferrari's *L'Armida* (1639) is another example of the prologue character returning in Act II. In this prologue, Fortuna states that her power tirelessly tramples; she accompanies Amore, and she calms the tempest and clears the skies in Nettuno's (Neptune) kingdom. Furthermore, Fortuna turns the unstable wheel prosperously and happily to one's advantage. Later, in Act II, scene 1, Iride claims to be powerful enough, through the assistance of Giunone, to command the lightning, and the tempest, while causing the winds to cease. Even though she has this power, she acknowledges that every happy human changes countenance, because fortunate influences do not always last. At this point, Fortuna appears again to recount her prior speech, stating that Armida and Rinaldo would be in vain to cross the ocean without her. The absence and the presence of this particular goddess, in the lives of the main characters, has created the Complication, but also assists in joyful *Dénouement*.

Two seventeenth-century Venetian librettos have prologue characters who return in Act III. In Marc'Antonio Tirabosco's *L'Alcate* (1642), Venere orders Amore to shoot his darts at Alcate and Ormide. It is this order that begins the Complication, since the darts change joy into trouble. Venere later appears in Act III, scene 8, to announce the *Dénouement*, by stating that the everlasting

honor of Ormide and Alcate will be heard everywhere. Himeneo (Hymen) is another character who announces the Complication in the prologue and returns at the end of the *Dénouement*. In Castoreo's *La regia pescatrice* (1673), Himeneo speaks of trapping and tying people in loving knots. At the operas conclusion, Himeneo returns to remind everyone that, contrary to belief, it is he who traps people and not Amore. Love resides in only him.

Giovanni Faustini's *Il Titone* (1645) is a perfect example of a seventeenth-century Venetian opera in which the prologue character announces the Complication and remains through the entire drama until the conclusion of its *Dénouement* in Act III. It is also unique in the sense that the returning prologue character, Aurora, encounters her own Discovery.

In the prologue, Aurora⁵⁴ (Eos) asks Sonno (Sleep) for assistance. Titone, having been able to avoid Amore's darts, has also avoided Aurora's passionate intents. Sonno

⁵⁴Aurora (Eos) is the goddess of Dawn, the daughter of the Titans Hyperion and Theia, and the sister of Helios and Selene. She was initially considered the wife of Astraeus (the Starry), son of the Titan Crius and Eurybia. She became the mother of the evening star Eosphorus (Hesperus), the other stars, and the winds, Boreas, Zephyrus, and Notus, and according to some, the heavenly Astraea. Titone (Tithonus) was the great love of her life. By one means or another, Aurora obtained immortality for Titone from Giove. She overlooked, however, to her dismay, his aging process. Titone grew old as all mortals do, but was unaffected by life-destroying infirmity. Eventually, he shriveled away until he was metamorphosed into a cricket. Bell, 181-82.

agrees to assist Aurora in this loving endeavor. By Act I, scene 4, Titone is placed into a deep rest by Sonno. In this scene, Aurora cautions the breezes to speak and tread softly so that they do not awaken him. Since Aurora wants her kisses with Titone to be meaningful, she attempts to control her passionate desires. In Act I, scene 7, Aurora and the breezes are still conversing about Titone's sleep, repeating a refrain from their previous encounter in Act I, scene 4. It is, however, in Act II, scene 7, that Aurora has a personal moment of discovery. She realizes that Flora⁵⁵ is the one who satisfies Titone and releases Titone to her. Later, in Act III, scene 4, Aurora finds Titone, bound by chains tied to a stone. While attempting to walk away from his cries of distress, she realizes she cannot ignore his pleas. After she sets him free, Titone states that he is willing to give Aurora anything she requests. Peripety is seen at this point in the plot because a person (Titone), who was resistant to Amore's darts, has now fallen in love with the one he had resisted, Aurora herself.

A complete *Dénouement* arrives in the final scene of Act III. By Act III, Aurora's love is returned by Titone, and

⁵⁵Flora is the goddess of spring and flowers. Her worship was introduced by Titus Tatius. She is identified with the Greek goddess Chloris, who was abducted by Zephyrys, the west wind, and given dominion over the flowers. Bell, 205.

Titone forgives the Zephyrus⁵⁶ (Zephyr) for capturing and carrying him away. In accordance, the breezes ask for forgiveness because they were convinced by Amore to undertake this abduction. Finally, Flora and Aurora make amends with one another for all that has taken place between them.

Silent Prologue Character

Besides specific prologue characters returning in the drama, there are also characters who remain silent throughout the entire prologue. In other words, the names of these characters appear at the top of the prologue or the scene, but they are not allowed to speak. Some of these characters are: Titone (Tithonus) in *Il Titone*, 1645; *Due raggi d' Apollo* (Two rays of Apollo) and *Tre gratie* (the Three Graces) in *L'Artemisia*, 1656; *Abbondanza* (Abundance), *Ricchezza* (Wealth), and *Amore*, in *L'Elena*, 1659; *Gelosia* (Jealousy) and *Due spiriti aerei* (Two aerial spirits) in *All'Elena nuovo*, 1659; *Furore* (Rage) and a *Choro d'amorini* (Chorus of cupids) in *L'Antigona delusa de Alceste*, 1660; *Maledicenza* (Curse) and *Due hore del giorno Prima, e Seconda* (Two hours of the day, first and second) in *Gli scherzi di Fortuna*, 1662; *Vittoria* (Victory) and a *Choro d'amorini*

⁵⁶For the ancient Greeks, the winds spring from the Dawn (Aurora). The three notorious winds are Zephyrus (Western wind, known as the Roman Favonius), Boreas (Northern wind, whose Roman equivalent is Aquilo) and Notus (the Southern wind, whose Roman equivalent is Auster).

(Chorus of cupids) in *La Rosilena*, 1664; *Choro di ninfe maritime* (Chorus of sea nymphs), *Choro di tritoni* (Chorus of tritons), *Fama* (Fame) and a *Choro di numi celesti* (Chorus of celestial deities) in *Il Perseo*, 1665; *Fama* (Fame), *Asia*, *Africa*, *America*, *Europa* (Europe) in *L'Aureliano*; *Senso* (sense) in *L'Arbace*, 1667; *Furore* (Rage) and a *Choro dell' hore 12 del giorno* (Chorus of the twelve hours of the day) in *L'Antigona delusa d'Alceste*, 1669; *Choro de'venti* (Chorus of winds) in *La Helena rapita da Paride*, 1677; *Choro d'aure* (Chorus of breezes) and the *Choro d'amorini* (Chorus of cupids) in *La Helena rapita da Paride* (second printing with additions), 1677; *Tempo* (Time or Saturn) in *La Messalina*, 1680.

Often, these silent characters perform a specific dramatic role. Because these characters remain silent throughout the prologue, they serve one of two purposes. They are either agents of representation, or agents of action. Agents of representation are characters that represent an allegorical figure or figures who are needed in the prologue in order to provide dramatic momentum. Whereas, agents of action are characters who carry out the orders of a higher god or goddess. Additionally, the agents of action usually hinder the purpose of an additional allegorical figure, who is acting contrarily against the main protagonist in the drama. Seventeenth-century Venetian operas that use an a-

gent of representation are:

1656	Minato	<i>L'Artemisia</i>
1659	Minato	<i>L'Elena</i>
1660	Aureli	<i>L'Antigona delusa de Alceste</i>
1662	Aureli	<i>Gli scherzi di Fortuna</i>
1666	Dall'Angelo	<i>L'Aureliano</i>
1680	Piccioli	<i>La Messalina</i>

Seventeenth-century Venetian operas that use agents of action are:

1659	Minato	<i>All'Elena</i>
1660	Aureli	<i>L'Antigona delusa de Alceste</i>
1662	Aureli	<i>Gli scherzi di Fortuna</i>
1664	Aureli	<i>La Rosilena</i>
1665	Aureli	<i>Il Perseo</i>
1666	Aureli	<i>L'Aureliano</i>
1677	d'incerto	<i>La Helena rapita da Paride</i>

Giovanni Faustini's *Il Titone* (1645) was the first seventeenth-century Venetian libretto to have both a returning prologue character and a silent character in the drama. In *Il Titone*, all of the prologue characters are represented through speech, but when Aurora later returns in the drama, Titone has been put to sleep by Sonno (Sleep), rendering him silent. He remains silent for two consecutive appearances. Because Titone is a major character in the dramatic action, he is neither classified as an agent of representation, nor an agent of action. It is, however, his counterpart, Aurora, who is the agent of action. Even this is unusual when compared to the dramas which followed in later decades, because Aurora is not ordered to act, but rather requests

Sonno to take action against Titone.

Agents of Representation

When looking at the other seventeenth-century Venetian operas with silent characters, one discovers that some prologues have only agents of representation. For example, in Nicolò Minato's *L'Artemisia* (1656), the silent characters (two rays of Apollo and the three graces) represent the attributes of Apollo, as well as his mythological companions. Apollo (Phoebus) was the successor of Hyperion, the sun god, and was later identified as Helios. The two rays of Apollo represent the connection between Apollo and the sun. Additionally, Apollo was among the second generation of gods who ruled from Mount Olympus.⁵⁷ After his birth, he ascended to Mount Olympus, where he played the lyre while the three graces⁵⁸ (Harmonia, Hebe, and Aphrodite) sang.⁵⁹ In Nicolò Minato's *L'Elena* (1659), the prologue characters *Abbondanza*⁶⁰ (Abundance), *Ricchezza*⁶¹ (Wealth), and *Amore* are also

⁵⁷Among the second generation of the gods was Artemis (Apollo's twin sister), Athena, Ares, Aphrodite, Hermes, and Hephaestus. Philip Mayerson, 177.

⁵⁸The graces were also associated with the muses. They were radiant goddesses of happiness and festivity. Their mother was Eurynome, an Oceanid, and their father was Zeus. Typically, the names given are Aglaia, Euphrosyne, and Thalia. They often accompany Aphrodite as personal attendants. *Ibid.*, 73.

⁵⁹*Ibid.*, 118.

⁶⁰"Donna giovane. Veste verde e d'oro, corona di fiori sul capo. Regge due cornucopie/nella destra una cornucopia

agents of representation. Pallade (Pallas Athena) states that she will tie these characters up so that they cannot be loosed by cruel Dis-cordia. Unlike the previous example, these characters represent evil forces that must be detained. In the following textual example, taken from the prologue of *L'Elena* (1659), Pallade makes her desires known to Verità (Truth)⁶²:

e nell sinistra un fascio di spighe." Cecchini, 1. A young woman, dressed in green and gold, with crown of flowers on her head. She holds two cornucopias. In the right-hand he holds a cornucopia and in the other hand a bundle of wheat.

⁶¹"Donna cieca. Veste d'oro sparsa di gioielli. Tiene in mano una cornucopia colma di monete d'oro e d'argento /un vaso d'oro e uno d'argento/una corona imperiale e uno scettro; ha ai piedi monete d'oro e d'argento." Ibid., 165. A blind woman, dressed in gold that is covered with gems. She holds in her hand a cornucopia that is filled with gold and silver money, a gold and silver vase, an imperial crown and a scepter. She has gold and silver money at her feet.

⁶²In Ripa's *Iconologia* (1603), Truth is a nude female figure, modestly covered with a bit of drapery, who holds a sun in one hand and an open book and a palm leaf in the other. She rests one foot on a globe of the world, while a cupid sits at her feet holding a mirror and a pair of scales. On her left, a palm tree stands with a grapevine growing up its trunk.

Truth's nudity indicates that she is a natural state, and like a nude person, exists without need for any artificial embellishment. The sun, being a symbol of truth, is the source of all light, chasing away the shadows, as truth does in the mind. One arrives at truth by the study of science, of facts, thus being the reason for the book. The palm leaf and the palm tree refer to the tree's resistance to obstacles, which is also characteristic of truth. By resting her foot on the globe, Truth illustrates that she dominates the world, and is superior to anything on earth. Truth is reflected in the mirror and is like a set of balancing scales, made up equally of things as they are and as they are perceived. Maser, 50.

Pallade:

Abbondanza, Richezza, Amore ò Voi
 Voi, che meco albergate
 La Discordia crudel tutti oltraggiate.

Verità:

Poverella, sei stanca?

Pallade:

Ecco qui t'incateno,
 E sciolta non sarai,
 Se non quando le Furie
 Ti porteran trà i sempiterni guai.⁶³

The prologue to Piccioli's *La Messalina* (1680) is another example that contains an agent of representation. In this prologue, Tempo⁶⁴ (Time or Saturn) is imprisoned by Eternità⁶⁵ (Eternity). Eternità states that Saturn moans and

⁶³Oh you, Abundance, Wealth, Love, you who reside in me / you all offend cruel Discordia. // Poor dear, are you tired? // Now, I chain you here / And you will not be freed / until the Furies bring you among everlasting troubles. Nicolò Minato, *L'Elena* (Venice, 1659).

⁶⁴Tempo is associated with Saturno and Cronus. Cronus was one of the twelve titans, being children of Gaea (Earth) and Uranus (Heaven). When asked by his mother, Cronus killed his father Uranus, causing his blood to spill to the earth and in the sea. *Ibid.*, 23. Among the Romans, Cronus was identified with Saturnus (Saturn), who was allegorized as Time, the devourer of all things. Typically, Father Time is an old man with an hour glass in one hand, while holding a scythe in the other. *Ibid.*, 38.

⁶⁵In Ripas' *Iconologia* (1603), Eternity is symbolized as a female whose legs, which end as tails, join above her head, encircling her. Her body is strewn with stars and she holds two orbes in her hands. This represents the circular nature of eternity, complete within itself and never ending. The two orbes she holds are gold, and symbol her incorruptibility. Her body, being blue and covered with stars, represents the heavens. Maser, 20.

bends his weak hip because he is under the weight of her great volumes. She demonstrates her power over him by stopping his steeds from flying; therefore, everything is now future, present, and past:

Eternità:

Geme avvinto Satturno,
 e sotto al pondo
 De miei volumi eterni
 Incurva il debil fianco,
 Di logorar i Figli suoi già stanco.
 Io che Madre de gl'Heroi
 Sarò sempre, e fui qual sono,
 Tarpo al Tempo i vanni suoi,
 Ed'il Tempo in mè inpriggiono:
 Così vedo in mè cangiato
 Eguale all'avenir, presente e stato.⁶⁶

In this prologue, Tempo neither moves, nor speaks. He is a prisoner to a more overpowering allegorical character, Eternity.

Agents of Action

Unlike their counterparts, agents of action are silent characters who are ordered by another prologue character to cause change in the dramatic plot. These silent characters often participate in the Complication of the plot. In the

⁶⁶Bound Saturn moans / and bends his weak hip / under the weight of my eternal volumes / His sons are already tired from the effort / I will always be as I am, the mother of heroes / I clip the wings of Tempo, / thus making him my prisoner / I see everything changed by me, making the future, the present, and the past all the same. Dottor Piccioli, *La Messalina* (Venice, 1680).

new prologue⁶⁷ to *L'Elena* (1659), Proserpina orders two aerial spirits to transport Gelosia⁶⁸ (Jealousy) on their wings to the land of the living, because she desires Gelosia to poison the heart of Peritoo. Aurelio Aureli's *La Rosilena* (1664) uses Vittoria⁶⁹ (Victory) and a *Choro d'amorini* (Chorus of cupids) as agents of action. After hearing Marte order Vittoria to fly to the battlefield, Furore⁷⁰ (Rage) decides that he will follow Vittoria because she is unable

⁶⁷The additions, omissions, and changes in seventeenth-century prologues will be discussed in more detail in a later chapter.

⁶⁸"Donna alata. Veste azzurra a onde sparsa di occhi e orecchi, corona di serpenti sul capo. Tiene nella destra un fascio di spine, un girasole; ha ai piedi un gallo. Cammina su un mucchio di spine. Tiene nella mani un flagello e una tazza di veleno." N. Cecchini, 103. Jealousy is a winged woman who is dressed in a blue gown that is covered with eyes and ears. A crown of small serpents rests on her head. She holds in her right hand a bundle of thorns and a sunflower. She has a rooster at her feet. She walks on a mass of thorns. She can carry a whip in one hand and in the other, a cup of poison.

⁶⁹Victory, in Cesare Ripa's *Iconologia* (1603), is a young woman wearing classical armor over her white robe. She is seated on a heap of vanquished enemies, arms, and banners. A laurel wreath encircles her helmet, symbolizing strength crowned with victory. In one hand, she holds a crown encircled by a snake, the symbol of prudence, because victory is gained by the prudence of princes. A palm leaf is found in her other hand, for victory and honor, and a pomegranate, the symbol of union, for only with united strength can one achieve victory. Maser, 78.

⁷⁰According to Ripa's *Iconologia* (1603), Rage (Furore) is a large, angry-looking man with a ruddy face, wearing classical armor. Striding forward, he carries a bared sword in one hand, and leans on a shield on which is depicted a lion, which kills its own young in rage. On his helmet, decorated with plums, a serpent is twisted. Maser, 130.

to bring the victory by herself. This upsets Amore, causing him to send his Chorus of amorini to stop Furore's intentions. In *La Helena rapita da Paride* (1677), a chorus of winds is ordered by Eolo⁷¹ (Aeolus) to upset the sea so that Paride will die in its bosom. Another example, likened to the model used in *La Rosilena* (1664), is found in an additional impression of *La Helena rapita da Paride* (1677).⁷² In this example, Giunone orders a chorus of breezes (Choro d'aure) to disturb the air around Paride, while Venere orders a chorus of cupids (Choro d'amorini) to stop these breezes.⁷³ Naturally, Venere will protect Paride from Giunone's endeavors since he judged her to be the most beautiful of the three goddesses.

Agents of Action and Representation

Three seventeenth-century Venetian librettists used agents of action to control agents of representation. For

⁷¹Eolo (Aeolus) was appointed by Giove to be the keeper of the winds, only later to be considered the wind god. Martin, 684. According to Hesiod, in his *Theogony*, the violent and damp winds come from Typhoeus, whereas Notos, Boreas, and bright Zephyros descend from the gods. Athanasakis, 35.

⁷²This prologue references the judgement of Paride (Paris), that decided which goddess was the most beautiful.

⁷³Aurelio Aureli's *Il Perseo* (1665) has three chorus that remain silent throughout the prologue. They are, however, ordered to bring the steeds of Nettuno (Poseidon). The choruses are: *Choro di ninfe maritime*, *Choro di tritoni*, and *Choro numi celesti*. Additionally, Fama (Fame) is listed at the top of the prologue, but she is neither referenced nor commanded to do anything by the other gods.

example, in Aurelio Aureli's *L'Antigona delusa de Alceste* (1660), Pace (Peace) asks a chorus of cupids (Choro d'amorini) to transport the sleeping, inebriated monster (Furore) far away from the temple of Giano⁷⁴ (Janus).⁷⁵ Because this dormant monster (Furore) represents uncontrollable anger, a chorus of cupids moves him away from the temple.

Another example is seen in Aureli's *Gli scherzi di Fortuna* (1662). In this prologue, Maledicenza⁷⁶ (Curse) is an agent of representation, while Two hours of the day (Due hore del giorno Prima, e Seconda) are agents of action. In-

⁷⁴As the hysteria for a war against the Trojans and the Latins mounts, Latinus (as chief magistrate) is urged to perform the sacred rite of opening the gates of the temple of Janus as a signal for the formal declaration of war. Resisting, he is ultimately forced to abdicate as the leader of his people. Juno, however, comes down and bursts open the gates of the gate with her own hands. Among the many Latin allies is Mezentius, the Etruscan tyrant in exile, and his son Lausus. Philip Mayerson, 472.

⁷⁵In *L'Antigona delusa d'Alceste* (1669), Furore (Rage) accompanies Pace in the machine, and is found sleeping at her feet, already conquered. Additionally, the Chorus of cupids has been replaced by a Chorus of hours (Choro dell' hore 12 del giorno), which accompanies Tempo (Time). Since these characters do not speak, they are agents of representation in this context. The authorship of this opera is uncertain, but it has largely been attributed to Aurelio Aureli. One attributing factor may be that he is the librettist who used the dramatic role of the silent character more than any other Venetian librettist, composing seven of the fourteen representative operas.

⁷⁶"Donna. Veste sparsa di lingue. Impugna con la destra un coltello a due tagli, un pugnale, ha nella sinistra una vipera / un topo." N. Cecchini, 128. A woman, scantily dressed with tongues. She grips a two-edged knife and a dagger in her right hand hand, and in the left hand a viper and a mouse.

vention⁷⁷ (Invention), an additional prologue character, senses the presence of rage and quickly equates this feeling with the appearance of Maledicenza. It is important to remember that the prologue character, Maledicenza, never speaks; therefore, based on the words of Invention, one is aware of the physical presence of Maledicenza in this prologue. After listening to Invention, Apollo orders the hours, both bright and fleeting, to imprison Maledicenza, abducting her from the world.

The last example is taken from Giacomo Dall'Angelo's *L'Aureliano* (1666). In its prologue, Fama is the agent of action, while the continents (Asia, Africa, America, and Europe)⁷⁸ are the agents of representation. Tempo⁷⁹ com-

⁷⁷In Ripa's *Iconologia* (1603), Invention is a handsome woman dressed in white, with wings growing from her temples, who is seated holding a pencil in one hand and pointing to the background with the other. While resting one foot on a book, she has two putti at her feet. One putto leafs through a book and the other looks at a tablet marked with a pattern of circles. Her white robe represents purity of true invention, which does not depend on the ideas of others. The wings on her head represent the elevation of all the intellectual aspects of the mind, which, mixed with the catalyst of senses, produces the desired inventions. Maser, 187.

⁷⁸Descriptions for these characters are not listed in either Cesare Ripa's *Iconologia* (1603) or G. Z. Castellini's *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa*; however, descriptions are provided in a later edition by J. B. Boudard, titled *Iconologie tirée de divers auteurs*, three volumes (Parma, 1759).

⁷⁹According to Ripa's *Iconologia* (1603), Time is an aged man, bearded and winged (for time flies), who wears a drapery of shifting, changing colors spangled with stars (the stars control all earthly things that are subject to

plains that he is tired of holding the world on his shoulders.⁸⁰

Tempo:

Di quest'Orbe il grave pondo
 Stanchi son gl'homeri annosi;
 Quando fia, ch'io mai riposi,
 O sommo Giove, ò gran Rettor del Mondo?⁸¹

He asks to receive a rest, but Giove does not attend to his request. Instead, Giove orders Fama to make cheerful sounds with her trumpet to the noble hearts, announcing the victory of Aureliano. The continents, in this context, represent the places of Aureliano's future conquests.⁸²

time). He wears a wreath of roses on his head, which also contain ears of grain, fruit, and dry branches, symbolizing the four seasons of the year. In one hand, he holds a mirror, and in the other a snake biting its own tail (an ancient symbol of time). Since Time is measured by the heavenly movement of bodies, he stands on a circular band of the Zodiac. Lastly, Time is seen as a destroyer, having iron teeth that can gnaw away at anything. Maser, 11.

⁸⁰"Con il Globo della Terra nel centro sostenuto dal Tempo, e circondato dalle quattro parti del Mondo. Asia, Africa, America, Europa." Giacomo Dall'Angelo, *L'Aureliano* (Venice, 1666). The globe of the world is sustained by Time at its center, and is surrounded by the four parts of the world: Asia, Africa, America, Europe.

⁸¹The heavy weight of this globe makes my old shoulders are tired / When will it be / that I ever rest / Oh highest Giove, oh great rector of the world? Giacomo Dall'Angelo, *L'Aureliano* (Venice, 1666).

⁸²"Nel medesimo instante la Fama per essequir gl'ordini di Giove vola nel Cielo del Teatro sopra l'audienza. Spariscono le machine d'Amore, Fortuna, Marte, e Venere. Il Tempo precipita sotto le nubi e da la sua caduta si frange il Globo terreno in 4 parti. Quali vengono devise dall' Africa, Asia, America, Europa." Giacomo Dall'Angelo, *L'Au-*

While following the Greek and Roman traditions, seventeenth-century Venetian librettists created new expectations through the role of recurring characters and silent characters. These innovations allowed for more creativity in the prologue, as well as, in the main plot. Even though the dramatic practice of a recurring prologue figure was prominent for only a single decade, it is evident that seventeenth-century Venetian librettists intentionally created a role for this character. Additionally, a specific role was set forth in the prologue for silent characters. Without realizing the magnitude of these roles, one loses sight of the importance of the prologue characters and the dramatic considerations that surround these characters.

reliano (Venice, 1666). At this moment, Fame follows the orders of Giove, flying in the Heaven of the Theater over the audience. The machines of Amore, Fortuna, Marte, and Venere disappear. Time tumbles down beneath the clouds, and from his fall the world breaks into four parts: Africa, Asia, America, and Europe.

CHAPTER V
DELETIONS, ADDITIONS, AND SUBSTITUTIONS OF
PROLOGUES IN SEVENTEENTH-CENTURY
VENETIAN OPERAS

Deletions, additions, and substitutions of text were made in seventeenth-century Venetian operas. Often, the prologue was the recipient of these dramatic changes. The decision to alter the original prologue was influenced by the composer, the revival of an opera from the past, or the size and the type of theater in which a production was being presented. As evidenced by the existing operatic librettos and musical scores, composers and librettists freely deleted, added or substituted a prologue, thus meeting the current need of a production.

Last-minute modifications determined by the demands of a patron, an occasion, or a particular performance site were a traditional part of their job. Such changes were, of course, more fundamental to the structure of librettos than of scores: they involved adding or subtracting characters, eliminating precious lines of poetry, metaphors, special turns of plot, and other such *invenzioni*.¹

¹Ellen Rosand, Seventeenth-Century Venetian Opera, 210.

Francesco Cavalli freely omitted several of the prologues in his Venetian operatic scores. According to Ellen Rosand, a number of Cavalli's scores are quite different from their printed librettos. "Strophic texts are set non-strophically, both as arias and recitatives, refrain lines are added, and, of course passages of text omitted."² Between the years 1637 to 1656, Cavalli omitted four prologues that existed in the libretto in his musical setting. These prologues are present in the following operatic librettos: Giovanni Faustini's *La virtù de' strali d'Amore*, 1642; Nicolò Minato's *Il Xerse*, 1654 and *L'Artemisia*, 1656; and Gian Francesco Busenello's *La Statira, principessa di Persia*, 1655. Table five provides a listing of operas for which the prologues were either omitted in the existing score, added in a later *ristampata*, or substituted in an existing opera between the years 1637 and 1681.

Deletions

Giovanni Faustini's *La virtù de' strali d'Amore* (1642) was among the librettos that Cavalli altered when composing the operatic score.³ The composer condensed its original five acts into three, while also omitting the opening prologue. Although Nicolò Minato's *Il Xerse* (1654) was com-

²Ibid., 211.

⁶This *tragicomica* is dedicated to Iacomo Contarini.

TABLE FIVE

Listing of Seventeenth-Century Venetian Operas with Deleted,
Added or Substituted Prologues between the Years
1637 and 1681

Deleted Prologues

<u>Year</u>	<u>Librettist</u>	<u>Composer</u>	<u>Operatic title</u>
1642	Faustini	Cavalli	<i>La virtù de' strali d'Amore</i>
1654	Minato	Cavalli	<i>Il Xerse</i>
1655	Busenello	Cavalli	<i>La Statira, prin- cipessa di Persia</i>
1661	Cicognini	Cavalli	<i>Il Giasone⁴</i>
1656	Minato	Cavalli	<i>L'Artemisia</i>
1670	Aureli	Cavalli	<i>L'Erismena</i>

Added Prologues

1653	Castoreo	-----	<i>L'Eurimene</i>
1680	Piccoli	Pallavicino	<i>La Messalina</i>

Substituted Prologues

1648	Cicognini	Cavalli	<i>Il Giasone</i>
1666	Cicognini	Cavalli	<i>Il Giasone</i>
1666	Cicognini	Cavalli	<i>Il Giasone</i>
1652	Faustini	Cavalli	<i>L'Eritrea</i>
1661	Faustini	Cavalli	<i>L'Eritrea</i>
1655	Aureli	Cavalli	<i>L'Erismena</i>
1668	Aureli	Cavalli	<i>L'Erismena</i>
1659	Minato	Cavalli	<i>L'Elena</i>
1659	Minato	Cavalli	<i>Nuovo prologo et Ariette aggiunte all'Elena</i>
1660	Aureli	Ziani	<i>L'Antigona delusa de</i>

³According to the listing provided by Sartori, this particular production of *Il Giasone* was performed without its prologue.

1669	Aureli	Ziani	<i>Alceste</i> <i>L'Antigona delusa de</i> <i>Alceste</i>
1677	Aureli	Freschi	<i>Helena rapita da</i> <i>Paride</i>
1677	Aureli	Freschi	<i>Helena rapita da</i> <i>Paride</i>

Borrowed Prologues

1649	Cicognini	Lucio ⁵	<i>L'Orontea</i>
1666	Cicognini	Ziani ⁶ /Cesti	<i>L'Orontea</i>
1655	Busenello	Cavalli	<i>La Statira, prin-</i> <i>cipessa di Persia</i>
1656	Busenello	Cavalli	<i>La Statira, prin-</i> <i>cipessa di Persia</i>

posed in three acts, Cavalli also deleted its prologue in the musical score. When examining the musical scores of *La virtù*⁷, it becomes apparent that dance began to play an important role in the musical structure as early as 1642.

With the appearance of dance in seventeenth-century Venetian

⁴According to Carl B. Schmidt, this 1649 performance was composed by Francesco Lucio, instead of Antonio Cesti. Carl B. Schmidt, "Orontea," New Grove Dictionary of Opera 4 vols. ed., Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), III, 773.

⁵As will be discussed later in this chapter, Giovanni Faustini's prologue to *La Doriclea* (1645) was substituted in the 1666 libretto. The libretto states that the music for the opera was composed entirely by Antonio Cesti, making Cavalli's previous setting obsolete; however, the music for the prologue was composed by Ziani. See Ellen Rosand, Seventeenth-Century Opera, 220.

⁷A ballo delle maghe concludes Act I of *La virtù de' strali d'Amore* (1642). This dance is followed by a sinfonia and a ritornello section.

opera, the length of the operatic performance increased, causing a need for omissions in the text that generated more dramatic space for the dance.

As stated in Chapter One, the prologue may serve as a vehicle for generating suspense. When a composer chooses to omit this part of the drama, he is altering the amount of information that is available for the audience before the beginning of Act I. The prologue to Faustini's *La virtù de' strali d'Amore* is loosely connected to the main drama. Even though this operatic prologue refers to Amore and Diletto, these characters appear in the the context of the main drama without creating confusion in its dramatic continuity. Because this prologue serves to identify the dramatic genre, a *tragicomica musicale*, rather than to create dramatic suspense, Cavalli was able to omit the prologue in the musical score without causing harm to the plot. For example, in the prologue, Capriccio announces that it is he who fills the scene with accidents and actions which were previously sad and then happy. Since the practice was to print the libretto some days before the production, it would have contained the prologue among its pages. Cavalli may have thought this mention in the libretto was sufficient information for the audience, causing it to be unnecessary for its musical production.

In contrast to Faustini's *La virtù de' strali d'Amore*,

the prologue in Minato's *Il Xerse* (1654) makes a direct reference to the plot and to its main characters. Even though this libretto does not have returning prologue characters, it does mention active agents who are responsible for the operas dramatic conclusion. By cutting this prologue, Cavalli eliminated the opportunity for the audience to be exposed to the external forces who were influencing the decisions and the actions of the drama. This opening prologue would have prepared the audience for the dramatic *dénouement* and its resolution.

Gian Francesco Busenello's *La Statira, principessa di Persia* (1655) may have been created initially without a prologue. In this case, Cavalli was not responsible for omitting the prologue in the musical score, since it did not exist in the original libretto. Busenello was known for revising his works after a performance. In a revision, he could have added a prologue before Act I, but also acknowledged its omission in the musical score by purposely omitting the names of the prologue characters in the librettos *interlocutori*. Ellen Rosand, in her book Seventeenth-Century Venetian Opera, suggests that Busenello revised his works after their given performance:

But if they were printed afterwards, as in Busenello's *Delle hore ociose*, which contains all of his librettos, we must also consider that the librettist may have revised his text in the interim, and that his original text,

or one closer to it, is represented by the music.⁸

The title page of this particular libretto acknowledges Busenello's *Delle hore ociose* (published in 1656), and thus provides a strong case for the addition of the prologue to the dramatic text after its initial production.⁹ This prologue makes a direct reference to its dramatic plot, and also introduces a character (Mercurio), who acts as an active agent throughout the drama:

Mercurio

Esser voglio à Cloridaspe,
Invisibile custode,
Ogni insidia, & ogni frode,
Più che vana io renderò,
Ogni incanto disfarò.¹⁰

Since Mercurio is the 'invisible keeper', it was possible to add this prologue without disturbing the original text.¹¹

⁸Rosand, 211.

⁹Interestingly, New Grove states that Busenello's collected works, known as *Delle hore ociose*, were published in 1656. Since Grove suggests 1655 [1656] as the date of this libretto *La Statira*, it is possible that Busenello was referring to his publication before it was published. If this fact is true, Cavalli omitted this prologue from his musical score since the prologue is printed in the libretto.

¹⁰I want to be an invisible protector of Cloridaspe / Every snare, and every trick / I will render vain / I will undo every magic spell. Francesco Busenello, *La Statira Principessa di Persia* (Venice, 1655).

¹¹It is interesting that Cavalli would have omitted this prologue, if in fact, it was present at the time of his composing, since it makes reference to magic. Its charac-

Another example of an omitted prologue is found in a later performance of Aurelio Aureli's *L'Erismena* (1656).¹² This opera was produced initially in the *Teatro Sant'Apollinare* with its prologue; however, when it was produced later in 1670 at the *Teatro ai Saloni*¹³, the prologue was

ters are Maga (Sorceress), Plutone (Pluto), and Mercurio (Mercury).

¹²According to Rosand (p. 160), the opening prologue for Giolio Cesare Sorentino's *Il Ciro* (1654) was reused as the opening prologue for Aureli's *L'Erismena* (1655) and Cicognini's *Il Giasone* (1666). There are several problems with this statement. First, the 1654 production of *Il Ciro* is listed neither in Sartori nor Ivanovich. It does not appear in the listing until 1665. The particular libretto, that was examined in the Biblioteca Marciana, contains the prologue characters *Curiosità*, *Poesia*, *Musica*, *Architettura*, and *Pittura*. Both *L'Erismena* (1656) and *Il Giasone* (1666) begin with prologues containing other characters. *L'Erismena* (1656) presents a discussion between *Facondia*, *Bizzaria*, and *Chorus of Capricci*, while *Il Giasone* (1666) presents a discussion between *Nobilità*, *Musica*, *Poesia*, *Capriccio*, and *Compatimento*. Another consideration must also be taken into account. If this was the prologue taken from *Il Ciro* (1654), then an additional explanation is needed for the second printing in 1666 that appears to make corrections in the first 1666 version of *Il Giasone*, using the same prologue characters.

¹³According to Simon Towneley Worsthorne, "Ivanovich mentions in the parish of San Gregorio, a small private theatre built some time before 1650: 'un teatro fu aperto ai Saloni senza alcun giro di Palchi, ma con alcuni pochi in faccia alla scena, per opera d'alcuni Accademici per Drammi recitativi'. Bonlini corrects him, saying the early performances were not opera in the strict sense of the word, as they had music for a prologue and intermedii only. However, in 1670 we find produced *L'Adelaide regina, principessa di Susa*, words by G. B. Rodotea with music by various people. . . This was the first full opera definitely sung in this theatre." Simon Towneley Worsthorne, "Venetian Theatres: 1637-1700," *Music and Letters* 29 (July, 1948), 273. Additionally, it is interesting to note that *L'Erismena* was also performed in 1670 without its prologue.

omitted. This particular prologue was dispensable because it did not refer to the main dramatic plot or to the other operatic characters.¹⁴

Additions

In addition to deleting prologues, librettists added prologues to seventeenth-century Venetian operas that did not contain one initially. Giacomo Castoreo's *L'Eurimene*¹⁵ (1653), and Francesco Piccoli's *La Messalina* (1680) are examples of this practice. *L'Eurimene* was first produced in 1643 and contained a prologue in which Venere and Marte discuss the war between the Turks and the Venetians.¹⁶ *L'Eurimene* was reprinted in 1652 without a prologue, but later, in 1653, this reversed again, when the opera was reprinted with its original prologue.

Francesco Piccoli's *La Messalina* (1680) was set to music by the composer Benedetto Pallavicino (d. 1688). The original libretto did not contain a prologue, but in a re-

¹⁴According to Martha Novak Clinkscale, *L'Erismena* was the only libretto that Aureli wrote for Cavalli. The initial run was from December 30, 1655 to February 28, 1656. Martha Novak Clinkscale, "*Erismena*," *New Grove Dictionary of Opera* 4 vols. (London: Macmillan, 1992), II, 64.

¹⁵This drama is labeled a *Favola drammatica reggia* in five acts.

¹⁶Rosand, 146. Neither Ivanovich nor Sartori mention this particular libretto in their operatic listings, and I did not find this particular libretto in the Biblioteca Marciana during my research.

printing during the same year, a prologue was added, along with additional changes. Even though the prologue to *La Messalina* does not refer directly to its following drama, it does introduce Fortuna as an active agent. In this prologue, Eternità (Eternity) retrieves a paper from her urn. After having read it, she throws the paper to the ground. With this dramatic gesture, she proclaims that blind Fortuna will guide the future.

The prologue, in the reprinting of Piccoli's *La Messalina*, may have been needed to fulfill literary expectations, but it appears to have been added during a period in which the prologue was becoming extinct. One must keep in mind that the need for a dramatic prologue lessened as the role of dance grew in importance in the musical structure.¹⁷ Like the previous example of Busenello's *La Statira*, this prologue could have been added after the initial performance, causing the librettist to issue another printing of its text. Rosand, herself, suggests that librettists were uncomfortable with their initial product, always trying to create a better drama:

Librettists might have been more relaxed had their works remained as ephemeral as opera

¹⁷This comment is in reference to comments made in Chapter One. During the years 1670 to 1679, sixty-eight works were presented on stage. Out of the sixty-eight, thirty-four used dance in their structure while only seven continued to begin with a prologue.

scores or performances. It was the act of printing the libretto per se--a sign and consequence of institutionalization, as we have seen--that stimulated these writers' anxiety and caused them to express their concern so openly. Their professional identities (as well as their material profits) were embodied in the published work.¹⁸

A similar example is found in Nicolò Minato's *L'Elena* (1659). Unlike *La Messalina*, the libretto for *L'Elena*¹⁹ contained a prologue in its initial printing, but this prologue was changed in a second printing during the same year. In fact, several changes were made in the *Nuovo prologo et Ariette aggiunte all'Elena* (1659). In the first printing, the scena for the prologue was "La reggia della Pace", whereas the new prologue changed the scene to "Infernale". This switch may be attributed to the Minato's appreciation for the dark region that housed demons and spirits. When looking at the collective scene for all seventeenth-century Venetian operatic prologues, one realizes that Minato was the only seventeenth-century Venetian librettist who used the Inferno for the dramatic location in

¹⁸Rosand, 210.

¹⁹This particular opera was an arrangement or working out of a scenario left by Giovanni Faustini. Because the librettist neglected to list *L'Elena* in his *L'Oristea* libretto (which provides a listing of all his completed works), and because it survived in an extremely unfinished state, Marco Faustini made the sketch available to Nicolò Minato. After looking at the sketch, Minato created a new prologue and some new arias, which are found in the score (I-Vnm, It. IV, 369 [9893]). Rosand, 184.

two of his operatic prologues (i.e., *L'Orimonte* and *L'Elena*).²⁰

The prologue provided for the reprinting of *L'Elena* is shorter in length²¹ and engages the interaction of fewer characters. For instance, the original characters in the first printing are Discordia (macherata da Pace), Venere, Giunone, Pallade, Pace, Verità, Abbondanza, Ricchezza, Amore, the last three (Abbondanza, Ricchezza, and Amore) being silent characters. In the new prologue, Proserpina replaces Discordia (who is disguised as Pace); Venere remains; Amore becomes a speaking character, rather than a silent character while Gelosia, a Choro di spiriti and due spiriti aerei replace Abbondanza, Ricchezza, and Amore as the silent characters.

La Helena rapita da Paride (1677) is another example of an opera that was printed a second time in the same year. In the second impression, the prologue is set in the "Ce-

²⁰In *L'Orimonte*, Minato used the characters Plutone, Volturio spirito, Confusione, Tantalò, Titio, and Issione ne'proprii tormenti. Beside Minato, the librettist Piccoli set part of the prologue to his *L'inconstanza trionfante overo il Theseo in Inferno*. Plutone is the prologue character who represents this region.

²¹A major difference between the length of the two prologues is the interaction of the allegorical figures. In the first printing, Minato creates a discussion between Discordia, Pallade, Verità and Pace. This discussion concludes the prologue, and it is this discussion that is also excluded from the new version. Additionally, the new prologue also excludes all references made to the great lion (Venice) and its heroes.

leste" (Heavens) rather than in the "Grotto d'Eolo" (Cave of Eolo). With this revision, the librettist omitted Eolo and the Choro de' venti (chorus of breezes), while adding Giove in their place. The first prologue to *La Helena rapita da Paride* (1677) discusses the rage that Giunone feels towards Paride because of his fatal judgement. Desiring to obstruct Paride from reaching Helen, the beauty of Sparta, Giunone wants to cause Paride to drown in the kingdom of Nettuno. For help, she calls on Eolo (the god of the winds) to stir the sea with horrible winds. Venere, however, interrupts Giunone's plan and states that Peace shall reign with joy and contentment over the new theater.²² In the second impression of *L'Helena rapita da Paride*, Giunone remains upset at Paride for his judgement, but she is now detained by

²²An interesting fact to note at this moment is the production of this opera in this particular opera house. According to Simon Towneley Worsthorne, in his article "Venetian Theatres: 1637-1700," the Teatro Novissimo was built of wood in 1641 behind the Mendicanti, one of four famous music schools, towards the Fondamente Nuove and opened with Sacrati's *La finta pazza*. Interestingly, this opera house was destroyed by a fire in 1647 after the production of eight operas. The title page of this opera lists the Novissimo as its expected theater; however, Ivanovich's *Catalogo Generale* lists the performance of this particular opera under the Teatro San Angelo, which would have been a new opera house in the year 1677. One might also question the second impression of this opera because if this was the case, the Teatro Novissimo might have been taken off of the title page, and replaced by the Teatro San Angelo. This listing may have been allowed to remain on the title page because it was the only new opera house built in this year. Lastly, Ivanovich attributes the score of this opera to Freschi, but the poetic attribution on the title page of the libretto says simply of uncertain authorship ("d'incerto").

Giove instead of Venere. The great god of thunder orders Giunone to return to her immortal throne, after which Venere states that Giunone will never triumph over her. The following example compares the endings of the two respective prologues:

La Helena rapita da Paride (1677)

First impression

Giunone: Voglio guerra. Venere: Voglio pace.
 De l'Adria in sù l'arene
 Sovra novo Teatro
 Inalzato à momenti,
 Spargerò dal mio Ciel gioie, e contenti
 La d'Eccelsi Eroi ne'cori
 Grazie, e amori
 La mia Stella infonderà;
 E d'ulivi coronato
 Il Regal Leone Alato
 Deve pace goderà.
 La & c.²³

Second impression

Venere:

Cedesti pur al fin Giunone altera
 Ne ti valse di Giove esser Consorte
 Contro Paride invan d'ira t'armasti
 Trionfarò costante
 Ne trà l'onde cadrà Paride amante.
 Al baleno d'un ciglio amoroso
 Fulminato rimane ogni cor
 Un volto vezzoso
 Un labro ridente

²³I want war. / I want peace. / Over the sands of Adria / over this new theater / raised in such a short time / I will scatter joy and contentment from my heaven / There my star will infuse graces and loves in the hearts of exalted heroes; / and crowned with olive branches / the winged regal lion / will enjoy peace. / There etc.

È strale pungente
 Del nume d'Amor:
 Al baleno, & c.²⁴

Substitutions

Seventeenth-century Venetian librettists created new prologues for successful operas that were being revived. These operas were the ones that had an excellent reputation and public appeal during their first production.

Giancinto Andrea Cicognini's *Il Giasone* (1648) is the one seventeenth-century Venetian libretto that has several revisions of the prologue. Since *Il Giasone* is one of the most famous of all Venetian operas, next to Cicognini's own *L'Orondea* (1649), the popularity of the libretto and the popularity of Cavalli's musical score, may account for these numerous revisions.²⁵ All five of the Venetian performances

²⁴In the end, you gave up exalted Hera. / It did not help you being the wife of Zeus. / You armed yourself with anger against Paride in vain. / I will constantly triumph. / Paride the lover will not fall down among the waves. / At the lightning flash of a loving glance, / Thunderstruck remains every heart / a lovely face / a radiant smile / is the piercing arrow / of the god of love: / At the lightning flash, etc.

²⁵Rosand states that *Il Giasone* became the most frequently performed opera of the entire seventeenth-century. "In addition to possible performances in Milan in 1649 and 1650 and Lucca in 1650, published librettos document revivals in 1650 (Florence), 1651 (Bologna), 1652 (Florence), 1655 (Piacenza), 1658 (Vicenza), 1659 (Ferrara and Viterbo), 1660 (Milan and Velletri), 1661 (Naples), 1663 (Perugia), 1665 (Ancona), 1666 (Brescia), 1667 (Naples), 1671 (Rome, as *Il novello Giasone*, edited by Stradella), 1672 (Naples), 1673 (Bologna), 1676 (Rome, as *Il novello Giasone*), 1678 (Reggio), 1685 (Genoa, as *Il trionfo d'Amor delle vendette*),

were produced in the Teatro San Cassiano.²⁶ The librettos, dating from 1648, 1649, and 1664, share the same prologue, but the librettos dating from 1666 have a different prologue. The first prologue (1648/1649/1664)²⁷ presents a discussion between Sole (Sun) and Amore (Love), during which Sole announces that Tessalo and Giasone will abduct the fleece from Elle and Frisso, and that Giasone will take Medea as his wife. After listening to this declaration, Amore proclaims that Himeneo is powerless without his help. In response to Amore, Sole begins to read a prophecy, stating that Medea will be the wife of Giasone. This prophecy displeases Amore because he wants Giasone to marry Isifile.

The prologue printed in *Il Giasone* (1666) is entirely different from its previous Venetian printings. The prologue characters have been changed to Nobiltà, Musica, Poe-

and 1690 (Brescia, as *Medea in Colco*). Ellen Rosand, "Giasone," New Grove Dictionary of Opera 4 vols. ed., Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), II, 408. In listing the additional performances of this opera, Rosand omits the 1664 performance, and the 1666 performance in the Teatro San Cassiano in Venice.

²⁶Tradition states that the original building was built of wood by Palladio in 1565 in the court of the monastery of the Carità, familiar to us as the Accademia, and belonged to the Michiel family. It burnt to the ground in 1629. However, the popular taste for comedies saw to the rebuilding of it at once, and this time of stone. It seems to have changed hands then and to have become the property of the Tron family. It was here that the first public *dramma per musica* was produced: Manelli's 'Andromeda' in 1637. Worsthorne, 270.

²⁷Ivanovich, in his *Catologo Generale*, fail to list the performances dating from 1649 and 1664.

sia, Capriccio, and Compatimento, probably due to the fact that the opera was dedicated to Benetto Zorzi, Giacomo Celsi, and Carlo Andrea Tron, impresario of the theater. The fact that the two 1666 versions share the same characters, leads one to believe that the later is a revision of the first.²⁸ Very few changes are made in this later prologue, printed by Camillo Bortoli. Since Cicognini (1606-51) was no longer living, another revisionist alters the initial speech of Capriccio, by allowing the character to address not only the goddesses, but also the gods. Rather than talk about himself, Capriccio's opening statement focuses the audience's attention on the following drama. Poesia is the next prologue character to enter, maintaining the same dialogue she had in the earlier 1666 version. Apparently, the librettist was concerned with making the text more reflective of the character speaking the lines. By changing the versification in Musica's initial statement, the librettist created two four-line stanzas with eight syllables in each line.

There are only two other changes in the second printing of the later prologue. Cicognini revises Nobilità's entrance speech. Her initial lines remain intact, but the concluding lines have been changed. The first version di-

²⁸Allacci *Drammatica* numbers. A. Allacci, *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MCDDLVI*, (Venice, 1755).

rects the audience's attention to the lovers, Giasone and Medea, but the second version draws the audience's attention to the golden fleece that Giasone will capture. The last textual change in the libretto is Capriccio's closing statement. Instead of closing with a common question (What will happen to me?), Capriccio responds with the additional lines: "If Aganippe yields the prize to Pattalo / because she has a breast full of golden sands / a beggar of riches / what will happen to me?"²⁹

In the earlier prologue (1648/1649/1664) of *Il Giasone*, Cicognini uses Amore as a returning character in the main drama. By switching the earlier prologue with the later version, the librettist has taken away the foreknowledge that Amore will prepare the lovers. In fact, a complete overhaul of the mythological and allegorical cast accompanies this 1666 revision. The revisionist has omitted all the dramatic scenes that include Amore, along with other mythological characters who are then to be found only in the main drama (i.e., Giove, Eolo, and Zeffiro).³⁰

²⁹Se Aganippe al Pattolo il pregio cede / Perche hà d'arene d'or gravido il seno / Di ricchezze mendica / Che sia dunque di mè?

³⁰When looking at the listing of scenes in both the early and later version of *Il Giasone*, it becomes apparent that scenes may have been omitted to allow more time for dancing. In the earlier version, seven choruses are found in the interlocutori, whereas, only five choruses are in the later version. With this observation, along with the intentional listing of a dance (ballo) at the conclusion of each Act, it becomes apparent that the dance may have caused

Giovanni Faustini's *L'Eritrea* (1652) was another operatic libretto that was performed again in 1661 with a new prologue.³¹ The authorship of this particular printing is attributed on the title page to Marco Faustini, the brother of Giovanni Faustini. After Giovanni's death in 1651, his works were taken under protection by his brother. The first production of *L'Eritrea* (1652) was in the Teatro Sant'Apollinare,³² but the second production (1661) was performed in the Teatro San Salvatore.³³ By the year 1657, Marco Faustini had moved from being the impressario of the Teatro Sant'Apollinare to the Teatro San Cassiano. It is interesting to note that a Faustini opera was performed in an opposing

the omission of these mythological and allegorical characters in this dramatic revision. Spectacle replaced the need for an explanation of a driving external force.

³¹Besides a new prologue, other changes included the comic characters (Trinano, Misena, and Florindo), and a number of comic scenes. Several arias were added at the end of scenes. Some of the second strophes were cut, while other strophic arias were replaced by more complex forms. Besides insertions, deletions were made by cutting an enormous amount of recitative, several duets, and two soliloquies for one of the main characters. Rosand, 190.

³²Luigi Duodo, the procurator of St. Mark's, and Marcantonio Correr, were two noblemen who were responsible for the building of this theatre in 1651 in Corte Petriana, close to the ferry that leads to San Benedetto. Worsthorne, 272.

³³Worsthorne states that the origins of this theatre are obscure. Certainly it was older than most. There is a record of a comedy by Antonio Chioffo in 1622. However, it was rebuilt in 1661, after a fire, by the Vendramin family of San Fosca who owned the property. Apart from 1674 it was open continually in the seventeenth-century for operas (sixty-seven were produced) and comedies. Ibid.

theater. According to Rosand, this production may have been allowed because of Marco Faustini's relationship with Aurelio Aureli, who was composing librettos for this particular theater. In the 1652 version, the prologue characters were Borea and Iride, but these characters were replaced by Giunone, Nettuno, and two breezes in the 1661 production.³⁴

An additional opera that was performed in the Teatro San Salvatore with a new prologue was Aurelio Aureli's *L'Antigona delusa d'Alceste* (1660/1670). The first version was performed in the Teatro SS. Giovanni e Paolo (1660). Many changes were made in the later prologue, which included the replacement of characters, and the redistribution and omission of poetic lines. In the 1660 version, the prologue characters are Pace, Apollo, Musica, Poesia, Allegrezza, Furore, and a Choro d'amorini.³⁵ Furore is a silent character who is transported away from the temple of Giano by a chorus of amorini. In the second version (1670), Apollo is replaced by Tempo, and the Choro d'amorini is replaced by a Choro dell'hore 12 del giorno (of the twelve hours of day-

³⁴As previously mentioned, an additional example is *L'Erismena* (1655). When this opera was performed for the Teatro ai Saloni, the prologue was omitted, but when this opera was performed in Bologna (1666), a new prologue was added to the existing drama.

³⁵"Set in the Kingdom of Music, Pace, Poesia, Musica, Furore Tacito, and Allegrezza. Pace explains her presence in this realm. The war having abated, she can turn to other duties and is bringing singers to the Kingdom of Music:" Rosand, 148.

time). Even though the role of the chorus remains the same, the new chorus transports the inebriated monster (Furore) far away from Pace (Peace), rather than from the temple of Giano.³⁶

In addition to these changes, Aureli redistributed the poetic lines so that each character recites a specific line rather than having the characters recite the same lines in unison. For example, in the first version of *L'Antigona delusa d'Alceste* (1660), Musica, Poesia, Allegrezza and Apollo recite an opening verse together, but in the second version (1670), the individuals each recite one line from the original verse, with the exception being Allegrezza, who recites two lines:

L'Antigona delusa de Alceste

1660 version

A4: Musica/Poesia/Allegrezza/Apollo

Scendi, scendi	Descend, descend
Sospirata	Sighed for,
Dea bramata	desired goddess
Nè da noi più il volo estendi.	do not extend your
Scendi, scendi	flight from us anymore.
	Descend, descend.

1670 version

Musica:

Scendi, scendi	Descend, descend
----------------	------------------

³⁶When Rosand discusses the 1670 version of the prologue, she includes a discussion between Apollo, Poesia, Musica, and Pace; however, in the 1670 version, Apollo was replaced by Tempo. She does not mention this change.

Poesia:

Sospirata

Sighed for,

Allegrezza:Dea bramata;
Nè da noi più il volo estendi.desired goddess
Do not extend your
flight from us anymore.Tempo:

Scendi, Scendi.

Descend, descend.

A large section of poetry has remained intact from its first printing; however, in the revision, at the end of this poetic section, Tempo speaks in place of Pace. Even though both Pace and Tempo make reference to Venice, their roles are different. Pace refers to the royal weddings that will take place in the opera, whereas Tempo discusses the delight that will be brought to the Venetian heroes through the hours and moments given to the Adriaca scenes. It was possible for the librettist to omit the reference to the royal weddings because the second production (1670) omits the reference to its main dramatic characters (Antigona and Alceste) who participate in this wedding. Lastly, the separate versions of the prologue conclude differently. In the 1660 version, Musica calls for Pace to take away evil hatred from the earth, whereas the second version (1670) concludes with Pace stating that whoever wars with Amore will one day enjoy peace in the heart.

Borrowings

Two seventeenth-century Venetian operas substituted pre-existing prologues for the original ones. These operas are Cicognini's *L'Orontea* and Busenello's *La Statira, principessa di Persia*. In order to understand these librettos, it is important to acknowledge the existence of borrowed material in their reprints. In 1666, the prologue from Giovanni Faustini's *La Doriclea* (1643) was borrowed for the revival of Giancinto Andrea Cicognini's *L'Orontea* (1666). Cicognini's *L'Orontea* (1649) was first performed in the Teatro Sant' Apostoli. When the opera was revived in 1666, it was performed in the Teatro SS. Giovanni e Paolo. The only connection between the earlier version of *L'Orontea* and its revival is that the first libretto was dedicated to the illustrious Signor Giovanni Grimani, and the later was actually performed in the Teatro Grimano (1666) (SS. Giovanni e Paolo). During this season, Marco Faustini was the impresario of the Teatro SS. Giovanni e Paolo and had planned on producing two operas in the 1666 season. The new opera was Beregani's *Il Tito*, and the old opera was Faustini's *La Doriclea*, set to music by Pietro Andrea Ziani, thus replacing the music of Francesco Cavalli.³⁷

³⁷"Perhaps hoping that the effects of age could be minimized by a fresh setting--but also because, the original composer, Cavalli, was working for S. Salvatore--he commissioned Ziani to write the music." Rosand, 192.

Due to last minute events, Marco Faustini replaced *La Doriclea* with the production of Antonio Cesti's *L'Oronthea*. He did, however, substitute the original prologue of *La Doriclea* (1643) for Cicognini's existing prologue in *L'Oronthea* (1649). In the front of the libretto, Steffano Curti printed an explanation, probably by Marco Faustini himself, for the substitution of Giovanni Faustini's *La Doriclea* prologue for the existing one by Cicognini.³⁸

Dopo essersi per il corso di nove mesi dispendiato profusamente per fatti comparire con pompa in iscena la *Doriclea* Drama composto dalla felice penna del Sig. Giovanni Faustini di buona memoria, & che fù rappresentata l'Anno 1643, in questa Città con gli applausi maggiori, si sono fra poste tante difficoltà, che si è convenuto per necessità risserbarla à tempo più benigno, & propitio; onde in sua vece in soli dieci giorni si è posta all'ordine l'*Oronthea* compositione del nobilissimo ingegno del Sig. Hiacinto Andrea Cicognino (meraviglie, che si sogliono solamente vedere nel nobilissimo Theatro Grimano,) goderai della Musica celeste del Signor Cavalier Antonio Cesti, & per ogni rispetto ne riceverai i dilette maggiori: il Prologo è lo stesso della *Doriclea*, compositione del Signor Faustini: godi in tanto, & attendi al Drama.³⁹

³⁸A complete discussion surrounding these matters is found in Carl B. Schmidt's "An Episode in the History of Venetian Opera: The Tito Commission (1665-66)," Journal of American Musicology 31 (1978), 442-66.

³⁹"Having incurred great expense during the past nine months to present to you magnificently staged, the drama *Doriclea*--written by the gifted Signor Giovanni Faustini of high repute, and previously performed in this city (Venice) with great success during 1643 [sic]--new difficulties have been encountered which have compelled me to postpone this work for a more favorable occasion. In its place, with only ten days of rehearsal, has been substituted *Oronthea*, compo-

Since the production of *La Doriclea* was cancelled due to a political situation between Ziani and Cesti, it is difficult to imagine that Marco Faustini would have used a prologue, set to music by Ziani, to accompany a score by Cesti.⁴⁰ The following quote is taken from a letter from Ziani to Marco Faustini dated January 30, 1666.

I have learned from Your Most Excellent Lordship that *Doriclea* has been postponed indefinitely by your and my enemies in favor of *Orontea*. . . . I neither understand nor comprehend why this one [*Orontea*] now prevails, but I can only say that I received information from my friends that *Doriclea* has been held back so that Cesti's music and mine

sition of the most noble genius Signor Hiacinto Andrea Cicognino (a marvel that can only be seen in the most noble Grimani theater). Now you will enjoy Cesti's heavenly music and the entire production will give you great pleasure. The prologue is borrowed from *Doriclea*, penned by Signor [Giovanni] Faustini. Meanwhile, enjoy yourselves and pay attention to the drama." Carl B. Schmidt, "An Episode in the History of Venetian Opera: The Tito Commission (1665-1666)," Journal of the American Musicological Society 31 (1978), 460. "Cristoforo Ivanovich (*Minerva al Tavolino*, 1681) reported that Cesti composed *Orontea* for performance at the *Teatro di SS Apostoli*, Venice, in 1649. A letter of 30 January 1666 from P. A. Ziani to the impressario Marco Faustini, however, indicates that Francesco Lucio (Luzzo) composed the music for this performance." Carl B. Schmidt, "Orontea," New Grove Dictionary of Opera 4 vols. ed., Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), III, 773. According to Rosand, Ziani composed the music for the Faustini prologue that accompanied the 1666 performance of *L'Orontea*. Ellen Rosand, Seventeenth-Century Venetian Opera, 220. Cf. William C. Holmes, "Giacinto Andrea Cicognini's and Antonio Cesti's *Orontea* (1649)," New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout ed., William W. Austin (New York: Cornell University Press, 1968), 108-32.

⁴⁰Ivanovich's *Catologo Generale* in his *Minerva al Tavolino* (1681) lists Faustini's *La Doriclea* as having been performed in the year 1645, instead of 1643.

would not be heard in the same theater.⁴¹

By switching the prologues, the role of Amore, originally a returning character in the main drama, is altogether eliminated since he is no longer a prologue character. The role of the prologue has also been modified because the first version directly references the character Orontea, but since Faustini's borrowed prologue is not connected with the drama, it serves as mere entertainment, thus accentuating the need for spectacle during this period.

Busenello's *La Statira, principessa di Persia* (1656) is another opera that incorporates pre-existing material in substitution for a new prologue. In this case, the librettist borrows from his own earlier work. The first version of *La Statira, principessa di Persia* (1655) has the characters Maga, Plutone, and Mercurio in its prologue, but the second version introduces the characters Sonno, Panto, Itaton, and Morfeo. These same prologue characters are also found in Busenello's *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (1640). In any event, the prologue to the original *La statira principessa di Persia* (1655) was omitted by Francesco Cavalli in the operatic score for the production in the *Teatro San Cassiano*. Since Cavalli and Busenello collaborated on *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, Busenello might have been trying

⁴¹Schimdt, "An Episode," 461. The Italian is printed by Giazotto in "La guerra dei palchi," 505-06.

to substitute a prologue that was previously approved by Cavalli, or one for which the music was already composed. Whatever the case, it is apparent that the seventeenth-century Venetian librettist was permitted to borrow material from a pre-existing source, whether it be from his own work, or the work of some other librettist.⁴²

The practice of altering Venetian operas by deleting, adding, or substituting their original prologues serves to prove the importance of the prologue in a dramatic context. By omitting the prologue, Francesco Cavalli created an opportunity for additional dances in the musical score (i.e., Faustini's *La virtù de' strali d'Amore*; Minato's *Il Xerse*; Busenello's *La Statira, principessa di Persia*; and Aureli's *L'Erismena*). Minato's *L'Artemisia* (1656) appears to be an

⁴²In the chapter "Librettist and Composer," in Rosand's Seventeenth-Century Venetian Opera, she states that "unlike the libretto, the sanctity of the operatic score was a concept virtually unknown and irrelevant to the seicento Venice. Although it is difficult to judge from our distance, the replacement of one composer by another does not seem to have created a problem of stylistic incongruity either for contemporary audiences or for the composers themselves. Operas were increasingly bound by musico-dramatic conventions, making substitution of composers relatively easy." According to this statement, the works of individual librettists were not mixed with those of other librettists. In light of the changes that have been made in seventeenth-century Venetian operas when their prologues were either deleted, added or substituted, one recognizes a slightly different reality concerning the sanctity of these librettos. Additionally, when these deletions, additions, and substitutions are made, they alter the dramatic conventions that are present in these prologues, as they relate to the following dramatic action: returning character, silent character, active agent, or representative agent.

exception, because Cavalli composed numerous arias instead of dances. When a prologue was added to an pre-existing libretto, it created a dramatic context for the audience, while fulfilling a literary concern for the librettist. These additions usually were made in librettos that were printed in the same year, and possibly could have been performed without the prologue during its first production (i.e., Piccoli's *La Messalina*; Castoreo's *L'Eurimene*). Sometimes prologues were substituted for other prologues. These substitutions were either for operatic librettos that needed corrections or improvements (*Nuovo prologo et Ariette aggiunte all'Elena; L'Helena rapita da Paride* (1677)), or for operas that were being revived (Cicognini's *Il Giasone*; Faustini's *L'Eritrea*; Aureli's *L'Antigona delusa de Alceste* and *L'Erismena*). A few of these substitutions involved borrowing pre-existing material from the work of another librettist or from personal works (Cicognini's *L'Orontea* (1666); and Busenello's *La Statira, principessa di Persia* (1656)). Whatever the circumstances, this practice illuminates the importance surrounding the existence and role of the Venetian prologue in a situational context.

CHAPTER VI

SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN OPERATIC

PROLOGUE MODELS: VERSIFICATION, STRUCTURE, AND IMITATION

Italian versification developed throughout several centuries, finally reaching an apex in the sixteenth-century that favored lines of alternating seven, and eleven syllables. According to Dante, an even number of syllables are used rarely because of their rudeness and because they create rhythmic monotony.¹

Parisillabis vero propter sui ruditatem non
utimur nisi raro:²

Because these even-syllable lines create a predictable pattern of stress, they are more suitable for a lower, more popular poetry.³ This demonstrates that Italian verse, even in its early stages, was suited for specific types of poe-

¹A. Bartlett Giamatti, "Italian," Versification: Major Language Types ed., W. K. Wimsatt (New York: Modern Language Association, 1972), 148.

²Even syllable lines are rarely used because of their rudeness. . . . Sergio Cecchini, *Dante De Vulgari Eloquencia* (Milano: Tea, 1983), 114.

³Giamatti, 148.

try. These same considerations, however, were treated differently in the seventeenth-century Venetian operatic prologue. When examining these prologues, one recognizes that they are created as a separate unit. Because of this, the prologue establishes its own independent closed forms that are based on opening and closing monologues, as well as, opening and closing dialogues. These monologues and dialogues are created by patterns found in the versification and poetic structure. In order to understand these models, one must first consider the elements on which they are based.

Italian Versification

Italian verse consists of two groups, *versi brevi* (short lines) and *versi lunghi* (long lines). The *versi brevi* include lines of poetry constructed of three (trissillabo), four (quaternario), five (quinario), six (senario), and seven (settenario) syllables, whereas the *versi lunghi* consist of lines constructed from eight (ottonario), nine (novenario), ten (decasillabo), eleven (endecasillabo or hendecasillabo) and sometimes twelve (dodecasillabo) syllables.⁴ The most widely used line of Italian verse is the

⁴The odd-numbered lines are referred to as *versi imparisillabi*, while the even-numbered lines are known as the *versi parisillabi*. Lorenzo Biancioni, *Music in the Seventeenth-Century*, trans. by David Bryant (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), xii.

eleven-syllable line; this is the line used in Dante's *Commedia* and in Petrarchian sonnets.⁵ Next to the endecasillabo (eleven-syllable line), the settenario (septenary or heptasyllable) is the most favored poetic verse in Italian poetry. Seven-syllable lines are important in early Italian literature, being used in ballads, canzonas, and some sonnetto minore.⁶ The ottonario or octosyllabic line was used during the beginnings of Italian literature, particularly, though not exclusively, for goliardic and religious poetry. This versification is associated with popular poetry because their lines consist of an even number of syllables, creating an accentual regularity.⁷

Along with a specific number of syllables, Italian verse has a principal stress that is found in each poetic line. Lines may have either an even number of syllables, thus producing a stress pattern that is strictly regulated, or an odd number of syllables that causes the stress pattern to be more flexible.⁸ This stress pattern determines whe-

⁵Ibid., xii.

⁶"Sonetto Minore. È un particolare e raro tipo di sonnetto composto di versi, anzichè endecasillabi, ottonari (sonnetto ottonario, o anacreontico, o pastorale: ne fecero prova gli Arcadia e, più modernamente, D'Annunzio nell' *I-sotteo*) o settenari (sonnetto settenario)." Francesco Paolo Memmo, *Dizionario di Metrica Italiana* (Roma: Edizioni dell' Ateneo, 1983), 150.

⁷Giamatti, 155.

⁸Bianconi, xi.

ther a poetic line is *verso piano*, *verso tronco*, or *verso sdrucchiolo*. In *verso piano*, the poetic line concludes with an accent on the penultimate syllable. *Verso tronco* produces the accent on the final syllable, and *verso sdrucchiolo* has the final accent on the antepenultimate syllable. The number of syllables in a verse, then, is counted as if there were precisely one more syllable following the final accent; therefore, *settenario* can actually be comprised of either seven (*piano*), six (*tronco*) or eight (*sdrucchiolo*) syllables depending on its stress pattern.⁹

As stated earlier, versification and classification of poetic models has been a literary consideration since the age of Dante. Before 1520, the favorite verse form in popular religious plays was *ottava rima*, which is an eight-line stanza. Couplets and *terzine* were also popular. *Terza rima* (three-line stanza), perfected first by Dante in his *Commedia*, consists of interlocking triplets *aba, bcb, cdc*, etc. . . . *Ottava rima* (*abababcc*) was prevalent in the fourteenth century, when Boccaccio used it in his long narrative

⁹According to Beth Glixon, the stress pattern, known as *sdrucchiolo*, occurs most frequently in conjunction with themes of magic, sighting the example in Cicognini's *Il Giasone* (1649). Apparently this type of verse suited certain dramatic situations, and acquired a dramatic conventional status. Beth Lise Glixon, *Recitative in Seventeenth-Century Venetian Opera: Its Dramatic Function and Musical Language* (Rutgers, The State University of New Jersey Ph. D., 1985), 53.

poem *Teseide*. Even though ottava rima¹⁰ proved to be more efficient than terza rima in plays, it was not effective for dialogue; therefore, unrhymed Italian verse was developed for both comedy and tragedy. This unrhymed verse did not become prominent until the second decade of the sixteenth century.¹¹

After the emergence of Latin translations of the various printed Greek texts of Aeschylus, Sophocles, and Euripides, a group of learned Italian poets under the leadership of Giangiorgio Trissino of Vicenza began composing Italian tragedies in a neo-Greek style. Trissino's *Sofonisba* (1515), which is divided into five episodes, enclosed by choruses, and preceded by a prologue, freed the dialogue from medieval ottava rima and terza rima by employing blank hendecasyllabic verse. Trissino was the first poet to establish the formal pattern of Renaissance tragedy in Italy by employing blank verse for most of the dialogue, and rhyme for the choruses. Occasionally, rhyme is also used in the

¹⁰In Galeotto Del Carretto's *Sophonisba* (c. 1502), ottava rima was used in the dialogue, while a variety of verse forms were found in the numerous choruses. Three of these choruses are in eleven-syllable unrhymed verses, known as versi sciolti. The prologue of this drama was written in ottava rima. Herrick, *Italian Tragedy*, 39. Ottava rima was also used in the cavallerischi poesia (chivalric poetry) of Ariosto, Tasso, Boiardo, and Pulci. Francesco Paolo Memmo, *Dizionario di Metrica Italiana*, 103.

¹¹Herrick, *Italian Tragedy*, 24.

more lyrical and sententious portions of the dialogue.¹²

Later in the sixteenth century, Torquato Tasso's *Aminta* (1573) created a new model of poetic structure. His pastoral drama uses a freer meter by mixing settenario and endecasillabo throughout the lines. The choruses are freely rhymed, while lyrical moments in the dialogue have single lines or passages of settenario, which is found with and without rhymed verse.

The dialogue in Rinuccini's *Dafne*¹³ (1597) and *Euridice* (1600), along with the dialogue found in Striggio's *Orfeo*

¹²Ibid., 54. Cf. Michael Collins, "Dramatic Theory," 15-40.

¹³According to William Porter, prologues to musical productions of the time, particularly those written by Rinuccini, . . . and in the form of either an ottava rima or with a structure similar to *Dafne* and *Euridice* prologues-- that is four-line stanzas, require the same type of music as an ottava rima. After examining Solerti's *Gli albori del melodramma*, Vol. II, Porter states that a similar structure is found in all the libretti produced in Florence in the early part of the seventeenth century. William Porter, "Peri and Corsi's *Dafne*: Some New Discoveries and Observations," *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), 189. Barbara Russano Hanning furthers this point by stating that among the verses found in Solerti's collection of *poesia musicale* which antedate *Dafne*, the only ottava rime (abababcc) belong to the *Maschere*, and these may be considered to be prologues only insofar as they preceded the dancing. On the other hand, those verses in the 1589 *intermedi* are not in ottava rima, nor in regular four-line stanzas, but are usually of mixed seven- and eleven-syllable lines, arranged in irregular patterns. Because of this, one must conclude that Rinuccini was deliberate when providing a new structure for the *Dafne* prologue, thus establishing four line stanzas of eleven syllables. Barbara Russano Hanning, "Apologia pro Ottavio Rinuccini," *Journal of the American Musicological Society* 26 (1973), 254.

(1607), freely alternates seven- and eleven-syllable verse. In contrast to the dialogue, the choruses are constructed with rhyming seven- and eleven-syllable verses.¹⁴ There is an occasional song in ottonario, and in Striggio's *L'Orfeo*, there is an aria in terza rima.¹⁵

Short verses of three, four, five and six syllables were mentioned in Giovan Battista Doni's *Trattato della musica sceneca* (1633-35). The theorists considered these types of verses to be imitations of the Greek *hyporchemata*.¹⁶ Gabriello Chiabrera, a member of the Camerata, undertook the study of these ancient measures. According to Collins, Chiabrera elevated the popular canzonetta of the sixteenth century. In so doing, Chiabrera fused the canzonetta with neo-Greek hyporchemata, and thus created a new type of poetry most suitable for a musical setting in the new operatic genre.¹⁷

¹⁴A few of the choruses are eight-syllable canzonettas.

¹⁵When considering decorum in the spoken pastoral dramas, the lyrical moments within specific dialogues did not cause problems for the critics because Arcadian shepherds, though elevated, could sing songs without losing decorum, which was an impossibility, however, for heroes and kings. Collins, 22.

¹⁶Ibid., 28.

¹⁷This particular influence is evident in the seventeenth-century Venetian operas. For example, in Giovanni Faustini's libretto *La Calisto* (1651), there are arias in ternario, quaternario, quinario sdrucchiolo, senario sdrucchiolo, settenario, alternating with ottonario and quaternario, ottonario sdrucchiolo, novenario sdrucchiolo, ottonario with occasional endecasillabi, and a hendecasyllabic soli-

During the turn of the century, poets became more concerned with the proper use of polymetrics in poetry. In the preface of his *La rappresentazione di Animo e di Corpo* (1600)¹⁸, Cavalieri recommends the use of polymetrics by stating that a poem for music must be filled with verses not only of seven syllables, but also of five and of eight, and at times in *sdrucchioli*. His work adheres closely to these suggestions by presenting a large portion of dialogue in short *settenari* rhyming couplets, and a chorus in mixed *settenari* and *endecasillabi* that rhymes *ababbcc*. Additionally, in this same work, there is an ensemble of hendecasyllabic *ottava rima*, a quartet and chorus of five-syllable *Adonicos*, a hendecasyllabic aria in blank verse, a chorus in blank verse with eight-syllable *sdrucchioli*, and a final chorus in *ottonario* couplets.¹⁹

For Lope de Vega, the founder of Spanish national drama, polymetrics created decorum for the characters by having each character imitate his own rank or estate. He advises young playwrights to suit their verses to the subject being treated: eight-syllable *décimas* for complaints, the hendecasyllabic sonnet for soliloquies, eight-syllable romances occasionally in the form of the Italian *ottava* for narra-

logy for Juno. *Ibid.*, 29.

¹⁸The librettist for this work is padre Agostino Manni.

¹⁹Collins, 29.

tions, tercetos or terza rima for grave affairs, and the Spanish redondillas for affairs of love.²⁰

Italian poets were inspired by Lope de Vega's dramatic considerations, but they also continued to construct poetic dialogue using a mixture of endecasillabo and settenario, usually without rhyme. Popular poetic verse, using ottonario for pastoral or comic characters, presented no problem, but when it was used to represent royal personages and heroes, it transgressed the classical rule for establishing decorum.

Another source for the use of polymetrics in poetry is Giovan Battista Doni's *Trattato della musica sceneca* (1633-35). Doni states that most poets prefer versetti piccoli (short verses) of equal to or less than seven syllables, either because they are better adapted to canzonettas or because their rhymes come closer together. In discourse, Doni prefers the eleven-syllable verse, with seven- or eight-syllable verse being used less frequent. Doni does not approve of intermixing long and short verse, but writes that after thirty long verses, ten or twelve short verses of one kind or another make a good effect. For this matter, he adopts seven-syllable lines for grave or indifferent matters, and eight-syllable lines for happy and light matters. A medium verse should be used most often in choruses, while

²⁰Ibid., 24-25. Cf. William T. Brewster, The New Art of Writing Plays of Lope de Vega (New York: 1914), 34-35.

avoiding short and long verses.²¹

Literary models of the seventeenth-century developed from these versification patterns and verse types. According to Margaret Murata²², the mid-seventeenth century audiences would have expected elevated protagonists to have an emotional solo scene, written in lines of seven and eleven syllables. These scenes are set musically in recitative, and are accompanied by a continuo ensemble. Additionally, Murata discusses a change in literary models for librettos around 1630. These librettos borrowed classical scenic types such as the narrative and solilo-quizing monologues, messenger scenes and choral-solo dialogues from neo-classical, serious plays. The soliloquy is an expansive, rhetorical highlight, as much as it is a focus on individual expression. Nino Pirrotta stresses, in the chapter "Early Opera and Aria," that these soliloquy scenes are spoken by serious characters, usually aristocrats declaiming lofty passions at an elevated level of diction, whether elevated by wit or dignity. These operatic solilo-quies are written in long lines of eleven syllables that are freely interspersed with the traditional seven-syllable lines. One must consider whether or not the same versification practices applied to the seventeenth-century Venetian operatic pro-

²¹Ibid., 27.

²²Margaret Murata, "The Recitative Soliloquy," Journal of the American Musicological Society 32 (1979), 45-73.

logue.

The early poetic practices found in seventeenth-century Venetian operatic prologues may be traced to the prologues of Rinuccini's *Dafne* and *Euridice*, Chiabrera's *Il rapimento di Cefalo*, and Striggio's *L'Orfeo*. In Rinuccini's librettos, strophic quatrains are usually limited to the prologues and choruses. This pattern is altered when Rinuccini assigns seven strophes of rhymed hendecasyllabic quatrains (abba) to Plutone in his *Ballo delle ingrato*.²³ Among the wide variety of strophic forms intended for solo performance, Chiabrera also employs the rhymed hendecasyllabic quatrain internally in his *Il rapimento di Cefalo*.²⁴ Striggio's *L'Orfeo* uses rhymed hendecasyllabic strophes in

²³Barbara Russano Hanning, Of Poetry and Music's Power: Humanism and the Creation of Opera (UMI: Research Press, 1986), 156.

²⁴Other examples of Chiabrera's rhymed hendecasyllabic quatrains are "Nella magion stellante e luminoso", (*Cefalo*, five quatrains, abba); "Se più meco mirar non è speranza", (*Pianto d'Orfeo*, six quatrains, abba); "Quante mai liete gioie in sè raccoglie", (*Amori di Aci e Galatea*, three quatrains, abba); "Coppia real, che di sua mano insieme", (*Idropica*, five quatrains, abba); "O Galatea, che 'l pregio sei", (*Galatea*, four quatrains, abab). In each case, the message consists of a straightforward recitation of grievances or praises. None of these fosters the movement of the play nor expresses a particular affection; instead it presents a situation basic to the development or outcome of the drama, in a manner closely resembling that of the prologues. The recitation of the quatrains in a somewhat neutral and unadorned style is similar to the strophic prologues. Ibid., 160.

the prologue rather than free-verse quatrains.²⁵

Monologue

Several of the seventeenth-century Venetian operas continue the practice of using rhymed hendecasyllabic quatrains for the opening monologue in the prologue. The following prologues, listed in Table Five, are representative of this poetic practice.²⁶ From this table one recognizes that a majority of these prologues has an opening monologue of three stanzas, with a four-line rhyme scheme (abba). Most of these operas were composed between the years 1637 to 1649.

A variation of this popular practice is seen in Niccolò Bartolini's *La Venere gelosa* (1643). Even though the poetic

²⁵Ibid., 157.

²⁶All of the opening strophes are rhyming hendecasyllabic. There were no examples of unrhyming quatrains at the beginnings of these prologues. In fact, only one seventeenth-century Venetian operatic prologue randomly alternates the settenario and endecasillabo throughout the entire prologue. Fortune, alone, recites the prologue that accompanies Benedetto Ferrari's *L'Armida* (1639). This distinction may point to the importance of Fortune, and the arbitrary alternation of settenario and endecasillabo characterizes the personality of this prologue character: unstable in all her ways. According to Nino Pirrotta, in his article "Early Opera and Aria," the pattern of four-line strophes sung by a single character is present in some of the earliest Venetian operas. He establishes this practice in Ferrari's *L'Armida*, but states that it is abandoned until it is reestablished in *Il pastor regio* (1640). Nino Pirrotta, "Early Opera and Aria," 92. It is important to note that Persiani's *Le nozze di Teti* (1639) and Vendramino's *L'Adone* (1639) also use four-line strophes in their prologues, sung by Fama and Morte, respectively.

TABLE SIX

Seventeenth-Century Venetian Operas that Open with Rhyming
Endecasyllabic Quatrains

<u>Date</u>	<u>Librettist</u>	<u>Opera</u>	<u>Character</u>	<u>Stanza/Rima</u> ²⁷
1639	Persiani	<i>Le nozze di Teti</i>	Fama	3, abba
1639	Vendramino	<i>L'Adone</i>	Morte	5, abba
1641	Busenello	<i>La Didone</i>	Iride	5, abba
1642	Nolfi	<i>Il Bellerofonte</i>	Innocenza	4, abba
1642	Tirabosco	<i>L'Alcate</i>	Venere	6, abba
1643	Bartoliini	<i>La Venere gelosa</i>	Flora	3, abab
1644	Faustini	<i>L'Egisto</i>	Notte	4, abba
1644	Ferrari	<i>Il prencipe</i>	Hercole	5, abba
1649	Fusconi	<i>L'Argiope</i>	Guerra	3, abba
1649	Faustini	<i>L'Euripo</i>	Bellona	3, abab
1654	Castoreo	<i>La guerriera spartana</i>	Giove	3, abba
1654	Dall'Angelo	<i>L'Euridamante</i>	Destino	3, abba
1660	Aureli	<i>L'Antigona delusa de Alceste</i>	Pace	2, abab
1669	Aureli	<i>L'Antigona delusa de Alceste</i>	Pace	2, abab
1673	Castoreo	<i>La regia pescatrice</i>	Himeneo	4, abba

indentions in Flora's monologue emphasize couplets, the rhyme scheme suggests a larger structure based on four-line stanzas (abab). The following example is taken from the prologue of *La Venere gelosa*, demonstrating the use of couplets within the stanzaic rhyme scheme.

Flora:

Tenta invan Aquilon di ghiacci armato

11, a

²⁷The most common poetic structure at the opening of the seventeenth-century Venetian operatic prologues was three quatrains of endecasillibo, followed by five, four, two, and six quatrains. The typical rhyme scheme for these quatrains was abba, with an occasional abab.

Predar i Colli e por le piante in guerra	11, b
Che lo splendor di chi da legge al fato	11, a
Mi scote'l sonno ad infiorar la terra. ²⁸	11, b

Eventually, in later decades, seventeenth-century Venetian librettists abandoned this endecasyllabic model for a more flexible means of dramatic expression.

In the new practice, they created dialogues that allowed the initial character to express their thoughts using seven- and eleven-syllable lines within the context of a given strophe. This prologue model consists of five- or six-line strophes. For example, in Ferrari's *Il pastor regio* (1640), Amore recites four stanzas consisting of five lines each. The second and third lines of these stanzas are seven syllables, while the first, fourth, and fifth lines have eleven syllables. This organizational procedure is accompanied by a rhyme scheme of abbaa for each of its stanzas. In this prologue, Ferrari has intentionally indented each of the representative stanzas, allowing the reader to identify the ending of one stanza from the beginning of another. The following example is the first stanza of the prologue found in Benedetto Ferrari's *Il pastor regio*.

²⁸"Aquilon, armed with ice /tries in vain to plunder the hills and put the trees into war / because the splendor of him who / rules destiny / stirs me from sleep / to adorn the earth with flowers." Niccolò Bartolini, *La Venere gelosa* (Venice, 1643).

Amore:

Dileguate le nubi aure volanti,	11, a
Non vuol vie di rigor: ²⁹	7, b
Quel Nume ch'arde i cori:	7, b
Non vuol sembianze rigide davanti	11, a
Il Dio de le dolcezze, e de gli Amanti. ³⁰	11, a

In Pietro Michele and Francesco Loredano's *Amore innamorato* (1642), Bellezza also recites eight stanzas consisting of five lines each. Within the stanzaic structure, lines one and four contain seven syllables, while lines two, three, and five have eleven syllables. Each of the stanzas is marked by its first line not being indented, and has a rhyme scheme of abbcc.

Giovanni Faustini's *La virtù de' strali d'Amore* (1642) is the first seventeenth-century Venetian operatic prologue in which the opening monologue begins with two strophes consisting of ottonario and quinario, while having a rhyme scheme of abbcca. An ottonario piano begins and concludes the strophe. The following example is taken from the prologue of Faustini's *La virtù de' strali d'Amore*.

²⁹This is an example of verso piano. The last syllable of *rigori* has been disregarded, but the final accent is found on the penultimate syllable of this word (*go*); therefore, the versification for this entire line consists of seven syllables: 'Non vuol vie di rigori'. It is interesting that the librettist chose to truncate the word that means "severity".

³⁰"Disperse the clouds, flying breezes. / He does not want rigorous paths: / That god who inflames hearts: / He does not want rigid incumbrances before him / the god of sweetness and of lovers." Benedetto Ferrari, *Il pastor re-*

Capriccio:

Qui del tempo le fugaci	8, a
Ministre ancelle	5, b
L'hore sì snelle	5, b
Mie turbe liete	5, c
Sù sù trahete	5, c
Sol frà canti, e scherzi, e baci. ³¹	8, a

Scipione Herrico's *La Deidamia* (1644) is an unusual example because the opening monologue uses settenario, without interrupting endecasillabo lines, throughout Teti's opening monologue.³² Its six strophes contain six lines each, with a rhyme scheme of ababcc. In this opening statement, Teti describes her current agitation with the surrounding matters.

Teti:

Diva son'io del Mare	7, a
Mà di lui fra tempeste	7, b
Sono agitata al pare	7, a
In quelle parti, e in queste,	7, b
Ne fia, ch'il mare, o Teti	7, c
Le sue fortune acqueti. ³³	7, c

³¹"Here the fleeting / attendant maidens of time / the hours so brief / My happy throngs / Up up concern yourselves / only with songs, games, and kisses." Giovanni Faustini, *La virtù de' strali d'Amore* (Venice, 1642). It is interesting to keep in mind that Doni prescribed eight-syllable lines for happy and light matters which would apply to the characterization through versification of Capriccio. In addition, these eight-syllable lines are used to describe songs, games, and kisses.

³²This is an example of Doni's use of settenario for "grave" matters.

³³"I am the goddess of the sea / but like him / I am agitated by storms / here and there / may there be no one, nor Thetis, who may calm his fortunes." Scipione Herrico,

Maiolino Bisaccioni's *L'Ercole in Lidia* (1645) provides another example of stanzas that mix settenario and endecasillabo verse. In this prologue, Giunone recites five stanzas consisting of five lines each. The opening four lines of each stanza uses seven-syllable lines, while the fifth line has an eleven-syllable line. The strophe has a rhyme scheme of abbcc. Giovanni Faustini's *L'Eupatra* (1654) also begins the prologue with three stanzas consisting of five lines each. Lines one, two, four, and five are endecasillabic verses, while line three (the middle line) is in settenario. Like Bisaccioni's *L'Ercole in Lidia*, the rhyme scheme for the opening monologue in the prologue in Faustini's *L'Eupatra* is abbcc.

Venere:

De' secoli fuggiti i lunghi voli	11, a
Non portaron con lor d'Ida il ricordo;	11, b
Anco di sangue ingordo	7, b
Del frutto di beltà germina il Seme;	11, c
Per il Pomo Giunon d'ira anco fremo. ³⁴	11, c

In 1657, Giancinto Andrea Cicognini composed *L'Adamira overo la statua dell'honore* for the Accademico Instancabile.

La Deidamia (Venice, 1644).

³⁴"The long flights of escaping centuries did not bring with them the memory of Ida; / still eager for blood / the seed germinates from the fruit of beauty; / Giunone still quivers from anger about the apple." Giovanni Faustini, *L'Eupatra* (Venice, 1654).

The prologue begins with a recitation by Prometheo (Prometheus) having six stanzas consisting of six lines each. The first, second, fourth, fifth, and sixth lines are endecasillabo, while the third line is settenario. The rhyme scheme is abbacc. The following example is the first stanza from the respective prologue.

Promotheo:

Da i lidi Eccelsi, ove sù Rote alanti	11, a
Febo trascorre a dar la luce al giorno	11, b
A respirar io torno	7, b
Tra queste di Norvegia Aure gelanti	11, a
E d'Aureo poggio involator sovrano	11, c
Porto in fronte l'ardir, l'ardor in mano. ³⁵	11, c

Occasionally, these opening monologues are introduced by a small section of recitative. For example, in Nicolò Minato's *Il Xerse* (1654), a chorus of amorini opens the prologue with recitative, proclaiming the agony of an ungrateful humanity.³⁶ After the recitative, the chorus provides a rhetorical background that consists of two stanzas of endecasyllabic verse, having a rhyme scheme of abba. This same model is also found Giacomo Dall'Angelo's *La Cleopatra* (1662). In this example, Giove begins the pro-

³⁵"From lofty shores, whence on winged wheels / Phoebus passed to give the light to the day / I return to breath / among these frigid breezes of Norway / and sovereign thief of a golden prize / I bring courage on my brow and fire in my hand." Giancinto Andrea Cicognini, *L'Adamira* (Venice, 1657).

³⁶This is the first instance of a chorus opening a prologue and it is interesting that they begin with recitative.

logue by announcing his anger using recitative that is followed by a vivid proclamation. This proclamation consists of one stanza of four endecasyllabic lines, rhyming abba.

Giove:

E che? sempre di Marte	7
Orgoglioso	4
Procelloso	4
Il furor trionferà?	8
Ne di pace	4
Lieta face	4
D'Adria bella nel sen risplenderà?	11
Ma che pace? che pace? a l'armi a l'ire	11, a
Contro l'empio Ottoman Veneti Eroi	11, b
Ecco dispiego il volo. Anch'io tra voi	11, b
Porto miei sdegni à rintuzzar l'ardire. ³⁷	11, a

Structurally, seventeenth-century Venetian librettists occasionally concluded the prologue with closing stanzas. In these prologues, a single character emphasizes an important deed or a closing thought.³⁸ Giovanni Faustini's *La*

³⁷"And what? / will the fury of proud and tempestuous Mars always triumph? / Nor will the happy flame of peace shine in the breast of lovely Adria. / But what peace? / what peace? / Of Venetian heroes, here I unfold the flight to arms and to anger against the evil Ottoman / Also, I bear my wrath to kindle their boldness." Giacomo Dall'Angelo, *La Cleopatra* (Venice, 1662).

³⁸Even though these stanzas may not have been musically set as arias or aria verse, their text was logically constructed and placed into strophes. These concluding strophes are definitely the exception in seventeenth-century Venetian opera, but one must wonder if they were an attempt to create an exit aria within the prologue. Edward R. Rutschman states that there was a growing interest in the exit aria in the later seicento with Minato's Venetian librettos exhibiting these progressive tendencies. Edward

virtù de' strali d'Amore (1642) is among these librettos. Even though this prologue concludes with an unusual ten-line stanza, the first four lines use an abab rhyme scheme with verse in senario (six-syllable line).³⁹ The concluding six lines form couplets (ccdde), but their versification follows an unusual pattern, using four-, six-, and twelve-syllable lines. The longer lines appear to be emphasizing four sections of three syllables, with each of the shorter sections highlighting only the concluding vowel sound (i, and e). The length of the individual lines corresponds to the text that they portray. For example, "Life is a flash, a brief splendor" (*La vita è un baleno / Un breve splendore*) is represented through the shorter six-syllable verse, but when the emphasis is shifted to the human beings, the librettist changes the versification from the six-syllable

R. Rutschman, "Minato and the Venetian Opera Libretto," Current Musicology 27 (1979), 89.

³⁹According to Jane Glover, librettists had been inclined to set out the aria texts in strophes, which indicated to the composer exactly where arias should occur and what length they should be. Unlike his predecessors, Faustini does not have the obvious aria-recitative delineations, and the structure of his verse is much freer than the conventional pattern. Jane Glover, "Cavalli and 'Rosinda'," The Musical Times 114 (1973), 133. Because Cavalli chose to cut this prologue from the musical score, it is impossible to examine how this poetic section would have been treated. Faustini did, however, deliberately choose the divisions of six, twelve, and four, which can be combined or divided into even distribution musically. In another source, Jane Glover states that Faustini used lines of four, five, six, or eight syllable, which generally implied aria verse. Jane Glover, Cavalli (New York: St. Martin's Press, 1978), 51.

line to a twelve-syllable line. The following example is taken from Piacere's closing statement in *La virtù de' strali* (1642):

Piacere:

La vita è un baleno	6, a
Un breve splendore	6, b
Ha poco sereno	6, a
E nata se'n more;	6, b
I giorni si corti varcare o viventi	6+6, c
Festosi, felici, tra gioie, e contenti	6+6, c
Pria ch'il crine	4, d
Sia di brine	4, d
Tempestato	4, e
Procuri il mortale di viver beato. ⁴⁰	6+6, e

This same rhyme scheme and versification continues through the next strophe; however, Faustini alters the last four lines in the last strophe by changing the rhyme scheme from abab to abba. At this moment in the text, Piacere instructs everyone to enjoy the sweetness that entices and amuses, while he satisfies the thirst of those who are thirsty.

The prologues in Giacomo Castoreo's *L'Argelinda* (1650) and *Le fortune d'Oronte* (1656) also conclude with strophes. Iride appears at the end of *Le fortune d'Oronte* proclaiming that Giunone will cover the Venetian heroes with laurels. This message from the gods is delivered in quatrains, using

⁴⁰"Life is a flash / a brief splendor / It has a little serenity / 'Tis born and then dies / These days so short to pass / midst joys and content / Before the hair / be adorned with grey / The mortal tries to live happily." Giovanni Faustini, *La virtù de' strali d'Amore* (Venice, 1642).

endecasyllabic verse with a rhyme scheme of abba.

In Aurelio Aureli's *La Costanza di Rosmonda* (1659), Poesia concludes the prologue with two stanzas. Each of these stanzas contains four lines of six-syllable verse. The accompanying rhyme scheme for these lines is abba. It is interesting to note that just as Faustini used six syllables to denote happiness (*Piacere*), Aureli also chooses six-syllable lines to represent the promise of hope. The following example concludes the prologue to Aureli's *La Costanza di Rosmonda*.

Poesia:

Brillatemi in seno	6, a
Speranze risorte	6, b
M'aride la Sorte	6, b
Con ciglio sereno	6, a
La Diva, che regge	6, a
L'humana vicende	6, b
Amica mi splende	6, b
M'accoglie, e protegge ⁴¹	6, a

Choruses

A few of the seventeenth-century librettos use the chorus in their prologues, but the chorus is usually visual rather than verbal. The few choruses that actually participate in the dialogue are found in Oratio Persiani's *Nar-*

⁴¹"Shine in my breast / Hopes arisen again / Destiny smiles on me / With serene brow / Goddess who rules / Human fate / treat me kindly / Welcome and protect me." Aurelio Aureli, *La Costanza di Rosmonda* (Venice, 1659).

ciso et Ecco immortalati (1642), Francesco Sbarra's *L'Alessandro vincitor di se stesso* (1651), Giovanni Faustini's *L'Eupatra* (1654), and Giancinto Andrea Cicognini's *L'Adamira ovvero La statua dell'honore* (1657). In each of these examples, the chorus concludes the prologue by commenting on the dramatic situation. This conclusion is either a plea for a change of action, a declaration of despair, or one of victory. The versification in these choruses usually consists of fewer than eleven-syllables. The exception to this observation is the concluding chorus in Persiani's *Narciso et Ecco immortalati*. In this prologue, the verse that is established for the chorus of nymphs is always fewer than eleven syllables, until its final comment. At this point, a declaration of doom is proclaimed in a rhyming quatrain (abba) with endecasillabi sdruccioli and settenari sdruccioli lines. This shift in verse truly depicts the power of Giunone because both of the lines that mention this goddess use eleven-syllable lines, while the shorter verse emphasizes the difference between the goddess and everyone else. The following example is the closing chorus of *Narciso et Ecco immortalati*:

Coro:

Quando vuole empio tosco il Ciel diffondere	11, a
Nessun campar s'immagini	7, b
Non baratri ò Voragini	7, b

Potran da Giuno irata Ecco nascondere.⁴²

11, a

Dialogue

Some seventeenth-century Venetian librettos introduce several prologue characters at the beginning of the prologue through the use of rapid dialogue. This does not seem to have been a popular approach because so few examples exist; however, the representative examples are Andrea Cicognini's *L'Orontea* (1649), Nicolò Minato's *L'Orimonte* (1650), and Aurelio Aureli's *La Medea in Atene* (1678). In these librettos, the opening monologue is converted into a dialogue between various characters. For example, five characters participate immediately in the prologue of Minato's *L'Orimonte*. Contrary to the previous approach of allowing each character to conclude its own stanzaic structure or rhyme scheme, in this example, one character states a question using endecasyllabic verse while the following character answers using the same verse. In addition to the characters sharing the same verse, the following character is used to complete the rhyming couplet established by the first character. In the following example, taken from the prologue in Minato's *L'Orimonte*, Tantalò, Issione, and Titio present questions that are answered by Nella I, II, and III:

⁴²"When Heaven wants to spread fatal poison / no one imagines to live / neither abysses, nor chasms / can hide Ecco from angry Giuno." Oratio Persiani, *Narciso et Ecco immortalati* (Venice, 1642).

Tantalo:

Ahi, chi l'onda mi fura, e'l pomo toglie? 11, a

Nella I:

Misurate dal sempre havrò le doglie. 11, a

Issione:

Ahi chi m'aggira in questo moto eterno? 11, b

Nella II:

Non hà prescritte fin pena d'Inferno. 11, b

Titio:

Ahi, Perche il cor mi si rinova? ahi! ahi! 11, c

Nella III:

Tormento di quà giù non passa mai.⁴³ 11, c

The prologue in Aurelio Aureli's *La Medea in Atene* (1678) begins with a dialogue between the characters Cibeles, Pluto, Etra, and Nettuno. Aureli creates a complicated dialogue by alternating the rhyme scheme. When one character addresses the comment of another character, they borrow the concluding rhyme from the previous character, until all the characters complete the dialogue with a unison "Guerra, Guerra, Guerra." As the argument builds to the concluding "Guerra", the versification shifts from ottonario

⁴³"Ah, who hits the wave and takes away the pommel? // I will always have the pains measured. // Ah, who whirls me around in this eternal movement? // The end of Hell's punishment has not been prescribed. // Ah, why does my heart renew itself? Alas! Alas! // Torment down here never passes away." Nicolò Minato, *L'Orimonte* (Venice, 1650).

to a consistent quaternario, with an intertwining fgfgaa rhyme scheme.

Cibeles:

Guerra, guerra, guerra. 6, a

Pluto:

Guerra, guerra, guerra. 6, a

Etra: Nettuno:

Contro il Ciel? Contro gli Dei. 8, b

Cibeles:

Svegliero contro le Stelle 8, c

Novi Enceladi, e Tifei. 8, b

Pluto:

Io dal sen de' Abissi orrendi 8, d

Scagliero su l'Etra incendi. 8, d

Nettuno:

Spegnera Nettuno il foco. 8, e

Pluto:

Contro Averno il mar val poco. 8, e

Nettuno:

Cresca l'onda. 4, f

Etra:

Tuoni il Cielo. 4, g

Pluto:

Si confonda 4, f

Foco, e gelo 4, g

Mar, e Terra. 4, a

À4:

Guerra, guerra, guerra.⁴⁴

4, a

Imitation

Imitation in versification is established in a few of the seventeenth-century Venetian operatic librettos. When this occurs, one character imitates the verbal pattern of the previous character. For example, Oratio Persiani's *Narciso et Ecco immortalati* (1642), a pattern in versification is established when Giunone begins asking the chorus about an appropriate punishment for Ecco. At this moment, the chorus answers the question using a quatrain (6-6-6-11) with a rhyme scheme of abab. Giunone answers the chorus using an endecasyllabic quatrain having a rhyme scheme of abab. When the chorus concludes the prologue, it makes a statement about Giunone's anger. In this statement, the chorus uses an endecasyllabic quatrain for the first time, thus patterning Giunone's verse.

In Giovanni Faustini's *L'Europe* (1649), Bellona opens the prologue with a proclamation about doom and despair. Her endecasyllabic recitation concludes with a threat that

⁴⁴"War, war, war. // War, war, war. / Against heaven? Against the gods. // I will arouse new Enceladuses and Typhons against the stars. // From the depths of the horrible abyss, I will fling fires on Etra. // Neptune will extinguish the fire. // The sea is worthless against hell. // Let the waves increase. // Let Heaven thunder. // Let confound each other / fire and ice / sea and earth. // War, war, war." Aurelio Aureli, *La Medea in Atene* (Venice, 1678).

she will break the peace. Giove immediately responds, using the same versification (endecasyllabic) and the same rhyme scheme, abba. After announcing the troubles that Bellona will create, Giove concludes this interaction with Bellona by breaking the poetic pattern, concluding with recitative.

La Helena rapita da Paride (1677) provides another example of such patterning. Giunone begins her speech using alternating seven- and eleven-syllable lines, but when she beckons the god of the winds (Eolo), her alternating seven- and eleven-syllable lines shift to a consistent settenario piano with an accompanying rhyme scheme of abab.⁴⁵ When Eolo answers Giunone, his verse is also written in settenario piano with a rhyme scheme of abab. The following excerpt is taken from the prologue of *La Helena rapita da Paride* (1677) to demonstrate this patterning in versification.

Giunone:

Fuor de gli Antri di Sottera	7, a
Esci omai gran Dio de'Venti;	7, b
E per far à l'onde guerra,	7, a
Vieni à scuoter gli Elementi.	7, b

Eolo:

A la Dea del Gran Tonante	7, a
Eolo giunge furibondo	7, b
Vuoi, che turbi il mar spumante?	7, a

⁴⁵This shift represents a movement from recitative to aria.

Che confonda il Cielo, e'l Mondo?⁴⁶

7, b

In Aurelio Aureli's *La Medea in Atene* (1678), Giove enters the prologue to settle an argument between the characters Etra and Nettuno and Cibeles and Pluto. Cibeles and Pluto are angry with Theseo, who has tried to abduct Proserpina from the underworld. Etra and Nettuno, on the other hand, want to protect Theseo because of Etra's maternal instinct. Giove asks all the characters to calm their rage, assuring them that he will solve the problem. When he commands every element to move into place in order to bring peace, his versification shifts from alternating seven- and eleven-syllable lines to eight-syllable lines (ottonario). This shift in versification establishes his command over all the elements. It should also be noted that ottonario had not been used in this prologue before this moment. At the end of the prologue, both Etra and Cibeles make a concluding statement, refusing to acknowledge Giove's orders. This statement is in ottonario, which patterns the versification previously used by Giove; however, the rhyme scheme that accompanies the statement is different from the command

⁴⁶"Out from the underground caves, / go out now great God of the winds; / and to make war with the waves / come to shake the elements. // By the goddess of great thunder, / Eolo arrives furious. / Do you want me to agitate the foaming sea? / Shall I confound both heaven and earth?" uncertain authorship, *La Helena rapita da Paride* (Venice, 1677). This particular passage was omitted in the revision of this prologue which appeared later in the same year.

given by Giove.

Just as connections are established between characters through patterning, opposites are also established through the juxtaposition of patterns. In Giovanni Faustini's *L' Egisto* (1644), the distinction between La Notte (Night) and L'Aurora (Dawn) is evidenced through the deliberate choice of syllabification. Notte's powerful words are represented in four rhyming (abba) endecasyllabic quatrains. In contrast, Aurora answers Notte's speech using her own verse and rhyme scheme (aabcc). Each of her quintrains contains four lines of five syllables each and is concluded by a closing eleven-syllable line. The longevity of Notte's verse (endecasillabo) denotes the length of night, while Aurora's verse (quinario and endecasillabo), depicts the shortness of dawn.

It is difficult, if not almost impossible, to establish a hierarchy through versification when examining these seventeenth-century operatic prologues. It does, however, become apparent that certain characters present the opening monologues using solely endecasillabo and rhyming quatrains, while others use a mixture of settenario and endecasillabo in quatrains, quintrains, etc. . . . The following characters are among the few who open the prologue with a monologue in endecasyllabic rhyming quatrains:

Fama (*Le Nozze di Tete*, 1639)
Morte (*L'Adone*, 1639)

Iride (*La Didone*, 1641)
 Ombra di Virgilio (*Le Nozze d'Enea*, 1641)
 Venere (*L'Alcate*, 1642)
 Flora (*La Venere gelosa*, 1643)
 Notte (*L'Egisto*, 1644)
 Ercole (*Il prencipe giardiniero*, 1644)
 Bellona (*L'Euripo*, 1649)
 Choro di Amorini (*Il Xerse*, 1654)
 Giove (*La guerriera spartana*, 1654)
 Destino (*L'Euridamente*, 1654)
 Celeste (*L'Antioco*, 1658)
 Discordia (*L'Elena*, 1659)
 Pace (*L'Antigona*, 1660/69)
 Giove (*La Cleopatra*, 1662)

Other characters who are represented by four- , five- , or six-line rhyming strophes, accompanied by a mixture of settenario and endecasillabo are:

Amore (*Il pastor regio*, 1640)
 Bellezza (*Amore innamorato*, 1642)
 Armonia (*L'Ormino*, 1644)
 Mercurio (*L'Orithia*, 1650)
 Venere (*L'Eupatra*, 1654)
 Prometheo (*L'Adamira*, 1657)

Capriccio is an exception to this practice. Being a lighter, more comical character, he uses unusual versification. For example, in the opening of the prologue to *La virtù de' strali d'Amore* (1642), Capriccio has two strophes of six-lines that uses a mixture of ottonario and quinario verse (8-5-5-5-8).

A hierarchy does surface however when certain prologue characters return in the main dramatic action. Their versification appears to reflect an unspoken hierarchy when com-

paring their verse to the surrounding verse of the other characters. For example, in the prologue to Maiolino Bissaccioni's *L'Ercole in Lidia* (1645), Giunone's opening statement is contained in four strophes of five lines each, with a rhyme scheme of abbcc. The versification pattern for these strophes is 7-7-7-7-11. When Giunone returns in Act II, scene 14, she appears with Vendetta, Discordia, Nemesis, Iride and Amore. Her opening statement, in this act, establishes her supremacy over these other characters because it is stated in three endecasyllabic quatrains, with a rhyme scheme of abba.

Other characters maintain a consistent representation through versification when they return in the main drama. Iride appears consistently in various prologues using endecasyllabic verse (i.e., *La Didone* (1642), *Le Fortune* (1656)). When she appears in Act II, scene 1 in *L'Armida* (1639), the versification remains endecasyllabic. Iride returns in Act I, scene 12 in *L'Ercole* (1645). In this specific example, she mimics the versification of the character Amore, for whom she calls, thus ignoring her usual endecasyllabic verse.⁴⁷ Amore returns in a number of seventeenth-century Venetian operatic librettos. In every instance, Amore retains an alternation of various syllabi-fication and is

⁴⁷Amore's dialogue is often established by using alternating seven- and eleven-syllable lines. In this example, Iride calls for Amore using mixed settenario and endecasillabo.

never represented by a consistent endeca-syllabic verse.

Seventeenth-century Venetian operatic librettists established various prologue models throughout the respective decades. In the earliest models, the prologue is a monologue in which a character establishes a history for the following drama. In combination with the previous model, another early form presents an opening monologue followed by a dialogue between various characters. Both of these models are contrasted by a later model that begins immediately with dialogue between the various prologue characters. Within all the representative models, seventeenth-century Venetian librettists established poetic patterns using strophes of four-, five-, and six-lines. As lines were added to the strophe, the versification and the rhyme scheme took on distinctive patterns. With these changes, it becomes obvious that librettists were able to establish dialogue between interacting characters, which often led to patterning in the poetry. This patterning not only establishes and clarifies similarities and differences between the characters, but also creates a link in the emotional content of the verse. A specific hierarchy between the various gods, goddesses, and allegorical figures is not maintained throughout the prologues; however, it is possible to establish a sense of positioning with the returning characters when they reappear within the main body of the drama. Form and meaning are present in these seventeenth-century Venetian oper-

atic prologues through the use of versification and dramatic structure.

CHAPTER VII

CONCLUSION

Seventeenth-century Venetian operatic librettists were influenced by a dramatic tradition that began in Greece and Rome. Traditionally, the prologue was used in the Greek and Roman dramatic works that included the tragedies, the comedies, and the tragicomedies. This practice continues through the sixteenth-century, being seen in the Renaissance pastoral. Even though today the prologue is considered a mere appendage, the seventeenth-century Venetian librettists recognized its dramatic potential.

By 1637, Venetian librettists had embraced the prologue, using it in a majority of their operatic works. Of the forty-one dramatic works presented in Venice, between the years 1637 to 1649, thirty-one begin with a prologue. This dramatic practice remains prominent in the operatic librettos until the 1670's. During that decade, a decline is seen in this operatic practice. This decline may be attributed to the use of the dance in the operatic libretto and in the musical score. When examining these works, one detects the correlation between the decline of the prologue and the prominence of the dance in these Venetian works.

After examining the seventeenth-century Venetian librettos that have prologues, and after looking at Satori's listing in his *I libretti Italiani a Stampa dalle Origini al 1800*, a further correlation may be drawn between the disappearance of the prologue and the emergence of dance. Between the years 1639 and 1649, only one out of forty-one dramas incorporates dance under the title "ballo". During the 1660's, the librettist uses the dance inconjunction with the prologue. Approximately fifty-seven new dramas were written. Out of the fifty-seven dramas, twenty-four begin with a prologue, while eighteen also use dance. By the 1670's, approximately sixty-eight dramas were presented in the Venetian theaters. Of the sixty-eight, eight begin with a prologue, while thirty-six use dance.

The placement, as well as the dramatic purpose of the dance changes in these Venetian operatic works. In the 1640s, the dances were located at the end of Intermedi. Representative works are Cervetti's *L'Amore innamorato* (1642), and Tirabosco's *L'Alcate* (1642). Strozzi's *Il Romolo e'l Remo* has dances designated in the personaggi of the drama that are not marked as intermedi (i.e., ballo de' genij de' sette colli Latini, and ballo di sei Matrone Albane). By 1649, Fusconi's *L'Argiope* has intermedi after both Acts I and II, but neither of these intermedi contain dances. In 1650, Nicolò Minato's *L'Orimonte* has a desig-

nated dance for the ending of the prologue (*ballo di spiriti*), the first of its kind. In addition to this innovation, the dances are no longer categorized under the title of *intermedio*. Instead, they are designated by the librettists under the section titled 'ballo' in the *interlocutori* of the representative operas. When examining the seventeenth-century Venetian operatic librettos that have prologues, these dances usually close Acts I and II, respectively, with the exceptions being Aureli's *Il Perseo* (1665) and Piccioli's *La Messalina* (1680). Both of these librettos have a closing dance in Act III.

The influence of past dramatic genres on the early seventeenth-century Venetian librettos is demonstrated in the corresponding operatic titles. Among these operatic titles are *Tragedia musicale* (*L'Adone*), and *Tragicomica musicale* (*La virtù de'strali d'Amore*), *Tragedia con lieto fine* (*Le nozze d'Enea con Lavinia*), *Favola* (*Amore Innamorato*), *Favola regia per musica* (*L'Ormindo*), *Dramma musicale* (*La Deidamia*), to name only a few. As stated previously by Ellen Rosand, the other operatic dramas adopted the generic title, *dramma per musica*. Even though a specific designation may be omitted in the majority of these operatic titles, it is still possible to categorize these works based on their dramatic characters and the corresponding plot.

The broad categories for these Venetian operatic works

are Tragedy, Pastoral, and Tragicomedy. These categories may be divided further into sub-categories, based on the plot, and the cast of characters (see Chapter Two). The sub-categories include Tragedy, Pastoral, Epic, History, and Pseudo-history.

Only a small portion of Venetian librettos are classified as *tragedia*. These dramas are based on stories that have a tragic conclusion, demonstrating the decay of life. Only two seventeenth-century Venetian operas bear the subtitle *tragedia musicale*. They are Vendramino's *L'Adone* (1639), and Marco Contarini's *L'Arbace* (1667).

A pseudo-pastoral tradition is demonstrated in eight of the seventeenth-century Venetian librettos. These dramas are created as an escape from reality, having characters such as shepherds, nymphs, muses, gods, and goddesses. They were composed mostly between the years 1639 and 1644. Because Busenello specifically states that his *Gli amori d' Apollo e di Dafne* (1640) is based on Guarini's *Il pastor fido*, this work is the one most representative of the pseudo-pastoral tradition in seventeenth-century Venice.

Most of the Venetian operatic librettos are closely connected to the tragicomedy. This particular category may be divided into the following sub-categories: epic, historical and pseudo-historical. Both the epic and historical librettos are based on pre-existing stories, and have end-

ings that are altered so that the drama arrives at a happier conclusion. Because the tragicomedy is considered a *mixed fabulae*, it uses both tragic and triumphant characters. The epic stories are drawn from Greek and Roman mythology as seen in Virgil's *Aeneid*, Homer's *Odyssey*, and Apollonius' *Argonautica*. Within this sub-category, the epic plots and heroes correspond with specific geographical regions in Greece itself: Attica (Theseo), Corinth (Bellerophon and Alceste), Argolis (Perseo), Laconia (Helen), and Thessaly (Peleo, Achilles, and Giasone). In addition to the Greek influence, Roman mythology is represented also in seventeenth-century Venetian librettos. These librettos specifically link Troy to the founding of Rome (i.e., *Romolo e Remo*). Besides this specific opera, the prologues, themselves, advert to the mythological connection between these two important cities. The historical librettos, on the other hand, focus on historical figures and their love affairs, fictitious or otherwise. These figures included Artemisia, Cleopatra, Ciro, and Serse.

Forty-three of the seventeenth-century Venetian librettos are classified under the sub-category of pseudo-historical. Giovanni Faustini, in collaboration with Francesco Cavalli, established a tragicomedy that is based on pseudo-historical topics. These dramas rely on the pastoral and *commedia dell'arte* operatic conventions that

include two pairs of nobly-born lovers, and two comic servants who move through a series of complications and coincidences, being separated during the drama and finally reunited at its conclusion.

Even though the Venetian librettos are classified under the sub-categories of tragedy, pseudo-pastoral, epic, historical and pseudo-historical, their corresponding prologues share common themes. Among the themes are: arguments over power between the gods or the allegorical characters; conversations concerning the fate of lovers; discussions around historical or mythological events of the past; and the importance of Venice or Rome. In addition to these themes, other prologues create an atmosphere of suspense for the following drama.

The classification of these operatic librettos influences the choice of characters for the prologue. After examining the prologue characters according to their dramatic classification, one discovers that certain characters are used in specific types of operatic prologues. In the seventeenth-century Venetian operatic prologues, tragic characters are Fortuna, Marte, Morte, Venere, and Virtù, while pastoral characters are Amore, Artificio, Bellezza, Deiopea, Destino, Ercole, Eternità, Fortuna, Giunone, Inganno, Ingegno, Natura, Ninfa, and Sonno. The historical prologue characters seem to represent topics: cultural (Architettura, Poesia, Musica, Inventionione, Pittura); war

(Mars, Giove, Mercurio, Bellona, Diana, Pallade, Terrore, Notte, Tempo, Virtù, Verità, Vittoria, Fama, Fortuna); love (Amore, Venere, Bacco, Himeneo, Cortesia, Curiosità); and territorial (Asia, America, Africa, Europa, Terra). Epic prologues and pseudo-historical prologues use almost the same characters in their prologues (see Chapter Two). Even though certain mythological characters are omitted from the pseudo-historical prologues (i.e., Ercole, Melpomene, Chirone, Deiopea, Mercurio, Tiseo, Proserpina, and Vulcano), other mythological characters are used in both the epic and pseudo-historical works.

In these Venetian prologues, certain characters appear more than others, and this appears to have a correlation between their importance in the drama and their suitability for specific genres. For example, Fortuna is the only Venetian prologue character who crosses all the sub-categories within these Venetian operatic librettos. Fortuna is the one allegorical figure that turns the wheel either in favor of or against one's own will. She is found in twelve operatic prologues that are classified as either tragedy, pseudo-pastoral, epic, history, or pseudo-history. After Fortuna, Venere is the most commonly used prologue character. The goddess of love appears in sixteen prologues that are classified as either Tragedy, Epic, History, or Pseudo-history. Among all the mythological and allegorical characters, Amore is the most prominent seventeenth-century

Venetian operatic figure. Appearing in twenty-three Venetian operatic prologues, this character represents the following dramatic categories: Pseudo-pastoral, Epic, History, and Pseudo-history.

Besides being influenced by dramatic tradition, the seventeenth-century operatic librettos also display an influence based on a rhetorical tradition. This rhetorical understanding was freely interpreted, creating a dramatic framework in which the Venetian librettists invented several types of prologues. While basing the physical framework of the librettos on the Terentian model, with its disconnected prologue, the seventeenth-century Venetian librettist took a more liberal approach to characterization. In doing so, they implemented the Greek dramatic tradition of allowing a prologue character to reappear in subsequent acts. Besides having a connection with Greek dramatic tradition, this Venetian operatic practice is foreshadowed in the Renaissance writings of Lodovico Castelvetro.

In his *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta* (1576), Castelvetro mentions three types of prologues. The first type is peculiar to Latin comedy, and is distinct from the rest on the play. In this prologue, the *prologus* presents the dramatic argument and retires from the drama, never to be seen again. The second type of prologue has a *prologus* that loosely binds the argument in the prologue to the following dramatic action. In the third type of pro-

logue, the *prologus* directly relates the prologue to its main dramatic plot. It is this third type of prologue that Venetian librettists prominently use as a dramatic tool in their librettos. A designated character closely binds the prologue to the main dramatic action by returning in the drama. Fifteen Venetian operatic librettos, between the years 1639 to 1673, use a recurring character in their dramatic plots. Sometimes one character returns in the drama, as seen in Benedetto Ferrari's *L'Armida* (1639), while in other operas, two prologue characters return in the drama, as seen in Bisaccioni's *Ercole in Lidia* (1645).

Specific moments are chosen in the plot for these prologue characters to return. In Aristotle's *Poetics*, the philosopher makes a distinction between plots that are either simple or complex. In this definition he states that a plot is simple when a change happens in the hero's fortune without peripety or discovery; whereas, a plot is complex if it involves either peripety or discovery (see Chapter Three). When a line is drawn through the drama at the moment of discovery, one knows the complication has been concluded and the *dénouement* is beginning. The placement of the returning prologue characters helps to identify these corresponding dramatic divisions. Usually, the *dénouement* occurs in Act Three, but it is not out of the ordinary for a returning prologue character to appear earlier, thus sig-

naling this dramatic division in Act II.

In addition to having prologue characters who return in the dramatic action, Venetian librettists created roles for silent characters too. A role for a silent character is established as early as Aeschylus' *Eumenides*. In these Venetian librettos, these silent characters act as either an agent of representation or as an agent of action. Agents of action are usually an allegorical figure who is needed in the prologue to provide dramatic momentum, while agents of action are characters who carry out the orders of a higher god or goddess, and thus, cause change in the dramatic plot. An example of both types of silent characters is found in *L'Elena* (1659). In this prologue, two aerial spirits, being agents of action, are asked by Proserpina to transport Gelosia, an agent of representation, to the land of the living so that Gelosia can poison Peritoo's heart.

During the seventeenth century, Venetian librettists omitted, added, substituted, and corrected existing operatic prologues in representative operatic works. These decisions were either influenced by the affiliated composer, the size of the theater in which the opera was being presented, or by the popularity of the work that was being revived in a later decade. As previously stated in Chapter Four, these changes correspond to the current needs of the production. While looking at the extant musical scores, it becomes evident that Francesco Cavalli was the only seventeenth-century

composer who omitted prologues from the corresponding dramas. Occasionally, prologues were added in librettos that did not initially have one (i.e., *L'Eurimene*, 1653; and *La Messalina*, 1680). Often, corrections occurred in the librettos during their second printing (i.e., *All'Elena*, 1659; and *La Helena rapita da Paride*, 1677). When specific operas were revived in a later decade, a different prologue frequently was substituted for the original one. For example, Cicognini's *Il Giasone* from 1648, 1649, and 1664, all share the same prologue, but the libretto printed in 1666 has a totally different prologue. In fact, this libretto was printed twice in the same year (1666) with two contrasting prologues, the second being an alteration of the first. Occasionally, the Venetian librettist borrows the prologue from another opera. In the corresponding examples, a pre-existing prologue is substituted for another pre-existing prologue (see Chapter Four).

The dramatic changes in the Venetian prologue affected the dramatic roles assigned to specific prologue characters. When these changes involved a libretto that had returning prologue characters in the main drama (i.e., *Il Giasone* and *L'Orontea*), the dramatic role for the returning characters is obviously deleted because there would be no prior context in which the audience could place their future appearance. Regarding the silent characters and their roles, when a

substitution was made, the librettist usually replaced these characters with other characters who served the same function in the prologue (i.e., *L'Artemisia*, *L'Elena*, *L'Antigona delusa de Alceste*, *La Messalina*, and *La Helena rapita da Paride*).

Even though prologue characters are used to integrate the prologue with the main drama, the seventeenth-century Venetian operatic prologues appear to have an independence regarding poetic form. This form developed over several decades, moving from singular monologues spoken by one character to opening dialogues between several characters. In the early Venetian prologues, the monologue is spoken by one character using a quatrain structure that has a rhyme scheme of abba. The usual verse, during the early period, is hendecasyllabic. The majority of these prologues were composed between the years 1637 to 1654. In addition to the abba rhyme scheme, a few of the monologues are rhymed abab. Eventually, several characters were added to the prologue, but the initial speech maintained its previous status. In addition to the admission of extra prologue characters, librettists began introducing these monologues with a short recitative.

Variations on this quatrain poetic structure soon developed, when librettists intermixed settenario verse with the hendecasyllabic verse. This versification is usually found in quatrains, quintrains or sestrians. Between the

various structures, the rhyme scheme is altered, due to the addition of even and odd poetic lines. These quintrains and sestrians do, however, retain the rhyming pattern in each of the respective stanzas (see Chapter Five).

For closure, seventeenth-century Venetian librettists occasionally concluded the prologue with a stanzaic structure. In these instances, a character or a chorus emphasizes a closing thought or an important deed that will be connected to the main dramatic action. These closing moments are usually shorter in length than their opening counterparts.

Beginning as early as 1649, seventeenth-century Venetian librettists used additional characters for creating a faster-paced dialogue in recitative at the opening of the prologue. These dialogues are short interactions, usually having a one-line statement for a character followed by an answer presented by another character. This interaction creates a situation in which the characters must collectively participate in the completion of the stanza. Since there are very few examples in the representative Venetian prologues discussed here, this approach did not appear to be popular.

In addition to the outer framework of the prologue, seventeenth-century Venetian librettists use versification and imitation to create a connectiveness between characters. When imitation occurs, the versification of the first char-

acter is copied by the following character. For example, in *La Helena rapita da Paride* (1677), Giunone beckons the god of the winds (Eolo), using ottonario with an accompanying rhyme scheme of abab. When Eolo answers Giunone's call, he also uses ottonario with a rhyme scheme of abab. While this may appear to be a duet, one must consider Freschi's accompanying score, found in the Biblioteca Marciana. Neither of the two extant librettos, which were located in the Biblioteca Marciana, match the text of the existing score in the Contarini collection. However, when looking at this particular score, Freschi composes music for three prologue characters: Giove, Giunone, and Venere. This score opens with recitative and an aria in 4/4 sung by Giove, which is immediately followed by an aria in 3/4 by Giunone. Giove's aria is in the key of D, whereas Giunone's aria is in the key of A. The anonymous librettist of *L'Helena da rapita* could have had this same type of poetical structure in mind while composing the prologue between Giunone, Eolo and the chorus of winds.

Likewise, Venetian librettists use the inverse of imitation in order to make distinctions between prologue characters. In Giovanni Faustini's *L'Egisto* (1644), a distinction between Night (Notte) and Dawn (Aurora) is made through versification. Since the duration of Night is literally longer than the duration of Dawn, Faustini characterizes Notte by using rhyming endecasyllabic quatrains, whereas,

Dawn speaks in quintrains of five syllables each, with a concluding endecasyllabic verse.

A hierarchy is created through versification by establishing which characters are allowed to open prologues with endecasyllabic quatrains, and those characters that open prologues using settenario and endecasillabo quatrains, or quintrains (see Chapter Five). Occasionally, this hierarchy is circumstantial, depending on other surrounding characters within a prologue or scene. For example, when the prologue character Giunone returns in Act II, scene 14 in Bisaccioni's *L'Ercole in Lidia* (1645), she is accompanied by Vendetta, Discordia, Nemesis, Iride, and Amore. Her opening speech, in Act II, scene 14, consists of endecasyllabic quatrains, while the other characters use a mixed verse. Since Giunone usually appears in the other prologues using mixed verse, the contrast made through versification demonstrates her supremacy over the other characters. On the other hand, some prologue characters maintain a consistent identity throughout all of their dramatic appearances. Whenever Iride appears in the seventeenth-century operatic prologues, her verse is always endecasyllabic. Her verse changes only later in the drama when she is calling for help from Amore. At this time, Iride patterns Amore's mixed verse of settenari and endecasillabo.

In summation, this dissertation provides a preliminary framework for the understanding of form and function in the

seventeenth-century Venetian operatic prologue. I have shown how the Venetian librettists were familiar with the dramatic and rhetorical traditions of Greece and Rome, as well as with the dramatic and rhetorical practices during the other periods, including the Renaissance. These influences are evident in the classifications of the dramatic works, as well as in the use of prologue characters. In addition to the Greek practice of allowing the prologue character to return, the seventeenth-century Venetian librettists created other roles for prologue characters. These roles serve specific functions that included agents of action and agents of representation. Even though the librettist never represented these characters with specific lines to speak, he demonstrated their importance by listing them in the dramatic *interlocutori*. These dramatic roles were created within the context of a developing form. The form found in these prologues and the systematic use of versification enables one to discern that the seventeenth-century Venetian librettist made a conscious effort to unify the dramatic purpose of the prologue.

APPENDIX A
ALPHABETICAL LISTING OF SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN
PROLOGUE CHARACTERS, THEIR OPERAS,
AND THE LITERARY CLASSIFICATION

Abbondanza

1659 *L'Elena* mythological

Africa

1666 *L'Aureliano* historical

Allegrezza

1660 *L'Antigona delusa de Alceste* mythological

1669 *L'Antigona delusa de Alceste* mythological

Ambitione

1666 *L'Orontea* pseudo-historical

America

1666 *L'Aureliano* historical

Amore

1640 *Il pastor regio* pastoral

1642 *L'Alcate* pseudo-historical

1643 *L'incoronatione di Poppea* historical

1644 *La Deidamia* mythological

1648 *La Torilda* pseudo-historical

1649 *L'Orontea* pseudo-historical

1651 *L'Armidoro* pseudo-historical

1651 *Gl'amori di Alessandro Magno* historical

e di Rossane

1653 *Il Pericle effeminato* historical

1654 *Il Xerse* historical

1654 *La guerriera spartana* pseudo-historical

1654 *L'Euridamante* pseudo-historical

1656 *Le fortune d'Oronte* pseudo-historical

1657 *L'Adamira overo* pseudo-historical

La statua dell'honore

1659 *L'Elena* mythological

1659 *L'Elena (nuovo)* mythological

1661 *La Pasife overo* mythological

L'impossibile fatto possibile

1663 *La Dori* mythological

1663 *L'amore guerriero* pseudo-historical

1664 *Il Giasone* mythological

1664 *La Rosilena* pseudo-historical

1666 *L'Aureliano* historical

1667 *Il tiranno himiliato d'Amore* pseudo-historical
 1687 *Flavio Cuniberto* pseudo-historical

Apollo

1656 *L'Artemisia* historical
 1658 *L'Antioco* pseudo-historical
 1660 *L'Antigona delusa de Alceste* mythological
 1661 *La Pasife overo L'impossibile fatto possibile* mythological
 1662 *Gli scherzi di Fortuna* pseudo-historical
 1663 *La Dori* mythological

Architettura

1665 *Il Ciro* historical

Armonia

1644 *L'Ormindo* pseudo-historical

Artifitio

1644 *La ninfa avara* pastoral

Ascalafo

1650 *La Bradamante* pseudo-historical

Asia

1666 *L'Aureliano* historical

Astrea

1642 *Il Bellerofonte* pseudo-historical

Atlante

1658 *Il Medoro* pseudo-historical

Aurora

1644 *L'Egisto* pseudo-historical
 1645 *Il Titone* mythological
 1653 *L'Helena rapita da Paride* mythological
 1663 *L'amore guerriero* pseudo-historical

Bacco

- 1651 *Il Cesare amante* historical
 1679 *Il Sardanapalo* pseudo-historical

Bellezza

- 1642 *Amore innamorato* pastoral

Bellona

- 1649 *L'Euripo* pseudo-historical
 1651 *Gl'amori di Alessandro Magno
 e di Rossane* historical

Bizzaria

- 1656 *L'Erismena* pseudo-historical

Bugia

- 1664 *La Rosilena* pseudo-historical

Capriccio

- 1659 *Gl'avvenimenti d'Orindo* pseudo-historical
 1664 *La barbarie del caso* pseudo-historical
 1666 *Il Giasone* mythological

Cariddi

- 1667 *L'Alciade* pseudo-historical

Cibele

- 1650 *L'Orithia* pseudo-historical
 1678 *La Medea in Atene* mythological

Celeste

- 1658 *L'Antioco* pseudo-historical

Cerere

- 1651 *Il Cesare Amante* historical
 1679 *Il Sardanapalo* pseudo-historical

Chirone

1664 *L'Achille in Sciro* mythological

Choro di nereidi

1667 *L'Alciade* pseudo-historical

Compassione

1664 *La barbarie del caso* pseudo-historical

Compatimento

1666 *Il Giasone* mythological

Consiglio

1641 *Della finta pazza* mythological

Coro d'amorini

1658 *L'Adamira* pseudo-historical
 1660 *L'Antigona delusa de Alceste* mythological
 1664 *La Rosilena* pseudo-historical
 1677 *La Helena rapita da Paride* mythological

Coro d'aure

1677 *La Helena rapita da Paride* mythological

Coro dell'hore 12. del giorno

1669 *L'Antigona delusa de Alceste* mythological

Cortesia

1656 *L'Artemisia* historical

Crudeltà

1667 *Il tiranno humiliato d'Amore* pseudo-historical

Curiosità

1665 *Il Ciro* historical

Deiopea

1642 *Narciso et Ecco immortalati* pastoral

Destino

1651 *La Calisto* pastoral
 1654 *L'Euridamante* pseudo-historical

Diana

1651 *Gl'amori di Alessandro Magno
 e di Rossane* historical

Diletto

1657 *Le fortune di Rodope e Damira* pseudo-historical

Discordia

1659 *L'Elena* mythological

Due hore del giorno

1662 *Gli scherzi di Fortuna* pseudo-historical

Due raggi d'Apollo

1656 *L'Artemisia* historical

Due spiriti aerei

1659 *L'Elena (nuovo)* mythological

Egeo Padre di Theseo

1658 *L'inconstanza trionfante* mythological

Enea

1645 *Il Romolo e'L Remo* mythological

Eolo

1651 *L'Erginda* pseudo-mythological
 1677 *La Helena rapita da Paride* mythological

Eternità

1651 <i>La Calisto</i>	pastoral
1676 <i>Il germanico sul Reno</i>	pseudo-historical
1680 <i>La Messalina</i>	pseudo-historical

Ethra Madre di Theseo

1658 <i>L'inconstanza trionfante</i>	mythological
--------------------------------------	--------------

Etra

1678 <i>La Medea in Atene</i>	mythological
-------------------------------	--------------

Europa

1666 <i>L'Aureliano</i>	historical
-------------------------	------------

Facondia

1656 <i>L'Erismena</i>	pseudo-historical
------------------------	-------------------

Fama

1639 <i>Le nozze di Tete</i>	mythological
1645 <i>Il Romolo e' L Remo</i>	mythological
1651 <i>L'Alessandro Vincitor</i>	historical
1662 <i>Gli scherzi di Fortuna</i>	pseudo-historical
1665 <i>Il Perseo</i>	mythological
1666 <i>L'Aureliano</i>	historical

Fatica

1658 <i>L'Antioco</i>	pseudo-historical
-----------------------	-------------------

Fato

1641 <i>Il ritorno d'Ulisse</i>	mythological
---------------------------------	--------------

Flora

1643 <i>La Venera gelosa</i>	pseudo-historical
------------------------------	-------------------

Fortezza

1641 <i>Il ritorno d'Ulisse</i>	mythological
---------------------------------	--------------

Fortuna

1639	<i>L'Armida</i>	pastoral
1643	<i>L'incoronazione di Poppea</i>	historical
1644	<i>La Deidamia</i>	mythological
1654	<i>L'Euridamante</i>	pseudo-historical
1656	<i>L'Artemisa</i>	historical
1659	<i>Gl'avvenimenti d'Orinda</i>	pseudo-historical
1659	<i>La costanza di Rosmonda</i>	pseudo-historical
1662	<i>La Cleopatra</i>	historical
1666	<i>L'Aureliano</i>	historical
1667	<i>L'Alessandro amante</i>	historical
1667	<i>L'Arbace</i>	tragedy
1663	<i>La forza d'Amore</i>	pseudo-historical

Furie

1651	<i>La Rosinda</i>	pseudo-historical
------	-------------------	-------------------

Furore

1660	<i>L'Antigona delusa de Alceste</i>	mythological
1662	<i>Le fatiche d'Ercole</i>	mythological
1664	<i>La Rosilena</i>	pseudo-historical
1669	<i>L'Antigona delusa de Alceste</i>	mythological

Gelosia

1658	<i>Il Medoro</i>	pseudo-historical
1659	<i>L'Elena (nuovo)</i>	mythological
1661	<i>La Pasife ovvero l'impossibile fatto possibile</i>	mythological

Genio

1687	<i>Flavio Cuniberto</i>	pseudo-historical
------	-------------------------	-------------------

Genio Buono d'Oristea

1651	<i>L'Oristea</i>	pseudo-historical
------	------------------	-------------------

Genio Cattivo d'Oristea

1651	<i>L'Oristea</i>	pseudo-historical
------	------------------	-------------------

Genio d'Oronta

1656 *Le fortune d'Oronta* pseudo-historical

Giove

1649 *L'Euripo* pseudo-historical
 1651 *L'Alessandro vincitor* historical
 1654 *Il Xerse* mythological
 1654 *La guerriera* pseudo-historical
 1662 *La Cleopatra* historical
 1665 *L'Aureliano* historical
 1665 *Il Perseo* mythological
 1667 *L'Alessandro amante* historical
 1667 *Il sfortunato paziente* pseudo-historical
 1677 *La Helena rapita da Paride* mythological
 1678 *La Medea in Atene* mythological

Giunone

1642 *Narciso et Ecco immortalati* pastoral
 1645 *Ercole in Lidia* mythological
 1657 *Le fortune di Rodope
 e Damira* pseudo-historical
 1659 *L'Elena* mythological
 1661 *L'Eritrea* pseudo-historical
 1662 *Le fatiche d'Ercole* mythological
 1664 *L'Achille in Sciro* mythological
 1677 *La Helena rapita da Paride* mythological
 1677 *La Helena rapita da Paride* mythological

Gloria

1666 *L'Orontea* pseudo-historical

Gloria militare

1676 *Il germanico sul Reno* pseudo-historical

Gratie

1654 *L'Eupatra* pseudo-historical
 1656 *L'Artemisia* historical

Hecate

1658 *Il Medoro* pseudo-historical

Hercole

1644 *Il prencipe giardiniero* pastoral

Himeneo

1651 *Il Cesare amante* historical
 1657 *Le fortune di Rodope e Damira* pseudo-historical
 1673 *La regia pescatrice* pseudo-historical

Ignoranza

1666 *L'Orontea* pseudo-historical

Inganno

1641 *La ninfa avara* pastoral
 1663 *La Dori* mythological

Ingegno

1641 *La ninfa avara* pastoral

Innocenza

1642 *Il Bellerofonte* pseudo-historical
 1650 *L'Argelinda* pseudo-historical
 1667 *Il tiranno humiliato d'Amore* pseudo-historical

Inventionione

1659 *Gl'avventimenti d'Orindo* pseudo-historical
 1662 *Gli scherzi di Fortuna* pseudo-historical
 1662 *La Cleopatra* historical

Invidia

1663 *La Dori* mythological

Iride

1641 *La Didone* mythological
 1645 *Il Romolo e 'L Remo* mythological
 1645 *Ercole in Lidia* mythological
 1656 *Le fortune d'Oronte* pseudo-historical

Issione

1650 *L'Orimonte* pseudo-historical

Itaton

1640 *Gli amori d'Apollo e di Dafne* pastoral

Lascivia

1657 *Le fortune di Rodope e Damira* pseudo-historical

Luna

1659 *La costanza di Rosmonda* pseudo-historical

Maga

1655 *La statira principessa* pseudo-historical

Maledicenza

1662 *Gli scherzi di Fortuna* pseudo-historical

Marte

1648 *La Torilda* pseudo-historical
 1658 *L'Antioco* pseudo-historical
 1664 *La Rosilena* pseudo-historical
 1666 *L'Aureliano* historical
 1667 *L'Arbace* tragical

Melpomene

1656 *L'Artemisia* historical

Mercurio

1650 *L'Orithia* pseudo-historical
 1654 *Il Xerse* historical
 1655 *La statira principessa* pseudo-historical
 1665 *Il Perseo* mythological

Momo

1659 *Gl'avvenimenti d'Orindo* pseudo-historical

Morfeo

1640 *Gli amori d'Apollo e di Dafne* pastoral

Morte

1639 *L'Adone* tragical

Musica

1665 *Il Ciro* historical
 1660 *L'Antigona delusa de Alceste* mythological
 1662 *Gli scherzi di Fortuna* pseudo-historical
 1662 *La Cleopatra* historical
 1666 *Il Giasone* mythological
 1669 *L'Antigona delusa de Alceste* mythological

Natura

1651 *La Calisto* pastoral

Nereidi

1665 *Il Perseo* mythological
 1663 *L'amore guerriero* pseudo-historical

Nettuno

1642 *Il Bellerofonte* pseudo-historical
 1661 *L'Eritrea* pseudo-historical
 1665 *Il Perseo* mythological
 1678 *La Medea in Atene* mythological

Nilo

1651 *Il Cesare Amante* historical

Ninfe

1642 *Narciso et Ecco immortalati* pastoral

Nobilità

1666 *Il Giasone* mythological

Nota uno de venti

1651 *L'Erginda* pseudo-historical

Notte

1644 *L'Egisto* pseudo-historical
 1650 *L'Orithia* pseudo-historical

1651 <i>L'Alessandro vincitor</i>	historical
1651 <i>L'Erginda</i>	pseudo-historical
1653 <i>L'Helene rapita da Paride</i>	mythological

Odio

1650 <i>L'Argelinda</i>	pseudo-historical
1658 <i>L'Antioco</i>	pseudo-historical

Ombra di Merlino

1650 <i>La Bradamante</i>	pseudo-historical
---------------------------	-------------------

Ombra di Virgilio

1641 <i>Le nozze d'Enea</i>	mythological
-----------------------------	--------------

Ombre di Priamo, Anchise, Ettore, Creusa

1641 <i>Le nozze d'Enea</i>	mythological
-----------------------------	--------------

Pace

1658 <i>L'Antioco</i>	pseudo-historical
1659 <i>L'Elena</i>	mythological
1660 <i>L'Antigona delusa de Alceste</i>	mythological
1669 <i>L'Antigona delusa de Alceste</i>	mythological

Pallade

1653 <i>Il Pericle effeminato</i>	historical
1654 <i>Il Xerse</i>	historical
1659 <i>L'Elena</i>	mythological
1664 <i>L'Achille in Sciro</i>	mythological
1665 <i>Il Perseo</i>	mythological

Panto

1640 <i>Gli amori d'Apollo e di Dafne</i>	pastoral
---	----------

Pasithea

1645 <i>Il Titone</i>	mythological
-----------------------	--------------

Patienza

1667 <i>Il sfortunato paziente</i>	pseudo-historical
------------------------------------	-------------------

Pittura

- 1665 *Il Ciro* historical
 1662 *La Cleopatra* historical

Plutone

- 1650 *L'Orimonte* pseudo-historical
 1655 *La statira principessa* pseudo-historical
 1658 *L'inconstanza trionfante* mythological
 1678 *La Medea in Atene* mythological

Poesia

- 1651 *L'Armidoro* pseudo-historical
 1659 *La costanza di Rosmonda* pseudo-historical
 1660 *L'Antigona delusa de Alceste* mythological
 1662 *La Cleopatra* historical
 1664 *La barbarie del caso* pseudo-historical
 1665 *Il Ciro* historical
 1666 *Il Giasone* mythological
 1669 *L'Antigona delusa d'Alceste* mythological
 1680 *La Messalina* pseudo-historical

Proserpina

- 1659 *L'Elena (nuovo)* mythological

Proteo

- 1667 *L'Alciade* pseudo-historical

Prudenza

- 1641 *Il ritorno d'Ulisse* mythological

Ricchezza

- 1659 *L'Elena* mythological

Scilla

- 1667 *L'Alciade* pseudo-historical

Sdegno

- 1687 *Flavio Cuniberto* pseudo-historical

Sirena

1649 *L'Orontea* pseudo-historical

Sole

1658 *Il Medoro* pseudo-historical
1664 *Il Giasone* mythological

Sonno

1640 *Gli amori d'Apollo e di Dafne* pastoral
1645 *Il Titone* mythological

Stelle

1645 *Ercole in Lidia* mythological

Superbia

1667 *Il tirrano humiliato d'Amore* pseudo-historical

Talia Muse

1656 *L'Artemisia* mythological

Tantalo

1650 *L'Orimonte* pseudo-historical

Tempo

1639 *Le nozze di Tete* mythological
1659 *La costanza di Rosmonda* pseudo-historical
1666 *L'Aureliano* historical
1669 *L'Antigona delusa de Alceste* mythological
1676 *Il germanico sul Reno* pseudo-historical
1680 *La Messalina* pseudo-historical

Terra

1651 *L'Alessandro vincitor* historical

Terrore

1664 *La barbarie del caso* pseudo-historical
1667 *Il Tiranno Humiliato d'Amore* pseudo-historical

Teti

1644 *La Deidamia* mythological

Tifeo

1658 *L'Incostanza Trionfante* mythological

Tirannide

1667 *Il tiranno humiliato d'Amore* pseudo-historical

Tiseo

1664 *L'Achille in Sciro* mythological

Titio

1650 *L'Orimonte* pseudo-historical

Tritoni

1649 *L'Orontea* pseudo-historical

Valore

1662 *Le fatiche d'Ercole* mythological

Venere

1642 *L'Alcate* pseudo-historical
 1648 *La Torilda* pseudo-historical
 1651 *Il Cesare amante* historical
 1654 *La guerriera spartana* pseudo-historical
 1654 *L'Eupatra* pseudo-historical
 1658 *L'Antioco* pseudo-historical
 1659 *L'Elena* mythological
 1659 *L'Elena (nuovo)* mythological
 1661 *La Pasife ovvero L'impossibile
 fatto possibile* mythological
 1666 *L'Aureliano* historical
 1667 *L'Arbace* tragical
 1677 *La Helena rapita da Paride* mythological
 1677 *La Helena rapita da Paride* mythological
 1679 *Il Sardanapalo* pseudo-historical

Verità

1654 <i>Il Xerse</i>	historical
1659 <i>L'Elena</i>	mythological
1664 <i>La Rosilena</i>	pseudo-historical

Virtù

1641 <i>Le nozze d'Enea</i>	mythological
1643 <i>L'incoronazione di Poppea</i>	historical
1656 <i>L'Artemisia</i>	historical
1658 <i>L'Antioco</i>	pseudo-historical
1666 <i>L'Orontea</i>	pseudo-historical
1667 <i>L'Alessandro amante</i>	historical
1667 <i>L'Arbace</i>	tragical

Vittoria

1654 <i>Il Xerse</i>	historical
1664 <i>La Rosilena</i>	pseudo-historical

Vulcano

1661 <i>La Pasife ovvero L'impossibile fatto possibile</i>	mythological
--	--------------

Zeffiretti

1661 <i>L'Eritrea</i>	pseudo-historical
-----------------------	-------------------

APPENDIX B
ALPHABETICAL LISTING OF SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN
PROLOGUE CHARACTERS, THEIR OPERAS,
AND THE CHARACTERS WITH WHOM
THEY INTERACT

Abbondanza

1659 *L'Elena* Ricchezza/Discordia/Pace/
Pallade/Verità/Venere/
Giunone/Amore

Africa

1666 *L'Aureliano* Marte/Venere/Fortuna/
Amore/Giove/Tempo/Fama/
Asia/America/Europa

Allegrezza

1660 *L'Antigona delusa de Alceste* Pace/Apollo/Musica/
Poesia/Furore/Choro d'
amorini
1669 *L'Antigona delusa de Alceste* Pace/Poesia/Musica/Tempo/
Furore/Choro dell'hore
12. del giorno

Ambitione

1666 *L'Orontea* Ignoranza/Virtù/Gloria

America

1666 *L'Aureliano* Marte/Venere/Fortuna/
Amore/Giove/Tempo/Fama/
Africa/Asia/Europa

Amore

1640 *Il pastor regio*
1642 *L'Alcate* Venere
1643 *L'incoronatione di Poppea* Fortuna/Virtù
1644 *La Deidamia* Fortuna/Teti
1648 *La Torilda* Marte/Venere
1649 *L'Orontea* Sirena/Tritoni
1651 *L'Armidoro* Poesia
1651 *Gl'amori di Alessandro Magno
e di Rossane* Bellona/Diana
1653 *Il Pericle effeminato* Pallade
1654 *Il Xerse* Giove/Mercurio/Pallade/
Verità/Vittoria/Choro
d'Amorini
1654 *La guerriera spartana* Giove/Venere
1654 *L'Euridamante* Destino/Fortuna
1656 *Le fortune d'Oronte* Genio d'Oronte/Iride

- 1657 *L'Adamira* overo
La statua dell'honore Prometheo/Coro d'Amorini
- 1659 *L'Elena* Abbondanza/Ricchezza/
Pallade/Giunone/Venere/
Discordia/Pace/Verità
- 1659 *L'Elena* (nuovo) Proserpina/Venere/due
spiriti aerei/Gelosia
- 1661 *La Pasife* overo
L'impossibile fatto possibile Apollo/Vulcano/Venere/
Gelosia
- 1663 *La Dori* Apollo/Inganno/Invidia
- 1663 *L'amore guerriero* Aurora/Nereidi
- 1664 *Il Giasone* Sole
- 1664 *La Rosilena* Bugia/Verità/Marte/
Furore/Vittoria/Choro d'
amorini
- 1666 *L'Aureliano* Marte/Venere/Fortuna/
Giove/Tempo
- 1667 *Il tiranno himiliato d'Amore* Tradimento/Tirannide/
Terrore/Crudeltà/
Superbia/Innocenza/Amore
figlio di Giove sopra
l'Aquila paterna
- 1687 *Flavio Cuniberto* Genio/Sdegno

Apollo

- 1656 *L'Artemisia* Melpomene/Talia/Fortuna/
Virtù/Cortesia/due raggi
d'Apollo/tre gratie
- 1658 *L'Antioco* Celeste/Venere/Odio/
Marte/Pace/Fatica/Virtù
- 1660 *L'Antigona delusa de Alceste* Pace/Musica/Poesia/
Allegrezza/Furore/Choro
d'amorini
- 1661 *La Pasife* overo *L'impossibile*
fatto possibile Vulcano/Venere/Amore/
Gelosia
- 1662 *Gli scherzi di Fortuna* Fama/Musica/Inventione/
Maledicenza/due hore del
giorno
- 1663 *La Dori* Inganno/Invidia/Amore

Architettura

- 1665 *Il Ciro* Curiosità/Poesia/Musica/
Pittura

Armonia

- 1644 *L'Ormino*

Artifitio

1644 *La ninfa avara* Inganno/Ingegno

Ascalafo

1650 *La Bradamante* Ombra di Merlino

Asia

1666 *L'Aureliano* Marte/Venere/Fortuna/
Amore/Giove/Tempo/Fama/
Africa/America/Europa

Astrea

1642 *Il Bellerofonte* Innocenza/Nettuno

Atlante

1658 *Il Medoro* Sole/Hecate/Tradimento/
Gelosia

Aurora

1644 *L'Egisto* Notte
1645 *Il Titone* Pasithea/Sonno
1653 *L'Helena rapita da Paride* Notte
1663 *L'amore guerriero* Amore/Nereidi

Bacco

1651 *Il Cesare amante* Nilo/Cerere/Venere/
Himeneo
1679 *Il Sardanapalo* Venere/Cerere

Bellezza

1642 *Amore innamorato*

Bellona

1649 *L'Euripo* Giove
1651 *Gl'amori di Alessandro Magno
e di Rossane* Amore/Diana

Bizzaria

1656 *L'Erismena* Facondia/Choro di

Capricci

Bugia1664 *La Rosilena*Verità/Amore/Marte/
Furore/Vittoria/Choro d'
amorini**Capriccio**1659 *Gl'avvenimenti d'Orindo*

Momo/Fortuna/Inventione

1664 *La barbarie del caso*

Poesia

1666 *Il Giasone*Nobilità/Musica/Poesia/
Compatimento**Cariddi**1667 *L'Alciade*Scilla/Proteo/Choro
d'Nereidi**Celeste**1658 *L'Antioco*Apollo/Venere/Odio/Marte/
Pace/Fatica/Virtù**Cerere**1651 *Il Cesare Amante*

Nilo/Bacco/Venere/Himeneo

1679 *Il Saranapalo*

Venere/Bacco

Chirone1664 *L'Achille in Sciro*

Tiseo/Giunone/Pallade

Choro di Nereidi1667 *L'Alciade*

Cariddi/Scilla/Proteo

Cibebe1650 *L'Orithia*

Mercurio/Notte

1678 *La Medea in Atene*

Pluto/Nettuno/Etra/Giove

Compassione1664 *La barbarie del caso*

Terroro

Compatimento1666 *Il Giasone*

Nobilità/Musica/Poesia/

Capriccio

Consiglio1641 *Della finta pazza***Coro d'amorini**1658 *L'Adamira*

Amore/Prometheo

1660 *L'Antigona delusa de Alceste*

Pace/Apollo/Musica/

Poesia/Allegrezza/Furore

1664 *La Rosilena*

Bugia/Verità/Amore/Marte/

Furore/Vittoria

1677 *La Helena rapita da Paride*

Choro d'Aure/Giunone/

Venere/Giove

Coro d'aure1677 *La Helena rapita da Paride*

Choro d'amorini/Giunone/

Venere/Giove

Coro dell'hore 12. del giorno1669 *L'Antigona delusa de Alceste*

Musica/Poesia/Allegrezza/

Tempo/Furore

Cortesia1656 *L'Artemisia*

Melpomene/Talia/Apollo/

Fortuna/Virtù/due raggi

d'Apollo/tre gratie

Crudeltà1667 *Il tiranno humiliato d'Amore*

Tradimento/Tirannide/

Terrore/Innocenza/

Superbia/Amore

Curiosità1665 *Il Ciro*

Musica/Poesia/

Architettura/Pittura

Deiopea1642 *Narciso et Ecco immortalati*

Giunone/Coro di Ninfe

Destino1651 *La Calisto*

Natura/Eternità

1654 *L'Euridamante* Amore/Fortuna

Diana

1651 *Gl'amori di Alessandro Magno e di Rossane* Amore/Bellona

Diletto

1657 *Le fortune di Rodope e Damira* Lascivia/Himeneo/Giunone

Discordia

1659 *L'Elena* Venere/Giunone/Pallade/
Pace/Verità

Due hore del giorno

1662 *Gli scherzi di Fortuna* Maledicenza/Apollo/Fama/
Musica/Inventione

Due raggi d'Apollo

1656 *L'Artemisia* Tre gratie/Melpomene/
Talia/Apollo/Fortuna/
Virtù/Cortesìa

Due spiriti aerei

1659 *L'Elena (nuovo)* Proserpina/Venere/Amore/
Gelosia

Egeo Padre di Theseo

1658 *L'inconstanza trionfante* Ethra/Plutone/Tifeo

Enea

1645 *Il Romolo e 'L Remo* Fama/Iride

Eolo

1651 *L'Erginda* Notte/Noto uno de Venti
1677 *La Helena rapita da Paride* Giunone/Venere/Choro
de'venti

Eternità

1651 <i>La Calisto</i>	Natura/Destino
1676 <i>Il germanico sul Reno</i>	Tempo/Gloria Militare
1680 <i>La Messalina</i>	Poesia/Tempo

Ethra Madre di Theseo

1658 <i>L'inconstanza trionfante</i>	Egeo/Plutone/Tifeo
--------------------------------------	--------------------

Etra

1678 <i>La Medea in Atene</i>	Cibele/Pluto/Nettuno/ Giove
-------------------------------	--------------------------------

Europa

1666 <i>L'Aureliano</i>	Marte/Venere/Fortuna/ Amore/Giove/Tempo/Fama/ Asia/Africa/America
-------------------------	---

Facondia

1656 <i>L'Erismena</i>	Bizzaria/Choro di capricci
------------------------	-------------------------------

Fama

1639 <i>Le nozze di Tete</i>	Tempo
1645 <i>Il Romolo e' L Remo</i>	Enea/Iride
1651 <i>L'Alessandro Vincitor</i>	Notte/Terra/Giove/ Choro di dei
1662 <i>Gli scherzi di Fortuna</i>	Apollo/Musica/Inventione/ Maledicenza/due hore del giorno
1665 <i>Il Perseo</i>	Nereidi/Nettuno/Giove/ Pallade/Mercurio/Choro
1666 <i>L'Aureliano</i>	Marte/Venere/Fortuna/ Amore/Giove/Tempo/Asia/ Africa/America/Europa

Fatica

1658 <i>L'Antioco</i>	Celeste/Apollo/Venere/ Odio/Marte/Pace/Virtù
-----------------------	---

Fato

1641 *Il ritorno d'Ulisse* Fortezza/Prudenza

Flora

1643 *La Venera gelosia*

Fortezza

1641 *Il ritorno d'Ulisse* Fato/Prudenza

Fortuna

1639 *L'Armida*

1643 *L'incoronazione di Poppea* Amore/Virtù

1644 *La Deidamia* Amore/Teti

1654 *L'Euridamante* Amore/Destino

1656 *L'Artemisa* Melpomene/Talia Muse/
Apollo/Virtù/Cortesia/due
raggi d'Apollo/tre gratie
Capriccio/Momo/Invenzione

1659 *Gl'avvenimenti d'Orinda*

1659 *La costanza di Rosmonda* Luna/Tempo/Poesia

1662 *La Cleopatra* Giove/Poesia/Musica

Pittura/Invenzione

1666 *L'Aureliano* Marte/Venere/Amore/
Giove/Tempo/Fama/Asia/
Africa/America/Europa

1667 *L'Alessandro amante* Giove/Virtù

1667 *L'Arbace* Venere/Virtù/Marte

1663 *La forza d'Amore*

Furie

1651 *La Rosinda*

Furore

1660 *L'Antigona delusa de Alceste* Pace/Apollo/Musica/
Poesia/Allegrezza/Choro
d'amorini

1662 *Le fatiche d'Ercole* Giunone/Valore

1664 *La Rosilena* Bugia/Verità/Amore/Marte/
Vittoria/Choro d'amorini

1669 *L'Antigona delusa de Alceste* Musica/Poesia/Allegrezza/
Tempo/choro dell'hore 12.
del giorno

Gelosia

- 1658 *Il Medoro* Sole/Hecate/Atlante/
Tradimento
1659 *L'Elena (nuovo)* Proserpina/Venere/Amore/
due spiriti aerei
1661 *La Pasife ovvero l'impossibile
fatto possibile* Apollo/Vulcano/Venere/
Amore

Genio

- 1687 *Flavio Cuniberto* Sdegno/Amore

Genio Buono d'Oristeo

- 1651 *L'Oristeo* Genio Cattivo d'Oristeo

Genio Cattivo d'Oristeo

- 1651 *L'Oristeo* Genio Buono d'Oristeo

Genio d'Oronte

- 1656 *Le fortune d'Oronte* Amore/Iride

Giove

- 1649 *L'Euripo* Bellona/Giove
1651 *L'Alessandro vincitor* Notte/Terra/Fama/
Choro di dei
1654 *Il Xerse* Mercurio/Pallade/Verità/
Vittoria/Amore/Choro
d'Amorini
1654 *La guerriera spartana* Venere/Amore
1662 *La Cleopatra* Poesia/Musica/
Pittura/Inventione/
Fortuna
1665 *L'Aureliano* Tempo/Marte/Venere/
Amore/Fortuna/Fama/Asia/
Africa/America/Europa
1665 *Il Perseo* Nereidi/Nettuno/Pallade/
Mercurio/Fama/Choro
Fortuna/Virtù
1667 *L'Alessandro amante* Pazienza
1667 *Il sfortunato paziente* Pazienza
1677 *La Helena rapita da Paride* Giunone/Venere/Choro
d'aure/Choro d'amorini
1678 *La Medea in Atene* Cibeles/Pluto
Nettuno/Etra

Giunone

1642	<i>Narciso et Ecco immortalati</i>	Deiopea/Coro di Ninfe
1645	<i>Ercole in Lidia</i>	Iride/Stelle
1657	<i>Le fortune di Rodope e Damira</i>	Diletto/Lascivia/ Himeneo
1659	<i>L'Elena</i>	Discordia/Venere/ Pallade/Pace/Verità
1661	<i>L'Eritrea</i>	Nettuno/Due Zeffiretti
1662	<i>Le fatiche d'Ercole</i>	Furore/Valore
1664	<i>L'Achille in Sciro</i>	Tiseo/Pallade/Chirone
1677	<i>La Helena rapita da Paride</i>	Eolo/Venere/Choro de' venti
1677	<i>La Helena rapita da Paride</i>	Venere/Giove/Choro d' aure/Choro d'amorini

Gloria

1666	<i>L'Orontea</i>	Ambitione/Ignoranza/Virtù
------	------------------	---------------------------

Gloria militare

1676	<i>Il germanico sul Reno</i>	Tempo/Eternità
------	------------------------------	----------------

Gratie

1654	<i>L'Eupatra</i>	Venere/Choro di Amorini
1656	<i>L'Artemisia</i>	Due raggi d'Apollo/Talia/ Melpomene/Apollo/Fortuna/ Virtù/Cortesìa

Hecate

1658	<i>Il Medoro</i>	Sole/Atlante/Tradimento/ Gelosia
------	------------------	-------------------------------------

Hercole

1644	<i>Il prencipe giardiniero</i>	
------	--------------------------------	--

Himeneo

1651	<i>Il Cesare amante</i>	Nilo/Bacco/Cerere/Venere
1657	<i>Le fortune di Rodope e Damira</i>	Diletto/Giunone/ Lascivia
1673	<i>La regia pescatrice</i>	

Ignoranza

1666 *L'Orontea* Ambitione/Virtù/Gloria

Inganno

1641 *La ninfa avara* Artificio/Ingegno
 1663 *La Dori* Apollo/Invidia/Amore

Ingegno

1641 *La ninfa avara* Artificio/Inganno

Innocenza

1642 *Il Bellerofonte* Astrea/Nettuno
 1650 *L'Argelinda* Odio
 1667 *Il tiranno humiliato d'Amore* Tirannide/Tradimento/
 Terrore/Crudeltà/
 Superbia/Amore

Inventione

1659 *Gl'avventimenti d'Orindo* Capriccio/Momo/Fortuna
 1662 *Gli scherzi di Fortuna* Apollo/Fama/Musica/
 Maledicenza/due hore del
 giorno
 1662 *La Cleopatra* Giove/Poesia/Musica/
 Pittura/Fortuna

Invidia

1663 *La Dori* Apollo/Inganno/Amore

Iride

1641 *La Didone*
 1645 *Il Romolo e 'L Remo* Enea/Fama
 1645 *Ercole in Lidia* Giunone/Stelle
 1656 *Le fortune d'Oronte* Genio d'Oronte/Amore

Issione

1650 *L'Orimonte* Plutone/Volturio Spirito/
 Confusione/Tantalo/Titio

Itaton

1640 *Gli amori d'Apollo e di Dafne* Sonno/Panto/Morfeo

Lascivia

1657 *Le fortune di Rodope e Damira* Diletto/Himeneo/Giunone

Luna

1659 *La costanza di Rosmonda* Tempo/Poesia/Fortuna

Maga

1655 *La statira principessa* Mercurio/Plutone

Maledicenza

1662 *Gli scherzi di Fortuna* Apollo/Fama/Musica/
Inventione/due hore del
giorno

Marte

1648 *La Torilda* Amore/Venere
1658 *L'Antioco* Celeste/Apollo/Venere/
Odio/Pace/Fatica/Virtù
1664 *La Rosilena* Bugia/Verità/Amore/
Furore/Vittoria/Choro d'
amorini
1666 *L'Aureliano* Venere/Amore/Fortuna/
Giove/Tempo/Fama/Asia/
Africa/America/Europa
1667 *L'Arbace* Venere/Fortuna/Virtù

Melpomene

1656 *L'Artemisia* Talia/Apollo/Fortuna/
Virtù/Cortesìa/Due raggi
d'Apollo/Tre gratie

Mercurio

1650 *L'Orithia* Cibele/Notte
1654 *Il Xerse* Giove/Pallade/Verità/
Vittoria/Amore/Choro
d'Amorini
1655 *La statira principessa* Plutone/Maga
1665 *Il Perseo* Nereidi/Nettuno/Giove/
Pallade/Fama/Choro

Momo

1659 *Gl'avvenimenti d'Orindo* Capriccio/Fortuna/
Inventione

Morfeo

1640 *Gli amori d'Apollo e di Dafne* Sonno/Panto/Itaton

Morte

1639 *L'Adone*

Musica

1665 *Il Ciro* Curiosità/Poesia/
Architettura/Pittura
1660 *L'Antigona delusa de Alceste* Pace/Apollo/Poesia/
Allegrezza/Furore/Choro
d'amorini
1662 *Gli scherzi di Fortuna* Apollo/Fama/Inventione/
Maledicenza/due hore
del giorno
1662 *La Cleopatra* Giove/Poesia/Pittura/
Inventione/Fortuna
1666 *Il Giasone* Nobilità/Poesia/
Capriccio/Compatimento
1669 *L'Antigona delusa de Alceste* Pace/Poesia/Allegrezza/
Tempo/Furore/Choro dell'
hore 12. del giorno

Natura

1651 *La Calisto* Eternità/Destino

Nereidi

1665 *Il Perseo* Nettuno/Giove/Pallade/
Mercurio/Fama/Choro
1663 *L'amor guerriero* Amore/Aurora

Nettuno

1642 *Il Bellerofonte* Innocenza/Astrea
1661 *L'Eritrea* Giunone/Due Zeffiretti
1665 *Il Perseo* Nereidi/Giove/Pallade/
Mercurio/Fama/Choro
1678 *La Medea in Atene* Cibeles/Pluto/Etra/Giove

Nilo

1651 *Il Cesare amante* Bacco/Cerere/Venere/
Himeneo

Ninfe

1642 *Narciso et Ecco immortalati* Giunone/Deiopea

Nobilità

1666 *Il Giasone* Musica/Poesia/Capriccio/
Compatimento

Noto uno de Venti

1651 *L'Erginda* Notte/Eolo

Notte

1644 *L'Egisto* Aurora
1650 *L'Orithia* Mercurio/Cibele
1651 *L'Alessandro vincitor* Terra/Fama/Giove/Choro di
Dei
1651 *L'Erginda* Eolo/Noto uno de Venti
1653 *L'Helene rapita da Paride* Aurora

Odio

1650 *L'Argelinda* Innocenza
1658 *L'Antioco* Celeste/Apollo/Venere/
Marte/Pace/Fatica/Virtù

Ombra di Merlino

1650 *La Bradamante* Ascalafo

Ombra di Virgilio

1641 *Le nozze d'Enea*

Ombre di Priamo, Anchise, Ettore, Creusa

1641 *Le nozze d'Enea* Virtù

Pace

- 1658 *L'Antioco* Celeste/Apollo/Venere/
Odio/Marte/Fatica/Virtù
1659 *L'Elena* Discordia/Venere/Giunone/
Pallade/Verità
1660 *L'Antigona delusa de Alceste* Apollo/Musica/Poesia/
Allegrezza/Furore/Choro
d'amorini
1669 *L'Antigona delusa de Alceste* Poesia/Musica/Allegrezza/
Tempo

Pallade

- 1653 *Il Pericle effeminato* Amore
1654 *Il Xerse* Giove/Mercurio/Verità/
Vittoria/Amore/Choro
d'Amorini
1659 *L'Elena* Discordia/Venere/Giunone/
Pace/Verità
1664 *L'Achille in Sciro* Tiseo/Giunone/Chirone
1665 *Il Perseo* Nereidi/Nettuno/Giove/
Mercurio/Fama/Choro

Panto

- 1640 *Gli amori d'Apollo e di Dafne* Sonno/Itaton/Morfeo

Pasithea

- 1645 *Il Titone* Aurora/Sonno

Patienza

- 1667 *Il sfortunato paziente* Giove

Pittura

- 1665 *Il Ciro* Curiosità/Poesia/Musica/
Architettura
1662 *La Cleopatra* Giove/Poesia/Musica/
Inventione/Fortuna

Plutone

- 1650 *L'Orimonte* Volturio Spirito/Tantalo/
Titio/Issione
1655 *La statira principessa* Maga/Mercurio
1658 *L'inconstanza trionfante* Ethra/Tifeo/Egeo

1678 *La Medea in Atene* Cibele/Nettuno/Etra/Giove

Poesia

1651 *L'Armidoro* Amore
 1659 *La costanza di Rosmonda* Luna/Tempo/Fortuna
 1660 *L'Antigona delusa de Alceste* Pace/Apollo/Musica/
 Allegrezza/Furore/Choro
 d'amorini
 1662 *La Cleopatra* Giove/Musica/Inventione/
 Fortuna
 1664 *La barbarie del caso* Capriccio
 1665 *Il Ciro* Curiosità/Musica/
 Architettura/Pittura
 1666 *Il Giasone* Nobilità/Musica/
 Capriccio/Compatimento
 1669 *L'Antigona delusa d'Alceste* Pace/Musica/Allegrezza/
 Tempo/Furore/Choro dell'
 hore 12. del giorno
 1680 *La Messalina* Eternità/Tempo

Proserpina

1659 *L'Elena (nuovo)* Venere/Amore/Gelosia/
 due spiriti aerei

Proteo

1667 *L'Alciade* Cariddi/Scilla/Choro di
 Nereidi

Prudenza

1641 *Il ritorno d'Ulisse* Fato/Fortezza

Ricchezza

1659 *L'Elena* Abbondanza/Amore/Pallade/
 Giunone/Venere/Pace/
 Discordia/Verità

Scilla

1667 *L'Alciade* Cariddi/Proteo/Choro di
 Nereidi

Sdegno

1687 *Flavio Cuniberto* Genio/Amore

Sirena

1649 *L'Orontea* Amore/Tritoni

Sole

1658 *Il Medoro* Atlante/Hecate/
Tradimento/Gelosia
1664 *Il Giasone* Amore

Sonno

1640 *Gli amori d'Apollo e di Dafne* Panton/Itaton/Morfeo
1645 *Il Titone* Aurora/Pasithea

Stelle

1645 *Ercole in Lidia* Guinone/Iride

Superbia

1667 *Il tirrano humiliato d'Amore* Tirannide/Tradimento/
Terrore/Crudeltà/Amore/
Innocenza

Talia Muse

1656 *L'Artemisia* Melpomene/Apollo/Fortuna/
Cortesìa/Virtù/Due raggi
d'Apollo/Tre gratie

Tantalo

1650 *L'Orimonte* Plutone/Volturio Spirito/
Confusione/Titio/Issione

Tempo

1639 *Le nozze di Tete* Fame
1659 *La costanza di Rosmonda* Luna/Poesia/Fortuna/
1666 *L'Aureliano* Giove/Marte/Venere/
Amore/Fortuna/Fama/Asia/
Africa/America/Europa
1669 *L'Antigona delusa de Alceste* Musica/Poesia/Allegrezza/
Furore/Choro dell'hore
12. del giorno
1676 *Il germanico sul Reno* Gloria Militare/Eternità
1680 *La Messalina* Eternità/Poesia

Terra

1651 *L'Alessandro vincitor* Notte/Fama/Giove/Choro di Terra

Terrore

1664 *La barbarie del caso* Compassione
 1667 *Il tiranno humiliato d'Amore* Tirannide/Tradimento/
 Crudeltà/Innocenza/Amore

Teti

1644 *La Deidamia* Amore/Fortuna

Tifeo

1658 *L'inconstanza Trionfante* Ethra/Egeo/Plutone

Tirannide

1667 *Il tiranno humiliato d'Amore* Tirannide/Tradimento/
 Terrore/Crudeltà/
 Innocenza/Amore

Tiseo

1664 *L'Achille in Sciro* Giunone/Pallade/Chirone

Titio

1650 *L'Orimonte* Plutone/Volturio Spirito/
 Confusione/Tantalo/
 Issione

Tritoni

1649 *L'Orontea* Amore/Sirena

Valore

1662 *Le fatiche d'Ercole* Giunone/Furore

Venere

1642 *L'Alcate* Amore
 1648 *La Torilda* Amore/Marte
 1651 *Il Cesare amante* Nilo/Bacco/Cerere/Himeneo
 1654 *La guerriera spartana* Giove/Amore

1654	<i>L'Eupatra</i>	Gratie/Choro di Amori
1658	<i>L'Antioco</i>	Celeste/Apollo/Odio/ Marte/Pace/Fatica/Virtù
1659	<i>L'Elena</i>	Discordia/Giunone/ Pallade/Pace/Verità
1659	<i>L'Elena (nuovo)</i>	Proserpina/Amore/Gelosia/ due spiriti aerei
1661	<i>La Pasife overo L'impossibile fatto possibile</i>	Apollo/Vulcano/Amore/ Gelosia
1666	<i>L'Aureliano</i>	Marte/Fortuna/Amore/ Giove/Tempo/Fama/Asia/ Africa/America/Europa
1667	<i>L'Arbace</i>	Fortuna/Virtù/Marte
1677	<i>La Helena rapita da Paride</i>	Giunone/Eolo/Choro de'venti
1677	<i>La Helena rapita da Paride</i>	Giunone/Giove/Choro d' aure/Choro d'amorini
1679	<i>Il Sardanapalo</i>	Cerere/Bacco

Verità

1654	<i>Il Xerse</i>	Giove/Mercurio/Pallade/ Vittoria/Amore/Choro d'Amorini
1659	<i>L'Elena</i>	Discordia/Venere/Giunone/ Pallade/Pace
1664	<i>La Rosilena</i>	Bugia/Amore/Marte/ Furore/Vittoria/Choro d' amorini

Virtù

1641	<i>Le nozze d'Enea</i>	Amore/Fortuna
1643	<i>L'incoronazione di Poppea</i>	Melpomene/Talia/Apollo/ Fortuna/Cortesìa/due raggi d'Apollo/Tre gratie
1656	<i>L'Artemisia</i>	
1658	<i>L'Antioco</i>	Celeste/Apollo/Venere/ Odio/Marte/Pace/Fatica
1666	<i>L'Orontea</i>	Ambitione/Ignoranza/ Gloria
1667	<i>L'Alessandro amante</i>	Giove/Fortuna
1667	<i>L'Arbace</i>	Venere/Fortuna/Marte

Vittoria

1654	<i>Il Xerse</i>	Giove/Mercurio/Pallade/ Verità/Amore/Choro
------	-----------------	---

1664 *La Rosilena* d'Amorini
Bugia/Verità/Amore/Marte/
Furore/Choro d'amorini

Vulcano

1661 *La Pasife overo L'impossibile fatto possibile* Apollo/Venere/Amore/
Gelosia

Zeffiretti

1661 *L'Eritrea* Giunone/Nettuno

APPENDIX C
ALPHABETICAL LISTING OF SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN
PROLOGUE CHARACTERS BASED ON THE DECADES
BETWEEN 1605 AND 1687

<u>Character</u>	<u>Date</u>	<u>Librettist</u>	<u>Drama/Opera</u>
Aurora	1605		<i>Filarmindo</i>
	1606		<i>Filarmindo</i>
	1624		<i>Filarmindo</i>
	1625		<i>Filarmindo</i>
	1627		<i>Filarmindo</i>
	1628		<i>Filarmindo</i>
Gelosia	1616		<i>Mirtilla</i>
	1620		<i>Gelosa ninfa</i>
Giove	1620		<i>L'amorosa fede</i>
Marte	1622		<i>L'antro o L'ingannati amanti</i>
Nettuno	1620		<i>La fida ninfa</i>
Notte	1607		<i>Filla di Sciro</i>
Poesia	1635		<i>La Deianira Opera recitative in musica</i>
Sdegno Amorofo	1602		<i>L'amoroso sdegno</i>
	1622		
Venere	1621		<i>Il natal di Amore</i>
	1622		<i>Il natal di Amore</i>
<u>1639-1649</u>			
Ambitione	1645	Faustini	<i>La Doriclea</i>
Amore	1640	Ferrari	<i>Il pastor regio</i>
	1642	Busenello	<i>L'incoronatione di Poppea</i>
	1644	Herrico	<i>La Deidamia</i>
	1648	Bissari	<i>La Torilda</i>
	1649	Cicognini	<i>Il Giasone</i>
	1649	Cicognini	<i>L'Orontea</i>
Anonymous	1641	Strozzi	<i>La finta pazza</i>
Astrea	1642	Nolfi	<i>Il Bellerofonte</i>
Armonia	1644	Faustini	<i>L'Ormindo</i>

Aurora	1643	Faustini	<i>L'Egisto</i>
	1645	Faustini	<i>Il Titone</i>
Artifitio	1641	Ferrari	<i>La ninfa avara</i>
Bellezza	1642	Cervetti	<i>Amore innamorato</i>
Bellona	1649	Faustini	<i>L'Euripo</i>
Capriccio	1642	Faustini	<i>La virtù de' strali d'Amore</i>
Consiglio improvviso			
	1641	Strozzi	<i>La finta pazza</i>
Deiopea	1642	Persiani	<i>Narcisco et Ecco immortalati</i>
Enea	1645	Strozzi	<i>Il Romolo e 'l Remo</i>
Fama	1639	Persiani	<i>Le nozze di Teti e di Peleo</i>
	1640	Busenello	<i>Gli amori d'Apollo e di Dafne</i>
	1645	Strozzi	<i>Il Romolo e 'l Remo</i>
Fato	1641	Badoaro	<i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i>
Fortezza	1641	Badoaro	<i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i>
Fortuna	1639	Ferrari	<i>L'Armida</i>
	1642	Busenello	<i>L'incoronazione di Poppea</i>
	1644	Herrico	<i>La Deidamia</i>
Gloria	1645	Faustini	<i>La Doriclea</i>
Giove	1649	Faustini	<i>L'Euripo</i>
Giunone	1642	Persiani	<i>Narcisco et Ecco immortalati</i>
	1645	Bisaccioni	<i>Ercole in Lidia</i>
Guerra	1649	Fusconi	<i>L'Argiope</i>
Hercule	1643	Ferrari	<i>Il prencipe giardiniero</i>

Ignoranza	1645	Faustini	<i>La Doriclea</i>
Inganno	1641	Ferrari	<i>La ninfa avara</i>
Ingegno	1641	Ferrari	<i>La ninfa avara</i>
Innocenza	1642	Nolfi	<i>Il Bellerofonte</i>
Iride	1641	Busenello	<i>La Didone</i>
	1645	Bisaccioni	<i>Ercole in Lidia</i>
	1645	Strozzi	<i>Il Romolo e 'l Remo</i>
Marte	1639	Vendramino	<i>L'Adone</i>
	1648	Bissari	<i>La Torilda</i>
Nettuno	1642	Nolfi	<i>Il Bellerofonte</i>
Notte	1643	Faustini	<i>L'Egisto</i>
Ombre di Prima, d'Anchise d'ettore, di Creusa			
	1641	Badoaro	<i>Le nozze d'Enea con Lavinia</i>
Pace	1649	Fusconi	<i>L'Argiope</i>
Pasithea	1645	Faustini	<i>Il Titone</i>
Piacere	1642	Faustini	<i>La virtù de' strali d'Amore</i>
Prudenza	1641	Badoaro	<i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i>
Sirena	1649	Cicognini	<i>L'Orontea</i>
Sole	1649	Cicognini	<i>Il Giasone</i>
Sonno	1645	Fuastini	<i>Il Titone</i>
Stelle	1645	Bisaccioni	<i>Ercole in Lidia</i>
Tempo	1639	Persiani	<i>Le nozze di Teti e di Peleo</i>
	1640	Busenello	<i>Gli amori d'Apollo e di Dafne</i>
	1646	Busenello	<i>La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore</i>

Teti	1644	Herrico	<i>La Deidamia</i>
Venere	1642	Tirabosco	<i>L'Alcate</i>
	1648	Bissari	<i>La Torilda</i>
Virtù	1641	Badoaro	<i>Le nozze d'Enea con Lavinia</i>
	1642	Busenello	<i>L'incoronazione di Poppea</i>
	1645	Faustini	<i>La Doriclea</i>

1650-1659

Abbondanza

	1659	Minato	<i>L'Elena</i>
Amore	1651	Castoreo	<i>L'Armidoro</i>
	1651	Cicognini	<i>Gl'amori di Alessandro</i>
	1653	Castoreo	<i>Il Pericle effeminato</i>
	1654	Minato	<i>Il Xerse</i>
	1654	Dall'Angelo	<i>L'Euridamante</i>
	1654	Castoreo	<i>La Guerriera</i>
	1656	Castoreo	<i>Le fortune d'Oronte</i>
	1656	Castoreo	<i>Le fortune d'Oronte</i>
	1657	Cicognini	<i>L'Adamira</i>
	1659	Minato	<i>L'Elena</i>

Amor profano

	1659	Riccio	<i>Il prencipe casimiro</i>
Apollo	1657	Minato	<i>Il Xerse</i>
	1655	Castoreo	<i>L'Arsinoe</i>
	1656	Minato	<i>L'Artemisia</i>
	1658	Airoidi	<i>L'Antioco</i>
Arione	1650	Ferrari	<i>L'Arminda</i>

Ascalaso spia dell'Inferno

	1650	Bissari	<i>La Bradamante</i>
Atlante	1658	Aureli	<i>Il Medoro</i>
Aurora	1653	Badoaro	<i>Helena rapita da Teseo</i>
Bacco	1651	Rivarota	<i>Il Cesare amante</i>

Bizzarria	1655	Aureli	<i>L'Erismena</i>
Borea	1652	Faustini	<i>L'Eritrea</i>
Capriccio	1659 1659	Zugari Castoreo	<i>Gli avvenimenti de Orinda</i> <i>Il pazzo politico</i>
Castità	1659	Riccio	<i>Il prencipe casimiro</i>
Cerere	1651	Rivarota	<i>Il Cesare amante</i>
Cibele	1650	Bisaccioni	<i>L'Orithia</i>
Confusione			
	1650	Minato	<i>L'Orimonte</i>
Cortesia	1656	Minato	<i>L'Artemisia</i>
Crepuscolo			
	1652	Strozzi	<i>Veremonda l'amazzone di Aragona</i>
Cupido	1652 1658	Urbano Pesaro	<i>L'Astrilla</i> <i>Il Tomoleo</i>
Destino	1651 1654	Faustini Dall'Angelo	<i>La Calisto</i> <i>L'Euridamante</i>
Diana	1651	Cicognini	<i>Gl'amori di Alessandro</i>
Diletto	1657	Aureli	<i>Le fortune di Rodope e Damira</i>
Discordia	1659	Minato	<i>L'Antioco</i>
Ecate	1658	Aureli	<i>Il Medoro</i>
Egeo	1658	diversi	<i>L'inconstanza trionfante</i> <i>o Il Theseo</i>
Eolo	1650 1652 1657	Ferrari Aureli Zugari	<i>L'Arminda</i> <i>L'Erginda</i> <i>Le Gelosie</i>
Eternità	1651	Faustini	<i>La Calisto</i>
Ethra	1658	diversi	<i>L'inconstanza trionfante</i> <i>o Il Theseo</i>

Facondia	1655	Aureli	<i>L'Erismena</i>
Fama	1658	Castoreo	<i>Il prencipe corsaro</i>
Fatica	1658	Airoidi	<i>L'Antioco</i>
Fortuna	1654	Dall'Angelo	<i>L'Euridamante</i>
	1656	Minato	<i>L'Artemisia</i>
	1659	Zugari	<i>Gli avvenimenti de Orinda</i>
	1659	Aureli	<i>La costanza di Rosmonda</i>
Furie	1651	Faustini	<i>La Rosinda</i>
Gelosia	1658	Aureli	<i>Il Medoro</i>
Genio buono d'Oristeco			
	1651	Faustini	<i>L'Oristeco</i>
Genio Cattivo d'Oristeco			
	1651	Faustini	<i>L'Oristeco</i>
Genio d'Oronte			
	1656	Castoreo	<i>Le fortune d'Oronte</i>
	1656	Castoreo	<i>Le fortune d'Oronte</i>
Giove	1650	Ferrari	<i>L'Arminda</i>
	1653	Minato	<i>Il Xerse</i>
	1654	Castoreo	<i>La guerriera spartana</i>
Giunone	1657	Aureli	<i>Le fortune di Rodope e Damira</i>
	1659	Minato	<i>L'Elena</i>
Gratie	1655	Faustini	<i>L'Eupatra</i>
Himeneo	1651	Rivarota	<i>Il Cesare amante</i>
	1657	Aureli	<i>Le fortune di Rodope e Damira</i>
Honor	1656	Zugari	<i>La Messalina</i>
Innocenza	1650	Castoreo	<i>L'Argelinda</i>
Inventionel	1659	Zugari	<i>Gli avvenimenti de Orinda</i>
Invidia	1650	Ferrari	<i>L'Arminda</i>
	1654	Costa	<i>Gl'amori della luna</i>

	1658	Castoreo	<i>Il prencipe corsaro</i>
Iride	1652	Faustini	<i>L'Eritrea</i>
	1656	Castoreo	<i>La fortune d'Oronte</i>
	1656	Castoreo	<i>Le fortune d'Oronte</i>
Itaton	1656	Busenello	<i>La statira principessa di Persia</i>
Lascivia	1656	Zugari	<i>La Messalina</i>
	1657	Aureli	<i>Le fortune di Rodope e Damira</i>
Luna	1659	Aureli	<i>La Costanza di Rosmonda</i>
Maga	1655	Busenello	<i>La statira principessa di Persia</i>
Marte	1652	Urbano	<i>L'Astrilla</i>
	1653	Castoreo	<i>L'Eurimene</i>
	1658	Minato	<i>L'Antioco</i>
	1658	Pesaro	<i>Il Tomoleo</i>
Melpomene	1656	Minato	<i>L'Artemisia</i>
Mercurio	1650	Bisaccioni	<i>L'Orithia</i>
	1653	Minato	<i>Il Xerse</i>
	1655	Busenello	<i>La statira principessa di Persia</i>
	1659	Castoreo	<i>Il pazzo politico</i>
Merlino	1650	Bissari	<i>La Bradamante</i>
Momo	1657	Minato	<i>Il Xerse</i>
	1659	Zugari	<i>Gli avvenimenti de Orinda</i>
Morfeo	1656	Busenello	<i>La statira principessa di Persia</i>
Muse	1657	Minato	<i>Il Xerse</i>
Natura	1651	Faustini	<i>La Calisto</i>
Nettuno	1650	Ferrari	<i>L'Arminda</i>
Nilo	1651	Rivarota	<i>Il Cesare amante</i>
Ninfe	1657	Zugari	<i>Le Gelosie</i>

Notte	1650	Bisaccioni	<i>L'Orithia</i>
	1652	Aureli	<i>L'Erginda</i>
	1653	Badoaro	<i>Helena rapita da Teseo</i>
Odio	1650	Castoreo	<i>L'Argelinda</i>
	1658	Minato	<i>L'Antioco</i>
Pace	1658	Minato	<i>L'Antioco</i>
	1659	Minato	<i>L'Elena</i>
Pallade	1653	Minato	<i>Il Xerse</i>
	1653	Castoreo	<i>Il Pericle effeminato</i>
	1658	Pesaro	<i>Il Tomoleo</i>
	1658	Castoreo	<i>Il Prencipe Corsaro</i>
	1659	Minato	<i>L'Elena</i>
Panton	1656	Busenello	<i>La statira principessa di Persia</i>
Plutone	1650	Minato	<i>L'Orimonte</i>
	1655	Busenello	<i>La statira principessa di Persia</i>
	1658	diversi	<i>L'incostanza trionfante o Il Theseo</i>
Poesia	1651	Castoreo	<i>L'Armidoro</i>
	1659	Aureli	<i>La costanza di Rosmonda</i>
	1659	Castoreo	<i>Il pazzo politico</i>
Prometeo	1657	Cicognini	<i>L'Adamira</i>
Ricchezza	1655	Castoreo	<i>L'Arsinoe</i>
	1659	Minato	<i>L'Elena</i>
Sole	1652	Strozzi	<i>Veremonda l'amazzone di Aragona</i>
	1658	Aureli	<i>Il Medoro</i>
Sonno	1656	Busenello	<i>La statira principessa di Persia</i>
Talia	1656	Minato	<i>L'Artemisia</i>
Tantulo	1650	Minato	<i>L'Orimonte</i>
Tempo	1659	Aureli	<i>La costanza di Rosmonda</i>
Teuere	1657	Zugari	<i>Le gelosie</i>

Tifeo	1658	diversi	<i>L'inconstanza trionfante o Il Theseo</i>
Titio	1650	Minato	<i>L'Orimonte</i>
Tradimento			
	1658	Aureli	<i>Il Medoro</i>
Vanità	1659	Riccio	<i>Il prencipe casimiro</i>
Venere	1651	Rivarota	<i>Il Cesare amante</i>
	1653	Castoreo	<i>L'Eurimene</i>
	1654	Castoreo	<i>La Guerriera</i>
	1655	Faustini	<i>L'Eupatra</i>
	1658	Minato	<i>L'Antioco</i>
	1658	Pesaro	<i>Il Tomoleo</i>
	1659	Minato	<i>L'Elena</i>
Verità	1654	Minato	<i>Il Xerse</i>
	1659	Minato	<i>L'Elena</i>
Virtù	1655	Castoreo	<i>L'Arsinoe</i>
	1656	Minato	<i>L'Artemisia</i>
	1658	Minato	<i>L'Antioco</i>
Vittoria	1654	Minato	<i>Il Xerse</i>
	1658	Pesaro	<i>Il Tomoleo</i>
Volturio Spirito			
	1650	Minato	<i>L'Orimonte</i>
Vulcano	1658	Pesaro	<i>Il Tomoleo</i>
<u>1660-1669</u>			
Africa	1666	Dall'Angelo	<i>L'Aureliano</i>
Allegrezza			
	1660	Aureli	<i>L'Antigona delusa da Alceste</i>
	1669	Aureli	<i>L'Antigona delusa da Alceste</i>
Ambitione	1666	Cicognini	<i>L'Orontea</i>

America	1666	Dall'Angelo	<i>L'Aureliano</i>
Amore	1660	Gio. Milcetti	<i>L'Hipsicrate</i>
	1661	Artale	<i>La Pasife or L'impossible fatto possibile</i>
	1663	Ivanovich	<i>L'Amor guerriero</i>
	1663	Apolloni	<i>La Dori</i>
	1664	Aureli	<i>La Rosilena</i>
	1666	Dall'Angelo	<i>L'Aureliano</i>
	1667	Faustini	<i>Il tiranno humiliato d'Amore o Il Meraspe</i>
Apollo	1660	Aureli	<i>L'Antigona delusa da Alceste</i>
	1661	Artale	<i>La Pasife o L'impossible fatto possibile</i>
	1662	Aureli	<i>Gli scherzi di Fortuna</i>
	1663	Apolloni	<i>La Dori</i>
	1669	Santinelli	<i>L'Arminda nemica amante e sposa</i>
Architettura			
	1665	Sorrentino	<i>Il Ciro</i>
Asia	1666	Dall'Angelo	<i>L'Aureliano</i>
Aurora	1663	Ivanovich	<i>L'Amor guerriero</i>
Bugia	1664	Aureli	<i>La Rosilena</i>
Capriccio	1663	Gisberti	<i>La barbarie del caso</i>
	1666	Cicognini	<i>Il Giasone</i>
Cariddi	1667	Faustini	<i>L'Alciade</i>
Centauro	1663	Bentivoglio	<i>L'Achille in Sciro</i>
Chirone	1663	Bentivoglio	<i>L'Achille in Sciro</i>
Compassione			
	1663	Gisberti	<i>La barbarie del caso</i>
Compatimento			
	1666	Cicognini	<i>Il Giasone</i>
Crudeltà	1667	Faustini	<i>Il tiranno humiliato</i>

			<i>d'Amore o Il Meraspe</i>
Curiosità	1665	Sorrentino	<i>Il Ciro</i>
Due Zeffiretti			
	1661	Faustini	<i>L'Eritrea</i>
Europe	1666	Dall'Angelo	<i>L'Aureliano</i>
Fama	1662	Aureli	<i>Gli scherzi di Fortuna</i>
	1665	Aureli	<i>Il Perseo</i>
	1666	Dall'Angelo	<i>L'Aureliano</i>
	1669	Santinelli	<i>L'Arminda nemica amante e sposa</i>
Fortuna	1662	Fran. Loredano	<i>La forza d'Amore</i>
	1662	Dall'Angelo	<i>La Cleopatra</i>
	1666	Dall'Angelo	<i>L'Aureliano</i>
	1667	Cicognini	<i>L'Alessandro amante</i>
	1667	Contarini	<i>L'Arbace</i>
Furore	1660	Aureli	<i>L'Antigona delusa da Alceste</i>
	1662	Aureli	<i>Le fatiche d'Ercole per Deianira</i>
	1664	Aureli	<i>La Rosilena</i>
Gelosia	1661	Artale	<i>La Pasife o L'impossibile fatto possibile</i>
Giove	1662	Dall'Angelo	<i>La Cleopatra</i>
	1665	Aureli	<i>Il Perseo</i>
	1666	Dall'Angelo	<i>L'Aureliano</i>
	1667	Cicognini	<i>L'Alessandro amante</i>
	1667	Balbi	<i>Il sfortunato paziente</i>
Giunone	1661	Faustini	<i>L'Eritrea</i>
	1662	Aureli	<i>Le fatiche d'Ercole per Deianira</i>
	1663	Bentivoglio	<i>L'Achille in Sciro</i>
Gloriae	1666	Cicognini	<i>L'Orontea</i>
Hore del Giorno			
	1662	Aureli	<i>Gli scherzi di Fortuna</i>
	1669	Aureli	<i>L'Antigona delusa da</i>

			<i>Alceste</i>
Ignoranza	1666	Cicognini	<i>L'Orontea</i>
Inganno	1663	Apolloni	<i>La Dori</i>
Innocenza	1667	Faustini	<i>Il tiranno humiliato d'Amore o Il Meraspe</i>
Inventione	1662	Aureli	<i>Gli scherzi di Fortuna</i>
	1662	Dall'Angelo	<i>La Cleopatra</i>
Invidia	1663	Apolloni	<i>La Dori</i>
Maledicenza			
	1662	Aureli	<i>Gli scherzi di Fortuna</i>
Marte	1660	Gio. Milcetti	<i>L'Hipsicrate</i>
	1666	Dall'Angelo	<i>L'Aureliano</i>
	1667	Contarini	<i>L'Arbace</i>
Mercurio	1665	Aureli	<i>Il Perseo</i>
Musica	1660	Aureli	<i>L'Antigona delusa da Alceste</i>
	1662	Aureli	<i>Gli scherzi di Fortuna</i>
	1662	Dall'Angelo	<i>La Cleopatra</i>
	1665	Sorrentino	<i>Il Ciro</i>
	1666	Cicognini	<i>Il Giasone</i>
	1669	Aureli	<i>L'Antigona delusa da Alceste</i>
Nettuno	1661	Faustini	<i>L'Eritrea</i>
Nobiltà	1666	Cicognini	<i>Il Giasone</i>
Nove Muse			
	1669	Santinelli	<i>L'Arminda nemica amante e sposa</i>
Pace	1660	Aureli	<i>L'Antigona delusa da Alceste</i>
Pallade	1663	Bentivoglio	<i>L'Achille in Sciro</i>
	1665	Aureli	<i>Il Perseo</i>
Patienza	1667	Balbi	<i>Il sfortunate patiente</i>

Pittura	1662	Dall'Angelo	<i>La Cleopatra</i>
	1665	Sorrentino	<i>Il Ciro</i>
Poesia	1660	Aureli	<i>L'Antigona delusa da Alceste</i>
	1662	Dall'Angelo	<i>La Cleopatra</i>
	1663	Gisberti	<i>La barbarie del caso</i>
	1665	Sorrentino	<i>Il Ciro</i>
	1666	Cicognini	<i>Il Giasone</i>
	1669	Aureli	<i>L'Antigona delusa da Alceste</i>
Proteo	1667	Faustini	<i>L'Alciade</i>
Scilla	1667	Faustini	<i>L'Alciade</i>
Senso	1667	Contarini	<i>L'Arbace</i>
Superbia	1667	Faustini	<i>Il tiranno humiliato d'Amore o Il Meraspe</i>
Tempo	1666	Dall'Angelo	<i>L'Aureliano</i>
	1669	Aureli	<i>L'Antigona delusa da Alceste</i>
Terroro	1663	Gisberti	<i>La barbarie del caso</i>
	1667	Faustini	<i>Il tiranno humiliato d'Amore o Il Meraspe</i>
Tirannide	1667	Faustini	<i>Il tiranno humiliato d'Amore o Il Meraspe</i>
Tiseo	1663	Bentivoglio	<i>L'Achille in Sciro</i>
Tradimento			
	1667	Faustini	<i>Il tiranno humiliato d'Amore o Il Meraspe</i>
Valore	1662	Aureli	<i>Le fatiche d'Ercole per Deianira</i>
Venere	1661	Artale	<i>La Pasife o L'impossibile fatto possibile</i>
	1666	Dall'Angelo	<i>L'Aureliano</i>
	1667	Contarini	<i>L'Arbace</i>
Verità	1664	Aureli	<i>La Rosilena</i>

Virtù	1666 1667 1667	Cicognini Cicognini Contarini	<i>L'Oronthea</i> <i>L'Alessandro amante</i> <i>L'Arbace</i>
Vittoria	1664	Aureli	<i>La Rosilena</i>
Vulcano	1661	Artale	<i>La Pasife o L'impossibile fatto possibile</i>

1670-1679

Astinencia

	1675	Frugoni	<i>L'Epulone</i>
Atheismo	1675	Frugoni	<i>L'Epulone</i>
Bacco	1679	Maderni	<i>Il Sardanapalo</i>
Calunnia	1675	Frugoni	<i>L'Epulone</i>
Cerere	1679	Maderni	<i>Il Sardanapalo</i>
Cibele	1676	Aureli	<i>Medea in Atene</i>
Crapula	1675	Frugoni	<i>L'Epulone</i>
Eolo	1677	Aureli	<i>Helena rapita da Paride</i>
Eternità	1676	Corradi	<i>Germanico sul Reno</i>
Etra	1676	Aureli	<i>Medea in Atene</i>
Fede	1675	Frugoni	<i>L'Epulone</i>
Giove	1676 1677	Aureli Aureli	<i>Medea in Atene</i> <i>Helena rapita da Paride</i>
Giunone	1677 1677	Aureli Aureli	<i>Helena rapita da Paride</i> <i>Helena rapita da Paride</i>
Glori	1676	Corradi	<i>Germanico sul Reno</i>
Himeneo	1673	Castoreo	<i>La Regia pescatrice</i>
Innocenza	1675	Frugoni	<i>L'Epulone</i>
Lussuria	1675	Frugoni	<i>L'Epulone</i>

Militare	1675	Corradi	<i>Germanico sul Reno</i>
Nettuno	1676	Aureli	<i>Medea in Atene</i>
Povertà	1675	Frugoni	<i>L'Epulone</i>
Plutto	1676	Aureli	<i>Medea in Atene</i>
Pudicita	1675	Frugoni	<i>L'Epulone</i>
Ricchezza	1675	Frugoni	<i>L'Epulone</i>
Tempo	1676	Corradi	<i>Germanico sul Reno</i>
Venere	1677	Aureli	<i>Helena rapita da Paride</i>
	1677	Aureli	<i>Helena rapita da Paride</i>
	1679	Maderni	<i>Il Sardanapalo</i>

1680-1687

Eternità	1680	Piccioli	<i>La Messalina</i>
Genio	1687	Noris	<i>Flavio caniberto</i>
Momo	1681	Anonymous	<i>Il trionfo di Venere</i>
Poesia	1680	Piccioli	<i>La Messalina</i>
Rustico fanciullino			
	1680	Balbi	<i>Il caciatore invidiato</i>
Venere	1681	anonymous	<i>Il trionfo di Venere</i>

APPENDIX D
TRANSCRIPTIONS OF THE SEVENTEENTH-CENTURY
VENETIAN PROLOGUES

Le nozze di Tete (1639)

Oratio Persiani

San Cassiano

Prologo: Fame/Tempo.

Scena: La scena rappresenta anfiteatro.

Fama:

Ha' vinto Averno, ò scorno grande, estinto
 Il valor giace dell'empirea sede;
 Hoggi l'inganno alla virtù precede,
 O vergogna del Cielo, Averno hà vinto.
 Cinge discordia al crin sorto Febeo,
 Et al Regno Infernal vittorie addoppia;
 Più no s'accoppia oimè, più no s'accoppia
 L'humida Teti, e l'Immortal Peleo
 Io della Terra omai figlia pennuta,
 L'infelici novelle à voi racconto,
 Io, che scendo all'Inferno, al Ciel sormonto,
 Corriera alata, esploratrice occhiuta.

Tempo:

Udij garrula Dea falsa, e mendace
 E' l'aurea tromba, o d'immortati fati
 Scalderà l' alma ài duo' leggiadri Amati
 Di bramato Himeneo pudica face.

Fama:

E come pensi debole, e canuto
 Tesser di grechi eroi gli egregi nodi
 E d'Averno temuto
 E spugnar, e schernir l'arme, e le frodi?

Tempo:

Io nel girar degli anni
 L'ombre svelando à gli appannati lumi,
 Scopro l'insidie, e publico gl' inganni
 Per che in lecito ardore
 L'inclita coppia alternamente avvampi,
 Voglio al varcar dell'ore.
 Strugger le nebbie, e superar gl' inciampi.

Fama:

Nò nò non giunge il tuo valore à tanto

Troppo altier superbeggi.
 Per l'età pargoleggi
 E nasce da follia l'alto tuo vanto.

Tempo:

Dunque io, che scorgo à miserabil fine
 I soli eccessi delle pompe humane
 Io ch'alle moli amplissime, è sourane
 Sò le basi ingombrar d'erbe, e di spine,
 Non saprò dunque al vero
 Farmi scudo, e difesa,
 E contro al Mondo intero
 Sembrar virtute immortalmente illesa!
 Taccia il volgo, & ascolti
 Vedrà due nobili alme
 In un sol laccio avvolte
 Crescer' al greco mar trionfi, e Palme
 Io così giuro, e di mia sede in pegno
 Darò non basso segno;
 Questo, che fù teatro ampio, e famoso
 Oggi dal corso mio consunto, & arso
 Resti frà le ruvine à terra sparso;
 E sia da denti miei lacero, e roso.

Fama:

Voglio mentij, non più ti sfido à guerra
 Mà dico humile, e china
 Che chi le mura altissimi ruuina,
 Strugge le frodi, e le menzogne atterra.

L'Armida (1639)

Benedetto Ferrari

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Fortuna.

Fortuna:

A' quest' argento globo
 Che del mondo terren la forma esprime,
 E ch'io per farvi noto,
 Qual non pur quì frà l'onde,
 Ma qual sia sù la terra il mio potere
 Indefessa calpesto:
 A' questa vela, ond'io
 Anco frà l'aure à mio volere impero;
 A' questa chioma d'oro,
 Che sù la ricca fronte, e non altrove
 Ambiscon d'agitarmi i venti audaci,
 Conoscer mi dovete
 O superbi mortali
 Per colei che nomate ogn' hor fortuna.
 Io son quella fortuna
 Che sà donar, e sà rapire i Regni;
 Io quella Dea mi sono,
 Che compagna d'amore
 Dono, e tolgo à gli amanti, e vita, e morte;
 Onde sù queste scene
 Dai Regni di Nettuno, ove à mia voglia
 Le tempeste, e i sereni acqueto, e movo,
 Venni à farvi palese,
 Che delle mie Vicende
 Sete per mirar quì gli alti stupori.
 Di Rinaldo, e d'Armida, in frà gli amori
 Udirete successi hor tristi, hor lieti;
 Soggiacciono à mia forza anco le belle,
 E miei sudditi sono anco i più forti.
 Voi fratanto applaudete alla Fortuna,
 Se volete che prospera, e felice,
 (Arbitra de desiri)
 A vostro prò l'instabil rota aggiri.

L'Adone (1639)
(Tragedia musicale)

T. Vendramino

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Morte.

Morte:

Fuor de la cruda, e tenebrosa Corte,
Io vengo à funestar un di giocondo,
Perche sappia il Mortal, che sempre al Mondo,
Miete messe d'Amor, falce di Morte.
Voi, che torpите in amorosi errori
Hoggi imparate à l'altrui caso amaro,
Per la voce fatal, che dice; Mori.
Che la felicità non hà riparo,
Spinge il Tempo crudel rapido passo
Dietro l'humana fuga; e l'huom, ch'è cinto
D'amorose catene, à terra spinto,
Batte co'l suo cader l'ultimo sasso.
Tal caderà de l'amorosa Dea
L'incauto Amante à satollar Natura;
E'l Talamo cangiato in Sepoltura
Trasformerassi Cloto in Citerea.
Se stupor, se pietà fia, che v'ingombra,
Spettatori a tal fin; fattevi accorti,
Ch'l dilette de l'huom tutti son corti,
E le gioie d'Amor tutte son' ombre.

Il Pastor Regio (1640)
(Rappresentato in musica)

Benedetto Ferrari

San Moisè

Prologo: Amore.

Amore:

Dileguate le nubi aure volanti,
Non vuol vie di rigor:
Quel Nume ch'arde i cori:
Non vuol sembianze rigide davanti
Il Dio de le dolcezze, e degli Amanti.
Quel c'hor hora lasciai Clima sereno,
Che la grand' Hadria ammira,
Puro sempre s'aggira;
S'il Cielo ai Divi mai venisse meno
Fora Cielo à gli Dei dell'Hadria il seno.
Con meste voglie, e al genio mio ribelle
Lascio l'amate rive
Belle Venete Dive;
Non credo altre mirar come voi belle,
S'Eva non crea, chi crede le Stelle.
Convien, che ver la Tracia io drizzi il volo
A far d'un Pastor Regio
Famoso il grido, e il pregio
Io per porger altrui hor gioia, hor duolo,
Son un Dio, che mai poso, e sempre volo.

La Didone (1641)

Francesco Busenello

San Cassiano

Prologo: Iride.

Scena: Questo sarà rappresentato da Iride, ancella di Giunone: Dirà, che nella ruina di Troia restano pienamente vendicate le offese ricevute da Giunone medesima nel giuditirò del pomo d'oro. Apparirà essa Iride in machina sopra l'arco suo.

Iride:

Caduta è Troia, e nelle sue ruine
 Giace sepolta d'Asia il bel decoro,
 Del giudicio fatal del Pomo d'Oro
 L'alta Giunon s'è vendicata al fine.
 Già son precipitati i bronzi, e i marmi
 Delle memorie Dardane superbe,
 E circondato stà d'arene, & herbe
 Un monte d'ossa una miniera d'armi.
 Fiumi di sangue son tutte le strade,
 A' sepolchri infiniti il suolo manca,
 L'istella morte si confessa stanca
 Dell'ira Greca à seguitar le spade.
 A' te ritorna, ò moglie del Tonante
 Iride ancella tua con lieti avvisi,
 Il ferro, e 'l foco hà i tuoi nemici uccisi,
 Disfatto è il Regno del Troiano amante.
 O voi mortali, che con legge incerta
 Librate e premi, e pene ai buoni, e ai rei,
 Nel giudicar non offendete i Dei,
 Che tosto, ò tardi la vendetta è certa.

Della finta pazza (1641)

Giulio Strozzi

Novissimo

Io non ho benda, o face;
 Non ho faretra, o dardi;
 Ne segno altro vulgar, che mi palesi:
 Mi chiamano il Consiglio;
 Ma non quel grave figlio
 Di molti, e molti padri, a cui son l'hore
 Dotte nutrici e precettore il Tempo.
 Io nacqui in fretta, in fretta
 Di genitor mendico,
 Su l'arene d'Olimpo in mezzo ai Giochi.
 Il Bisogno è mio Padre.
 Secondo genitor di molti figli,
 Bisognevoli tutti: E io son ricco
 D'oro non già, ma di partiti industri.
 Voi, belle Donne illustri,
 Ben lo sapete, a cui
 Ne' mendicanti amori
 Dispenso i miei tesori,
 E d'osare godo un degno
 Trono nel vostro ingegno:
 Che tra le sfere lucia e beate
 M'aggiro de vostr' occhi e invito ogn' hora
 Voi tutte al godimento. A mè che sono
 Il suo figlio minor, diè la Prudenza
 Questo serpe volante;
 Ma l'altro mio fratello
 Tardo, lungo, increscioso,
 Tutto duol, tutto giel, tutto dubbioso,
 Hebbe da lei, (come di me più dotto)
 Di piombo i piedi, e di lumaca il trotto
 Ou'io senza dimora
 Attuo, e pettoruto
 Venni, vidi operai,
 Egli costuma ogn' hora
 Satrapo irrisoluto,
 Di pensar molto, e non concluder mai.
 Mercè de' miei ricordi hoggi vedrete
 Di Donna consigliata
 La Pazzia simulata.
 Sù, sù volgete gli occhi, e un bel Furore
 Sia vostro insegnamento:
 Per saper a gli amanti
 Spiegar varie dal core
 E le voci, e i sembianti.
 Rivolo intanto alla più bella in sen io
 E chi sarà di voi,

Che no mi voglia in grembo! Hor ecco tutte.
Contender trà di lor della più bella:
Io che legare femminili intendo,
Nuovo consiglio prendo;
E vado ad insegnar guardi furtivi
A Donna poco esperta,
Che non sa raggirar l'occhio spedito
All' amante, e al marito.

La ninfa avara (1641)
(Favola boschereccia)

Benedetto Ferrari

San Moisè

Prologo: Inganno/Artifitio/Ingegno.

Inganno:

Signor de rei, e Dio, de fraudolenti
Detto son io da stolidi l'Ingāno;
Ma titoli simil biasmo, e cōdāno,
Ch'amano le mie frodi anco i Prudenti.
Co' studi, e l'arti inganna l'hore il saggio
Per furar à la tomba il suo bel nome,
E l'oblio superar con chiaro oltraggio.
Degl'inganni si val guerriero Duce
Per impennar à la sua fama il volo,
E risplender sepolto anco à la luce.
Taccia chi mi confessa un empio, e vile,
Ch'esser l'Inganno può degno, e gentile.

Artifitio:

Il tuo valor agguaglia ogni valore,
Ma senza me, che l'Artifitio sono
(Qual face al vento) infievolisce, e more.
D'un Greco scaltro, ai detti artifitiosi,
Fin di legno un destrier si diede al corso
A' portar Troia in cenere sù'l dorso.
Già mai non ingannò leggiadro viso
Anima semplicetta, ò incauto core
Senza l'arte d'un guardo, ò d'un sorriso.
Come con l'or la gēma viè più abbaglia,
Così l'Inganno, e l'Artifitio uniti
Mai fan senza triōfo à un cor battaglia.

Inganno:

Meco dunque t'adopra,
Ch'un'avara fanciulla ingannar voglio
Povera di pietà, ricca d'orgoglio.

Artifitio:

In ciò della mia aita non accade,
Lieve è ingannar la giovinetta etade

Inganno:

Hoggi (se tū no'l sai)

L'età fanciulla, la canuta abbatte;
 Sà malitie sputar bocca, di latte.
 Vuò sol, che tu condisca
 I bei detti, e i desiri,
 Della vecchia Amarisca,
 Ond'hoggi Arcadia il valor nostro ammiri.

Artifitio:

D'huopo non è;
 ch'all Artifitio sempre
 Danno albergo gentile
 Vizzo sen, bianco crin, fronte senile.

Tutti doi:

Facciã, c'hoggi risuoni i ogni parte
 Più che mai glorioso il nostro grido,
 E che può ciò che vuol l'ingãno, e l'arte.

Ingegno:

Forsennati che siete;
 Ed'anco non sapete,
 Che non s'opra lauor, di gloria degno
 Senz'il temuto, e riuerito Ingegno.
 Amico a' desir vostri
 Vuò trà Ninfe, e Pastrori hoggi mischiarmi,
 Ch'erra l'Ingegno ancor lūge da gli ostri.
 Poscia all'Adria ritorno,
 Oue de suoi gran figli illustri, e conti
 (Di mille palme adorno)
 Lieto mi specchio nell'auguste fronti..
 Colà s'ammira in riuerito Regno
 Quant' hà di bello, e di gentil l'Ingegno.

Tutti trè:

Felici piagge, auenturose sponde,
 Che cõ vãto gētil, ch'ogni altr'ecce de,
 Hã dominio, dei cor, più che dell'òde.

Il ritorno d'Ulisse in patria (1641) Giacomo Badoaro

San Cassiano

Prologo: Fato/Fortezza/Prudenza.

Fato:

Influenza immortal, forza non nota
 dei precetti del Ciel taciti accenti
 motius ai Cori e regola alle menti,
 dall'ingegno dell' Num Virtù remoto.
 Il Fato io sono, e ne gl'arcani oscuri
 del Ciel regolo il corso, a miei voleri
 Qui conducendo i facili, i Leggieri,
 e qui trendo gl'ostinati, e i duri.
 Giungi, ò Fortuna a lusingar le stelle
 Prudenza arriri a raddolcive il Fato;
 Così voi nel girar l'umano stato
 or mi siete compagne, or siete Ancelle.

Fortuna/Prudenza:

A trionfar s'arma Fortezza in vano;
 a trionfar Prudenza umana è fragile:
 Forza, senno, Valor ben poco vale
 Che se il Fato dissente, il tutto è vano.

Fato:

Vedrete oggi, Mortali, Ulisse il forte
 superar rischi, e valicar perigli
 Quinei la saggia Dea co suoi consigli
 farsi per lui del mio Valor Consorte.
 Gode la Patria al Fin, gode la moglie
 restan di vita i Proci ingiusti, privi

Fortuna/Prudenza:

Nettun si placa, e temono gl'Achivi
 Opra del Fatto che ogni gruppo scioglie.

Le nozze d'Enea con Lavinia (1641)
(Tragedia con lieto fine)

Giacomo Badoaro

SS. Gio: e Paolo

Prologo: Virtù, Ombre di Priamo, d'Anchise, d'Ettore, e di Creusa.

Virtù:

Uscite pur Uscite,
Dal cupo, e chiuso sen dell'ampia Terra
già vivendo infelici,
hor estinte felici, Anime uscite.
Tu Regnator già d'Asia, o Priamo il Grande
Tu di Troja già scudo Ettore il forte,
Tu di Creusa, tu Anchise
L'un d'Enea Genitor, l'altra Consorte

Ombre:

Ombre sciolte, e Leggiere
torniamo a rimirar L'eterne sfere
mà dall'arche orrende
Chi la Legge fatal rompe ed offende,
onde rivedda il di
Chi già dal mondo eternamente uscì?

Virtù:

Io Virtù così voglio,
Virtù che un tempo già Troja difesi,
e poi che al Ciel cedei,
Voi chiari spirti io resi
a l'Elisia magion de Semidei

Ombre:

Virtù santa, e verace,
Lume del Ciel giocondo,
senza cui fora il Mondo
un'abisso d'errori empio, e fallace.

Virtù:

Hor perchè all'aure uscite
Alme ben nate udite.
Enea doppio, girar d'anni infelici
già già tocca le amene Itale sponde
ove le doglie sue gravi e profonde
rendan santi Imenei liete e felici.

Ombre:

O' caro, e grato
Nuncio bramato!

Creusa:

Gia non t'invidio nè dolce Consorte
che se' meco non puoi più
godì con altra tu si Lieta sorte.

Virtù:

Ben L'empia e cieca Dea
fremmer non cesserà
ma tosto a pie' d'Enea
per me vinta cadrà.

Ombre:

O noi ridenti
Lieti, e contenti!

Virtù:

Qui dove il Tebro adorno
feconda i Puabi, e le Campagne intorno,
più che mai vaga, e bella
rinascere si vedrà Troja novella.

Ombre:

O noi beati.
O fortunati!

Virtù:

Ben fia, che d'ogni torto ingiusto e rio
a lei paghi Corinto e Atene il Fio;
e con Sparta, e Micene incolta e brutta
La giaccia serva a piè la Grecia tutta.

Ombre:

Or ristorai ben Lice
ogni sofferjo già strazio infelice.

Virtù:

Godete voi bell'Alme il fausto giorno,
Indi tornate al vostro almo soggiorno,

Ombre:

Voi pur felici al nostro Enea girate
 O del tesor del Ciel gemme infiammate
 A vostri chiari Lampi
 Ogni nembo di duol s'involi, e scampi.

Prologo secondo

Ombra di Virgilio:

Dal bel mineio natio ligno canoro
 gia scesi il volo in riva al Tebueo altevo,
 oue di Troja estinta il pio Guerriero
 venisse al Dolce mio canto sonoro.
 Sfora dall' immortal stanze innocenti
 Di chi gloria mercò con penna, et armi
 Auree serene, a voi torno a bear mi
 Sempiterni del Ciel fulgori ardenti.
 Donna Real che tra fiovite sponde
 immergi il piè virgineo in seno a Dori
 rimira al gran Trojan d'infausti errori
 sparir le nubi, e tran quillarsi L'onde.
 Così Virtù dal'empia, e cieca Diva
 ripercossa, vie più s'erge alle Stelle,
 perchè ogn'or fia nell'opre invite, e belle
 d'invidia l'arca ad onta illustre, e viva.

Amore innamorato (1642)
(Favola)

Carlo Cervetti

San Moisè

Prologo: Bellezza.

Scena: La Bellezza dopò haver celebrato se medesima invita l'Audienza al silentio per dimostrarle maggiormente i suoi pregi; havendo forza di soggettare gli stessi dei.

Bellezza:

Adria felice, e chiara
 A te certo sia noto il nome mio;
 Che se di questo Ciel Sole son'io,
 Cieco ben'esser vuole,
 Chi non sà dir quel, che là splende è il Sole.
 Nacqui frà queste Reggie
 Dove (tranne me sola) altro non splende.
 Chi nel bel volto tuo lo sguardo intende.
 Frà le tue luci altere
 Scorge del volto mio le forme vere.
 Io ferisco sì dolce
 Che'l ferito da mè, dice: crudele,
 Dunque si fan le piaghe anco col miele?
 Dove dove apprendesti
 A far con stral terren piaghe celesti?
 S'io lampeggio tal hora
 Fò diluviar di pianto ampi torrenti,
 E nata à incatenar barbare genti.
 Di questo capo biondo
 Mi basta un crin per far prigionè un Mondo.
 Col momento d'un riso
 Co'l sol balen di questi lumi alteri
 Compro di servitu secoli intieri;
 E con pochi thesori,
 Pago la libertà di mille Cori.
 Quanti oggetti hà il mio volto,
 Tanti dietro al mie Carro hò vinti, e presi,
 E quanti ho spettatori, hò tanti accesi;
 Che non è lento, ò tardo
 Per dar à me mille Vittorie un guardo.
 Non viverebbe un giorno
 S'io nol cibassi, Amor dentro d'un core,
 Anzi senza di me non saria Amore:
 Che'n questo sen secondo,
 Sono i semì d'amore, anzi del Mondo.
 Ma se di mia possanza,
 Volete maraviglie anco più nove,
 Qui taciti v'attendo. A le mie prove

Cede ogn'alma. Il mio telo
Arriva à penetrar fin dentro il Cielo.

La virtù de' strali d'Amore (1642) Giovanni Faustini
(Tragicomica musicale)

San Cassiano

Prologo: Capriccio/Choro di capricci/Piacere.

Scena: La scena si finge la reggia del Capriccio.

Capriccio:

Quì del tempo le fugaci
Ministre ancelle
L'hore sì snelle
Mie turbe liete
Sù sù trahete
Sol frà canti, e scherzi, e baci.
Chi d'amor ferito hà il petto
In strani modi
Il suo ben godi,
Ogn'uno trovi
Capricci novi
Per sua pompa, e suo diletto.

Choro di capricci:

Bacisi, cantisi, scherzisi,
E l'otio sferzisi
Con questi studi
L'ingegno sudi
Ad imitare con pronta fè
Il genio vario del nostro Rè

Capriccio:

De vostri volti à taciti stupori
Comprendo, che desia
Saper ogn'un ch'io sia,
O spettatrici belle, ò spettatori
Io son colui, che più d'ogn' altro altero
Di sorvolare presume
Ogni trito costume
Con modi inusitati, e co'l pensiero.
Il volubile Franco io violento
A cangiare le voglie
A variar le spoglie
In ridicoli eccessi in un momento.
Dõne io son quel, ch'in ceto guise il crine
Vi consiglia à intrecciare
Per farvi rassembleare
Capricciose à gl'amanti, e pellegrine.

Il Capriccio son' io, di me vedrete
 Opra sù questa Scena
 D'accidenti ripiena
 E d'attioni pria meste, e poscia liete.
 Melpemone, e Thalia furo mie Muse
 Saran con le mortali
 Le Divine, e Infernali
 Così in lei miste sì, ma non cofuse.
 Hor voi seguaci miei fidi, e canori
 Chiedete il piacer fuori
 Egli mentre apprestate
 I Scenici apparati
 A gl' Auditori grati
 Ingombri di diletto
 Con l'armoniche voci il core, e il petto.

Choro:

Mentre ci orniamo
 Di socchi dorati,
 Di manti gemmati,
 Mentre ci armiamo
 Di ferro il sen, per dimostrare quale
 Sia la virtù de l'amoroso strale
 Vieni ò piacere
 E à queste spettatrici illustri schiere
 Apporta intanto
 Dolcezza à l'alme lor con il tuo canto.

Piacere:

La vita è un baleno,
 Un breve splendore,
 Hà poco sereno,
 E nata se'n more;
 I giorni sì corti varcate ò viventi
 Festosi, felici, trà gioie, e contenti,
 Pria ch'il crine
 Sia di brine
 Tempestato
 Procuri il mortale di viver beato.
 Aspersa è la vita
 D'assentio, e di fele
 Hor venghi condita
 Da voi col mio mele,
 Io sono il piacere, sù sù me seguite
 Insino ch'havete le guancie fiorite,
 Ch' impotenti,
 Figri, e lenti
 Poi canuti
 Sospiransi in vano li gusti perduti.

Godete, godete,
Co'l dolce, ch'alletta,
Che piace, e diletta
S'estingua la sete
Nel mondo tiranno ripieno di frode
Nō splēde altro bene, che 'ql che
Abbracciate
Apprezate
Del piacere
Il Sano consiglio, l'amico parere.

Il Bellerofonte (1642)
(Drama musicale)

Vincenzo Nolfi

Novissimo

Prologo: Innocenza/Astrea/Nettuno.

Scena: L'Innocenza perseguitata nel modo, e specialmente nella persona di Bellerfonte in Licia invoca alla sua protezione Astrea, che scende. E la consola, appar Nettuno dal Mare, entrano tutti tre nelle lodi di Venetia.

Innocenza:

Troppo stendono oime la frode, e'l vitio,
De la lor Tirannia vasto il confine,
Onde sol resta entro à spelonche alpine,
A l'innocenza appena horrido hospitio.
Nel sol misera me Città superba,
Ma da se mi discaccia anco vil tetto.
E fin la maestà d'un Regio petto,
Un raggio pur del mio candor non serba:
Patara più d'ogn'altra, avida brama
Hoggi le glorie mie far Infelici;;
Patara quì crudel Reggia le Lici,
Mentre à Bellerofonte eccidij trama.
Ma perche non m'opprima, Astrea cortese
Di quei stellanti, e sempiterni giri
Lascia deh lascia i lucidi Zaffiri,
E quà giù scendi ratta à mie difese.

Astrea:

A tui prieghi lamentabili
Miei soccorsi non si nieghino,
Ma per te pronte s'impieghino
L'ire mie più formidabili
Proveran quei mostri horribili
Del mio brando i fieri sibili.
I trionfi ch'hoggi spera
Frode rea non otterrà,
L'aurea mia fatal statera
Tanto mal soffrir non sà,
Lusinghierà, e finta fè
Cade al fin sotto il mio piè.
Innocenza meschina
De le sciagure tue, grande tuoi
Ben coraggio affanni danni
Fatta dal cor humana
Essule, e peregrina.

Innocenza:

Astrea che prò s'il mio lagnar è vano?

Astrea:

Soffri, ch'al fin tal hora
 Quel Cieco sen, che ti disprezza, e scaccia
 Conosciuta t'adora;
 Non gir già nò da Patera ramingha,
 Contro Bellerofonte empia con giura
 Di sfrenato furore
 Le sue ruvine indarno hoggi procura.
 Giove fulminatore,
 Che tutto vede dal celeste Regno
 Non vuol, che la sua prole
 Oppressa cada al fulgorar d'un sdegno.

Innocenza:

Dunque sotto la fè di sì gran Nume
 Mi fermerò sicura.

Astrea:

Sì che à tuo prò sarà mio giusto Zelo
 Indi già, che sbandita
 Dite non men stanza non ho più in terra
 Rivoleronne al Cielo.

Nettuno:

O leggiadra Donzella
 Gemma de l'universo i cui splendori
 In volano gl'honori ad ogni stella:
 Come lieto hor ti mirò
 Così dopò futuro
 Lungo, e torbido oblio nel bel sereno
 Di secolo felice
 Ov' essule hor ricorri
 T'accoglierò lietissimo nel seno.
 Tempo vedrà, ch'ad onta di Natura
 Sù l'instabil mio dorso
 Alzerà stabil Reggia altere mura;
 In questa troverai gl'estinti pregi
 Qui la tua stanza, e quì per te vedra se
 Tra'l saldo humor de flutti
 Non le Veneri nò nascer i Regni
 Onde con nobil grido
 Andrà sù l'ali de la Fama a volo,
 D'Adria temuto, e riverito il lido.

Mira colà, che sorge
 Opra del mio poter la bella
 Gloriosa, e superba immago
 Qual ne l'idea del Fato hor si riserba.

Astrea:

Questo è dunque il bel nido
 Ov'io rintraccierò l'età de l'oro?
 O caro albergo, e fido
 Trà velami del'ombre ecco t'adoro
 Deh perche da gli abissi
 De secoli volanti hor non son giunti
 A tante glorie mie gl'anni precissi,
 Ch'hor hor vorrei cangiare
 Col palaggio del Ciel Reggia del mare.

Nettuno:

Le più ricche Maremme
 Del mio gran Regno ondoso,
 Quant'han di pretioso
 Vuò che serbin per te Coralli, e gemme.

Astrea:

Qual Astro più benigno in Ciel fiammeggia
 Oprarò, che risparmi
 Tutti gl'influssi suoi per questa Reggia.

Innocenza:

Ed io farò, che la virtù destini
 I suoi degni sudor
 Ad inaffiar per le tue glorie eterne
 Palme vittrici, e trionfi allori.

Nettuno/Astrea/Innocenza:

Città sopra qualche il modo ammira
 Saggia ricca e gentile,
 Son de le tue grandezze un'ombra vile
 Sparta Atene, e Stagira
 Quindi vedranno i secoli futuri
 Correr à lidi tuoi gonfio di lume
 Per tributarti il Ciel converso in fume.

Narciso et Ecco immortalati (1642) Oratio Persiani
(Opera drammatica)

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Giunone/Deiopea/Coro di ninfe.

Scena: Giunone comunica alle sue ninfe gli oltraggi ricevuti dalla facondia d'Ecco la quale negli adulterij del lascivo Giove intraprese à lusingarla, e trattenerla col nettare de' suoi discorsi; delibera alfine sdegnata di commetterne ad Eolo il meritevol supplitio.

Giunone:

E'Fino à quanto ò Giuno
Soffrirai d'Ecco i replicati oltraggi?
Che fai pigra, che fai?
Gli strazziij tutti epilogati in uno,
Porgi all'iniqua omai,
E desta l'ire, e gli odi,
D'empia eloquenza à gastigar le frodi.

Deiopea:

Qual nuvolo d'angoscia orrido, e folto
Appanna al Sol di tua bellezza i rai
Che par Diva il Sereno
Del tuo turbato volto,
Frà tuoni è plogge un torbido baleno?
O pur Stella ch'adduce
Dà crinita minaccia infausta luce?

Giunone:

In procella di cure il cor sommergo;
Non t'ingombri però stupore il petto
S'il mio cangiato aspetto,
Già fù di Gratie, ora è di furie albergo.

Coro:

L'ira affrena
Del tuo cor,
Bella Diva, e con noi giubila,
Rasserena
Quell'orror,
Vaga Dea, ch'il sen t'annubila
L'ira affrena, e con noi giubila.

Giunone:

Non val Ninfe non vale
 Alla percossa, ond' il mio cor si duole
 Balsamo di parole
 Ange la mente in consolabil male.

Deiopea:

Deh narrami ò Regina,
 Qual' insolita offesa
 T' hà di caldo furor l' anima accesa?

Giunone:

Quando all' ardor di due lascive Stelle
 L' Adultero mio Giove
 Avvampò d' illegitime facelle
 Astuta Ecco, e feconda
 Per ingannarmi in varie foggie, e nove,
 Macchinò_ciance, e' fabricò novelle;
 Da gli accenti incantata infidi, e falsi
 Me stesso in tanto alla sua fè commessi,
 E defraudata à perturbar non valse
 De gli illeciti amori i Sozzi amplessi
 Dite voi Ninfe, or quale
 Trovasi pena à sì gran colpa eguale?

Coro:

Pari scempio non hà
 Il tenebroso Rè
 L' infernal crudeltà
 Con misfatto sì reo cruda non è

Giunone:

Da piagge incorruttibili ed eterne
 A i regni io manderò de gli elementi
 Desterà l' ire in sù l' etnee caverne
 La Regina dell' Aria al Re de Venti,

Deiopea:

Contro alle Deità
 Dal fiele invidia vomita,
 O falsa humanità
 E de Celesti l' alterezza indomita.

Coro:

Quando vuole empio tosco il Ciel diffondere
 Nessun campar s' immagini

Non baratri ò Voragini
Potran da Giuno irata Ecco nascondere.

La Venere gelosa (1643)

Niccolò Bartolini

Novissimo

Prologo: Flora.

Scena: Esce della terra, e dopò vien partata per aria da zeffiri.

Flora:

Tenta invan Aquilon di ghiacci armato
Predar i Colli e por le piante in guerra
Che lo splendor di chi da legge al fato
Mi scote 'l sonno ad infiorar la terra.
Ecco ad onta del verno il prato adorno
Spira sensi d'amor l'onda vagante.
Farle schiere di fiori onore al giorno
E precorron di Flora il guardo amante
Qù l'arbitro del Sole oggi vedrete
Girne per questo Ciel puro e sereno
E voi che di beltà le Dee vincete
Più bei gigli di me portate in seno.
Lungi sù dalle Stelle i raggi d'oro
Vedrà di Nasso la Città superba.
E Venere Gelosa di Martoro
Bagnarà tutta sdegno i fiori, e l'erba.
Gode l'alma tranquilla i sensi amici
Danzi le Ninfe in queste valle à stuolo
Ed io per ammantar l'erte pendici
Sicura i Zeffiri miei mi levo à volo.

L' Egisto (1644)
(Drammatia musicale)

Giovanni Faustini

San Cassiano

Prologo: Notte/Aurora.

Notte:

Tenebrose mie squadre, orde guerriere,
Che spiegate possenti i miei Trofei
Sin dove ruota il messaggier de' Dei
Inalzate i vessilli ardite, e fiere.
De la nemica, e de bellata luce
I conquistati alloggi homai la sciate
A l'armi, a l'armi, à le vittorie usate,
Seguite me vostra reina, e duce.
Là ne l'altro Emisero il Sol s'accampa
Da luminosi rai stipato, e cinto
A la pugna, a le palme havete vinto,
Già veder parmi estinta ogni sua lampa.
Di già vittrici trionfate voi
De le schiere di Febo, ò fidi horrori,
Cedano al vostro nero i suoi splendori,
E à papaueri miei, gl'Allori suoi.

Aurora:

Da l'oriente
Sorgo ridente
Di rugiadosi
Vitali humori
Prodiga dispensiera à l'herbe, e a fiori.
Spiegate altere
L'ali leggiere
Aurette belle,
Aurette mie,
E sussurate, che sen viene die.
Lucidi Albori
D'Aurei colori
Quest' orizzonte
Tosto fregiate
E le stelle sbandite, od'ammorzate.
Già gli infocati
Destrieri alati,
Theti lasciata,
Sferza il Sol biondo
Destisi homai l'addormentato mondo.

Il prencipe giardiniero (1644)

Benedetto Ferrari

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Hercole su' Hidra.

Scena: Hercole sù l'Hidra parte dai campi Elisi, per gire in Persia ad estinguere lo sdegno, di Rosaura.

Hercole:

Da le lucide piagge Heroe stellante
 Me'n vò del Perso à le famose arene.
 Precorrete il mio volo aure serene,
 Merita alato Foriere un Nume errante.
 Gran Domator, di mostruose fere
 Hoggi abatter vogl'io mostro novello;
 Ei tropp' ardisce in regio seno, e bello
 Ma chi pugna col ciel, ben tosto pere.
 Spento dell'Asia il più gentil Guerriero
 Vuol la bella Reina di quel Regno;
 Ma opprimer non può mai fiero disdegno
 Honorata Virtute, e Valor vero.
 Tropp' è scarsa d'Heròi hoggi la Terra,
 Tal ch' avvivargli, e non svenargli lice;
 Solo n'abondi tù, Patria felice,
 Ch' il gran Mare dell'Hadria, e bagna e serra.
 I scorsi lustri ogni memoria invidi,
 Hoggi, l'ombra del vitio il Mondo annotta;
 E trà gli horrori dell'età corrotta
 Splendono rari i gloriosi Alcidi.

L'Ormindo (1644)
(Favola regia per musica)

Giovanni Faustini

San Cassiano

Prologo: Armonia.

Scena: Rappresenta la scena la Piazza di San Marco, parte più cospicua della città di Venetia.

L'Armonia:

Non m'è Patria l'Olimpo,
Nè dolce figlia io sono
Di quel' acuto, e di quel grave suono,
Che la un, dove splende eterna luce,
Il moto de le sfere ogn'hor produce.
Io nacqui in Helicon
De le Castalie canori;
Del gran Febo la Cetra à me fù culla,
E del suo crin per fascie hebbi gl'allori,
Bevei per latte l'acque d'Hippocrene,
E le Custodi mie fur le Sirene.
Hora dal bel Parnasso,
O'Città gloriosa,
Ch' hai di cristal le mura, di cui vagheggi
La tua beltà, che l'universo ammira,
De le gratie, e d'amor famoso regno,
A ricalcare i tuoi teatri io vengo.
E' già varcato un lustro,
Che sù palchi dorati
In te risplendo, e le mie glorie illustro,
Di novi fregi adornano i miei crini
L'alme tue muse, e i Cigni tuoi divini.
Io che bambina passeggiavi d'Athene
Con gemmati conturni in sù le Scene,
Io, che condotta fui,
Vinta la Grecia, e doma
Da vincitori à Roma,
Non vidi à le tue pompe, à fasti tui,
O pompa, ò fasto eguale,
Vergine serenissima, e immortale.

La Doriclea (1645)
(Dramma musicale)

Giovanni Faustini

San Cassiano

Prologo: Ambitione/Ignoranze/Virtù/Gloria.

Scena: Il monte della Virtù, nelle cui crine si rimira il tempio della Gloria.

Ambitione:

Terminato è 'l viaggio,
Ecco il monte sorella.

Ignoranza:

Ohimè com' impedita
E da tronchi, e da sterpi è la salita?
Quei macigni pendenti,
Quell' erte rupi ruinate, horrende,
Promettono i sepolcri à chi v'ascende.
Sciagurata la brama,
Che di salire de la Gloria al tempio,
Quì, da le reggie ov' alberghian, mi trasse:
E tù perche mi fosti
Mal saggia Ambitione
D'impresa disperata, e guida, e sprone?

Ambitione:

Ben tù sei l'ignoranza
E che credevi forse,
Che di salire quì come ten' vai
Per le Cittadi in carro d'oro assisa
Con la fortuna a lato? il piè calloso
Convien di fare, ha' da sudar la fronte
Pria ch'al tempio si giunga, e varchi il monte.

Ignoranza:

Non havro cor giamai
Di calcar questa via così scoscesa,
E avezza à le mollitie, io non potrei
Orma stampar, benche volessi, in lei.

Ambitione:

T'aviliscono i lussi.

Al Delubro immortale
Ti condurrò sù l'ale.

Ignoranza:

Sì sì, non si ritardi, a voli, a voli.
Ma giunte a l'erta, e come
M'introdurrò nel tempio? io ravisata
Sarò da' suoi Custodi, onde pavento
Di repulse, e di sferze. [Ambitione] O s'io non erro
Ecco de' tuoi timori, ecco i rimedi.
E la Virtù colei,
Che se ne viene al monte? [Ignoranza] E'dessa. [Ambitione]
Io voglio,
Che sien le spoglie sue prede di noi,
Onde di lor tù poi
Vestita, agevolmente ingannerai
Le custodi del Tempio, ed entrerai.

Ignoranza:

Avveduto ritrovo
Che non ci vegga. [Ambitione] Infino,
Che s'aviene, ascose
Starem noi dietro a queste querce annose.

Virtù:

Son pur tutta bellezza
Non caduca, ma eterna,
E il mondo non mi mira, e non m'apprezza,
Io, che l'alme sollevo, e al Ciel le mando
Men vò negletia per le selve errando.
Di porpora adornato
In trono i Vitio siede,
Riverito dal senso, & adorato,
Ed'io, che beni sempiterni arredo,
Hò da pascermi à pena, ò secol cieco.
Chi m'incontra, e mi vede
Si povera, e mendica
Non vuol seguirmi, & al mio dir non crede,
Sen' ride a l'hor che da mia bocca intende,
Che la felicità da me dipende.

Ignoranza:

Non gridar, taci. [Virtù] Ohimè. [Ignoranza] Taci ti dico

Ambitione:

Spogliati. [Virtù] Che volete

Voi far di queste vesti,
 Non son come vedete
 Già di gemme fregiate, e carche d'ori,
 Tanto, prede mendiche, allettan voi
 Che possedete in Corte ampi tesori?

Ambitione:

Troppo garrula sei.

Ignoranza:

A forza di percosse
 Resti nuda costei.

Virtù:

Ah povera virtude, e chi t'oltraggia?

Ambitione:

Prendi cotesto sole

Ignoranza:

Lascia questa d'alloro
 Verdeggiante Corona. [Ambitione] Eccola nuda.

Ignoranza:

Partiti via di qui, partiti, fuggi.

Ambitione:

Raddoppia l' onte. [Virtù] O' depravata età,
 In cui da l'ignoranza è discacciata
 La Virtù dal su' albergo, e ignuda v'è:
 O' depravata età..

Ambitione:

Al vestirti, a gli inganni.
 Quest' effigie Febea
 Cingiti al seno, affrettati. [Ignoranza] Non vedi,
 Se priga io sono? appresta pure i vanni.

Ambitione:

Con la tua destra la mia destra afferra.

Ignoranza:

Stringimi sì, che non trabocchi à terrà.

À2: Ambitione/Ignoranza:

A tempio de la Gloria
L'Ignoranza sen' vola

Ignoranza:

D'Ambition sù l'ali,
Da Virtù mascherata, hoggi ò mortali.

Gloria:

Precipitate, indegne
Di rimirare il Sol, precipitate
Da quest' aeree region beate.
Note, note à me siete, ò fraudolenti,
Ite à franger, cadenti,
Quelle selci, e il Tonante,
Come già fece a Encelado, vi danni
Trà dirupi sepolte à viver gl'anni:
Sol ricetti del monte
Sono le sacre sommitade apriche
D'anime illustri, e di virtude amiche.
Di voi Veneti Heroi,
Le cui virtù sublimi
Volan dal freddo Borea, à caldi Eoi,
Di voi nido è il tempio, in lui vivrete,
Ad onta di Satuno, immortalati
A' secoli venturi, ò fortunati.
Voi spettatrici belle
Questa notte vedrete
Di Gloria onusto il vostro sesso imbelle,
E in un comprenderete,
Che non solo egli puote
Debellare amoroso
Con l' armi del bel viso i cori, e l'alme,
Ma co 'l serro apprestarsi anco le palme.

Il Romolo e' L Remo (1645)
(Drama)

Giulio Strozzi

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Enea/Fama/Iride.

Scena d'aria: Scende Enea sul carro di Venere sita madre, e veduta la Fama sonnocchiosa tra le nugole l'invita à portar' intorno per molti secoli l'opre de' suoi gloriosi nipoti per la futura fondatione di Roma, del cui valore è rimasta eterna herede la Serenissima Republica di Venetia.

Enea:

Come sì neghittosa,
Le Corti abbandonate,
Frà quelle nubi ingrate,
Vive la Fama ignobilmente ascosa!

Fama:

Perche già molti lustri
Si resta ogni Mortale
Di fare Opere illustri,
Muta la tromba, e addormentate hò l'ale

Enea:

Mi riconosci tu! [Fama] La Fama, vuoi,
Che non conosca un glorioso Enea,
Figlio di Citerea,
L'Eroe miglior de'trombeggianti Eroi?

Enea:

Disgombra il tedio, el duolo,
O' sfaccendata Fama:
Apparecchiati al volo:
Ad un lungo passeggio Enea ti chiama.

Fama:

E qual dolce novella
Mi porti, ò cara bocca,
Discesa dalla materna Stella?

Enea:

Questa volta ti tocca, stella?
Molti secoli, e molti, andar vagando,

De' gran Nipoti de' Nipoti miei
L'opre intorno portando.

Iride:

O' quanto ad osservar giunsi opportuna:
Mentre non hà di me, nuntia di pace,
Questo buono di Enea temenza alcuna,
Relatrice à Giunon sarò verace.

Fama:

Il tempo è giunto, il tempo
Promesso dagli Dei,
Che sul Tebro, e nell'Adria
Stanza di Libertà più bella al fine
Io vedrò ristorate
Di Troia l'acerbissime ruine!
Ò felice viaggio, ò nuove grate.

Iride:

O mia Giunone, ò mia Regina, e Diva,
Questa volta io ti veggio
Di altari in terra priva.

Enea:

Tù d'alloro immortal cinta la chioma
Pubblica hoggi fondate
E le mura, e l'Impero alto di Roma.

Fama:

O Felice viaggio, ò nuove grate.

Enea:

Del cui valore il Veneto Leone
Rimanga eterno Erede,
Assicurando il piede
Frà spiagge più beate.

Fama:

O felice viaggio, ò nuove grate.

Gli amori d'Apollo e di Dafne (1640) Francesco Busenello
(Rappresentati in musica)

San Cassiano

Prologo: Sonno/Panto/Itaton/Morfeo.

Sonno:

Già dell'Alba vicina
L'aure precorritrici,
I venticelli amici
Fomentano cortesi
La mia placida forza,
E le palpebre humane
(Sepeliti i lor morti in dolce oblio)
Ressister più non ponno
Alla soave deità del Sonno.
Questa è l'ora felice
Da me più favorita,
In cui godo vedere
Dentro un dormir profondo,
La natura sopita.
Poco lunge è la Diva,
Che sparge a man profusa humide perle.
Poco lunge è la luce,
Che per sentier dorato il dì conduce.
Voi miei cari ministri
Panto, Itaton, Morfeo
Mentre vengono i sogni
Dalle porte fatali,
Servite pronti al vaticinio loro
Con le vostre figure,
E con mille apparenze, e mille forme
Itene a visitar chi posa, e dorme.

Morfeo:

Sonno Dio del riposo,
Dator della quiete, e della pace,
Tutti gli humani volti
Io prenderò ben tosto, e com'è l'uso
Delle mutanze mie
Vaneggiarò col sogno avanti il die.

Itaton:

Et io d'augelli, e fere
Vestirò le sembianze,
E son pronto à cangiarmi in tante forme,
Che non potranno i numeri adeguarle,

E spesso in un oggetto
Unirò, mescerò più d'un aspetto.

Panton:

Le figure diverse
Delle cose insensate io prenderò,
E tra chi dorme andrò;
Del quadro, del triangolo, del cerchio
Figurerò le prospettive belle,
E tutte inventarò l'arti novelle.

Tutti insieme:

Uscite in varie forme
Imagini gioconde, e strane forme,
E all'addormito mondo
Portate in sogni lieti
Metamorfosi mille, e mille segni,
E l'huomo frale à indovinar s'ingegni.

(Qui Cade il Ballo de Fantasmi, e finisce Il Prologo.)

L'Euripo (1649)
(Drama per musica)

Giovanni Faustini

San Moisè

Prologo: Bellona/Giove.

Bellona:

Chi laggiù del Bifronte il Tempio serra?
 Chi, chi d'Aletto l'atra face ammorza?
 Chi, chi d'Oliva incatenò la guerra?
 Chi del furor tenta fiaccar la forza?
 Che forse, mole, in grembo à la sua bella
 Marte, caldo d'amor, scherne gl'algori?
 Scenderò da quest'orbe, à la sua stella
 Lasciato il freno, ad animar rumori.
 Con sferze di Chelidri, e di Ceraste
 Andrà Bellona à lacerar la pace,
 Farà, ch'i Caducci tornino in haste,
 Genitrice di risse, aspra, e ferace.

Giove:

Latra pur, latra, ò delle menti insane
 Furia, di sangue human, fumante, e lorda;
 Assorda il mondo co'l latrato, assorda
 Diffuse al vento fien tue rabbie, e vane.
 Germineranno i tuoi furori indegni
 Messe cadente di rancori, ed'armi;
 Imperante quest' Astro in aurei marmi
 Darà sepolcro à i rinascenti sdegni.
 Voi, che di rea fortuna
 Disprezzate i rigori animi invitti;
 Voi, voi, ch'è l'empia Luna
 De l'acciar co' baleni
 Funestate i sereni;
 Voi, che de l'onde nere
 Trà patrij giri, e i barbari confini
 I minaccianti i Pini,
 Pavidì racchiudeste, onde le fere
 Dilagato il velen nel lor Covile
 Diero l'ultima Parca
 Al Tiranno Monarca;
 Voi figli de la Gloria, Heroi guerrieri,
 Di quella stella sanguinosa ad onta,
 Che fremendo tramonta,
 Disarmate le destre, Augusti, in breve
 Coronata di Palme
 La Pace accoglierete, e in sen del sempre
 Sarete illustri, à par del sol vivendo.

La virtù sempre vince anco perdendo.

La Bradamante (1650)
(Drama per musica)

Pietro Paolo Bissari

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Ombra di Merlino/Ascalafò spia dell'Inferno'
sopraviene.

Scena: La grotta di Merlino; e nel prospetto il suo
sepolcro dalla somità del quale esca.

Ombra di Merlino:

Da la tomba famosa
Ov' amor vivo io posai l'ossa antichea
Quà mi trasse volante
Gara d'honor, cure di gloria amiche.
Del fatidico vecchio
Che di morte non teme il lungo oblio,
De l'antico Merlin l'Ombra son io.
Giri Saturno pur tardo la rota,
E col manto del Tempo
L'avenir di quà già ne copra, ò sveli,
Opra non fia, ch'ignota
A me si porti, ò che per tempo ci celi.
Là per mari intentati
Vedo non ancor nati Ispani Abetti
Carchi d'armi, e guerrieri
Crescer i Mondi, e discipar gl'Imperi?
Vedo Leon, che già da l'onde è sorto
Di Leon coronato oprirsi il vanto,
E premer di Bisanto
Con la zampa regal le navi, e'l Porto:
Vedo contro di lui
Volger la Luna i duri influssi, e rei:
Mà stringa a sue ruine
Sotto quall'alte Insegne Arabo, e Moro.
Ch'erger lui vedo al fine
Sù le Corna d'argento un Corno d'oro:
E pur a mè, cui fino il Tempo cede,
A me non cede Atlante;
E quasi in onta mia
Toglièr tenta Ruggiero a Bradamante.
Ho cinta à voglia sua
Incantato Castel marmo, od acciario;
In suo dispetto, in onta
Renderò illustre, e chiaro
Nodo sì bel d'ogni alto nodo a paro:
Fia che vano si renda ogni suo incanto

('dentro) E in van Ruggier l'inuido afferri.

[Ascalafo] Erri.

Ombra:

E qual voce importuna
 Il mio valor contrasta entro il mio Impero?
 Contenda pur Ruggiero
 La Fortuna, l'Inferno, Il Ciel, che privo
 Di Bradamante ei non sarà.

Ascalafo:

Sarà.

Ombra: *Fuori omb

Chi tanto ardisce. *[Asc.] Ascalafo.
 E con qual arroganza. *[Asc.] Io de gli abissi
 Perservatore, e Spia
 Tai la giù preparai vidi gl'Incanti
 Ad atlante, ad Alcino,
 Ch'unire il tronco nodo
 Altra forza non puote, anco divina.

Ombra:

Mentitor tu fallace,
 Io vincitor sarò:
 Perche m'assista audace.
 Mostro alcun de l'Inferno invocherò:
 Sù pronti e tù te'n fuggi.

Ascalafo:

Tù di rancor ti struggi.
 [Ombra] Ti pentirai [Asc] Nò nò.
 [Ombra] Non fuggirai. [Asc.] Sì sì.
 [Ombra] Ti prenderò. [Asc.] Mà tardo.
 [Ombra] Su'l Serpe, ch'è qui sorto,
 Rapido il Seguirò, se'l piè ritardo.

(*Nel falir un Serpe che con striscio veloce segue Ascalafo
 fuggito con volo a terra.)

L'Orithia (1650)
(Favola)

Maiolino Bisaccioni

Santi Apostoli

Prologo: Mercurio/Cibele/Notte.

Mercurio:

O dell'antro profondo
 Habitatrice, d'horride tenebre
 Lascia le ruvidissime latebre
 Madre antica del Mondo
 Odi Cillenio, ascolta
 Il Messaggio fedel de gli alti Dei:
 Ove nascosta, ove rinchiusa sei,
 Et in qual opre involta?
 Cedete, òlà, cedete
 Frigidi marmi, Porfido, e diaspro:
 Che si, che si: ch'io disdegno, e inaspro
 Se più me l'ascondete.

Cibele:

Chi mi toglie à me stessa,
 E richiama alla luce
 questa mano indefessa,
 Che tutto opra, e produce?

Mercurio:

Il tuo nipote Amore à te m'invia,

Cibele:

Che vuole, & che desia?

Mercurio:

Brama condurre à fine
 Un bel furto amoroso.

Cibele:

Non turbi il mio riposo faticoso
 Egli che tutto può;
 In questo ermo confine
 A' che io voglia per lui veder non sò

Mercurio:

Fa che sgombri dal Cielo
 L'oscura figlia tua l'atro suo velo
 Molto pria dell'usato;
 Acciò che in un sol die
 Sia un infedel d'infeleltà pagato,
 E goda Amor dell'accortezze mie.

Cibeles:

Facciasi ciò che vuole Hermete, e Amore.
 Figlia parti dal Ciel, vattene homai,
 Così vuole il tuo figlio,
 Et io te ne consiglio.
 Onde ingannato sia l'ingannatore:
 Hoggi Mercurio vuole
 Testimonij à suoi furti il Cielo, e'l Sole

Notte:

Obediscasi Amor, mia gloria sia
 Servir la prole mia.
 Fuggite pure ò Stelle,
 E'l campo al sol cedete,
 O mie lampadi belle,
 E al'Ocean volgete
 Vostre vive fiammelle.
 Porta ò pigro Boote
 Circa l'asse del Cielo
 Più veloce le tue, più le mie ruote.

À tre:

Sorgi bel Dio di Delo,
 Accoppia al carro d'oro Eto, e Piroo,
 E Campeggi l'aurora in su l'Eoo.

L'Argelinda (1650)
(Favola regia)

Giacomo Castoreo

Prologo: Innocenza/Odio.

Innocenza:

Da miei Chiostri stellati, ove soggiorno
Dal di, ch'a voi mi tolsi
(Saccia de vostri scherni)
Hoggi tra voi disendo; e in questo Regno,
Reprimerò dell' Odio, e dello Sdegno
(Innocenza guerriera)
L'hostilità severa.

Odio:

Fuor dai Regni dell' Ombre
Nume d'Odio, e rancori, esco alla luce,
Di straggi, e di flagelli horrido Duce.
Vuò, che per me s'ingombre
Di morti, e di rouvine,
Ogni loco, ogni strada, ogni Confine.
Tu Diva immaginata, Innocenza sprezzata,
Innocence scorned,
Qual desio ti conduce a questo suolo?

Innocenza:

Drizzo alla terra il Volo
Per abbatte l'orgoglio
Odio malvaggio, a tuoi fuori insani.

Odio:

In mezo alle ferite, all'occisioni
Trionferò di tè; stolta t'inganni.

Innocenza:

Io d'innocenza armata,

Odio:

Io dall'Odio aggettato

Innocenza:

Scendo da gli Orgi eterni,

Odio:

Esco da cupi Averni

Innocenza: Odio:

Per secondar Per disturbar
l'operation del Fato.

Innocenza:

Fuggi da questa luce
E sia tua stanza i sotterranei Regni
Empio seminator d'ire, e di sdegni,

Odio:

Sciocca, non sai per prova
Ch'ove la forza, e la potenza impera
L'innocenza non giova?

Innocenza:

Sfortunata Innocenza;
Io, che d'usbergo addamantiu cirondo
Con desir' innocenti
Il petto de' viventi,
Nel vostro cieco Mondo
Faccio de falli altrui la penitenza:
Sfortunata Innocenza.
L'ingiustitia tiranna
Opprime' i giusto, e la raggion calpesta;
Sol di sdegni, e furori,
Di straggi, e di rigori
Veggio pompa funesta:
La tirannide impera, e l'inclemenza,
Sfortunata Innocenza.
Ma pur, trà tanti mali
Nell'eccelsa tua Reggia, Hadria felice
I miei pregg' immortali
Vivono ancora, ed imperar mi lice.

L'Orimonte (1650)
(Drama per musica)

Nicolò Minato

San Cassiano

Prologo: Plutone/Volturio Spirito/Confusione/Tantalo/Titio/
Issione ne'propri tormenti.

Scena: Infernale.

*(Precede un ballo di spiriti in tre posature con scherzi
d'intorno alle trè tormentati.)*

Tantalo:

Ahi, chi l'onda mi fura, e'l pomo toglie?

Nella 1:

Mi surate dal sempre havrò le doglie..

Issione:

Ahi chi m'aggira in questo moto eterno?

Nella 2:

Non hà prescritte fin pena d'Inferno.

Titio:

Ahi; Perche il cor mi si rinova? ahi? ahi?

Nella 3:

Tormento di quà giù non passa mai

Plutone: Sedente nel Trono

sia trà dieci annua sorte: armi d'ardire
Saran quando averrà, ch'e estinto ei cada
Le medie unite, e le potenze Assire,
Così l'Oracol disse
(si leva)

Chiesto del Mostro ond'è l' Assiria infesta.
E questo apunto il giorno è dell'impresa;
De' comandati Abissi à grave offessa
Parmi veder il serpe fier cadente.
Le Zanne adunche, e'l venenoso dente
Più d'alme quà non mandaran tributo.

E tacer e'l soffre, e non lo sturba Pluto
 Il tiran delle stelle (e mie son l'onte)
 Scherniti i sacri horror d'Auerno irride;
 Su' l margo stigio vide
 Già spesse turbe a tragitar Caronte:
 Hor vuoto ha' l legno, e van l'anime ignude
 Lung' hore attese alla fatal Palude.
 La bell'Etra à se tenne, e nel profondo
 Me quà cacciò caliginoso centro
 Il tolerai: non entro
 A riandar il patteggiato mondo;
 Ben sì ch'ogn' alma a Radamanto invole,
 Che sia deserto il treno mio mi duole.
 Si riempono i Cieli, e disusai
 Sono i sentieri onde si cala a Dite;
 Stan nell'otio sopite
 Hidre, e Ceraste, e taciti latrati
 Del Trifauce Infernal, che rare volte
 Chiedono il vacuo passo ombre sepolte.

La Confusione:

Io ch'hebbi pria nell'indi stinto Cae:
 Le fasce, e di Babel sù l'alte mura

(Sopra dèsa caligene in aria)

Indi passai, quà giunge alle tue voci
 Fiere Monarca delle pene atroci.
 Dove trarsi dovrà dell'Urna il nome
 Andrò assistente, 'e del sortito Caso
 Turberò il voto, ò non alcun sia tratto,
 O pur se sia, farò che tocchi almeno
 Al cor più imbelle, & al men forte sono.

Volturio Spirito:

Salirò se no'l vieti all'aure anch'io
 Dove l'angue s'imbosca androne ardito,
 S'è snudar ferro alcua sarà che giunga
 Desterò nemi, grandini, procelle
 Farò, dell'aria ottenebrati i campi,
 Che su'l volto del sol l'ombra si stampi.

Plutone:

Miei fidi approvo le proposte udite
 Pur vi opponete à tutta possa, ardite,
 Se vincete vò dieci alme nocenti
 Soggette offrir in preda a vostri intenti.

Confusione:

Saprò confondere
 Gl'arditri, e l'anima
 Il mostro essanime
 Non caderà.

Volturio Spirito:

Saprò diffondere
 Tempesta horribile
 L'angue terribile
 Non perirà.

À2:

Andiam) Confusion } teco verò.
 Volturio sì

Confusione:

Il t'attendo
 Voi. Ecco ascendo

(Vola appresso la confusione)

Nel Bosco l'assalto andrò
 In Corte a distornar le sorti andrò

À2:

Volgerò, torberò, scon voglierò.

Plutone:

Presago di mio male inutil temo
 Il contrasto co'l fato: ardi più volte
 A decretti de gl' Astri oppor mia forza,
 Ma sotto il pondo mio vinto ed oppresso
 Restai costretto a flagellar me stesso.

(Plutone si profonda sotto la scena, la --, quale nello stesso momento sparisce.)

L'Oristeo (1651)
(Drama per musica)

Giovanni Faustini

Sant'Apollinare

Prologo: Genio cattivo/Genio buono d'Oristeo.

Cattivo:

Vomita con il foco
Sul Capo d'Oristeo, Drago volante,
Tosto, che gl'avveleni,
Che gl'attristi de gl'anni i dì sereni..
Crinita minacciante
De l'horride tue luci
Li sia l'infausta fiamma, e con il velo
De l'ali tenebrose
De l'allegrezze sue coprisi 'l Cielo.
Li venga di pietose
Stelle impedito ogni cortese influsso
Da la scagliosa sua viperea mole:
Per lui squalidi sieno i rai del Sole.

Buono:

Sferza, che sproni al male,
Voce che sempre instighi à fatti indegni,
Consigliar disleale,
Scorta, che guidi l'huom de gl'empi à Regni,
Morte à nome de grandi, ò vita infame;
Insidiose trame
Ordisci pur contro il mio Rege, ordisci,..
Voli per l'aria, e strisci
Infesta à lui, tua serpe, il corpo immondo,
Ti vedrà vinto il Mondo
Da miei salubri avisi, e scenderai,
Deluso ne'tuoi vantì, à patrij lai.

Cattivo:

Trionfati i tuoi fasti,
Di te più sono, e vigoroso, e prode.
Impotente custode
A quella testa che difendi, oppressa,
Che mie lè palme sieno homai confessa

Buono:

Natura al peggio inclina,
E sembianza di dolce il senso alletta:
Ne l'etade imperfetta

L'umanità, sovente,
In vece di carpire il fior ridente,
Con imperita ma coglie le spine;
Ma de l'opra mortal si preggia il fine.
Io derivo dal Ciel, tù da l'Inferno;
Scorgerassi à qual meta
Oristeo giungerà funesta, ò lieta,
D'un empio, ò d'un Divin, sotto il governo.

Cattivo: Buono:

Al impresa, à le prove
Vinto ti schernirò.

Buono:

Perditor ti vedrò.
Tuo Dite guerreggi.
Ti soccorra il tuo Giove.
A l'impresa, à le prove.

L'Alessandro vincitor di (1651)
se stèss
 (Dramma musicale)

Francesco Sbarra

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Notte/Terra/Fama/Giove/Choro di dei.

Scena: La reggia d'Alessandro.

Notte:

Hor che il Mondo posa in pace
 Tutto tace,
 Ed il Sonno hà i lumi ascosi
 De le lucide pupille.
 Io con mille luci, e mille
 Stò vegliando a' suoi riposi.
 Ma già s'appresta il Sole
 A riportar quel giorno, in cui la spada
 Del famoso Alessandro
 Con debellare il Perso
 Volse aprirsi la strada
 A domar l'Universo;
 Accelerate il Volo
 Rapidi miei Corsieri
 Io non fuggo dal Sol, ma cedo il campo
 Al Macedone invitto,
 De le cui glorie adorno
 Sorgerà luminoso un sì bel giorno.

Terra:

E perche di pregi tanti
 Non t'ammanti?
 Perche questi
 Che sì chiaro il Mondo rendono
 Non risplendono
 Frà l'imagini celesti?

Notte:

Di così chiari pregi
 Non convien che si fregi
 Quest' oscuro mio manto.

Fama:

Del glorioso suono
 Del mio grand' Alessandro,
 Io che la fama sono

Di già tutto hò ripieno
 De la gran Madre il seno;
 Resta sol, ch' io lo spieghi
 nel tuo stellato Velo;
 Degno Theatro à tante glorie è il Cielo.

Terra:

Fama: Sì, Sì, Sì

Notte:

Sia la Notte emula al Dì,
 Sì, sì, sì;
 Ne' suoi tremuli Zaffiri
 Veda il Mondo, il Cielo ammiri
 Zincate
 Registrate
 A caratteri di Stelle
 Del Macedone Heroe l'opre più belle.

Terra:

Vanne occhiuta mia Figlia
 A la magion celeste,
 Messaggiera volante
 De le nostre richieste al gran Tonante.

Fama:

Ecco la sù m'invio.

Terra:

Già ch'esposto hà la Terra
 Il suo giusto desio,
 Nel suo centro si serra.

Fama:

Ecco che al suon de la mia nobil Tromba
 La gran Volta del Ciel tutta rimbomba.

(S'apre il Cielo)

Notte:

E che lume improvviso?
 Che intempestivo giorno osa i confini
 Perturbar de la Notte?
 Più soffrir non si può; nel sen profondo,
 De le Cimmerie grotte
 Precipito, e m'ascondo.

Giove:

E qual novello suono
Confonde l' Armonia
De le rotanti sfere?

Fama:

Giove, le glorie immense
Del mio grand Alessandro
Più non cave la terra; onde richiede,
Che nel Mondo stellato
Si l'assegni la sede;
De' suoi chiari trofei tutti s'honorino
I Celesti Musei,
E risplender vedrai
Più luminose, e belle
Le notturne facelle,
Che dal grand' Alessandro
Haveranno maggiori,
Che da i raggi del Sol gl' aurei splendori.

Giove:

Soggetta a le vicende
De la notte, e del dì sempre non splende
Quella stellata sfera:
Hà caratteri d'oro,
Ma formar non son degni
Il nome d'Alessandro,
C'hà da viver per sempre;
Questo nel suo gran libro
L' Eternitade imprime,
In quei sogli immortalis
Con note di diamanti il Fato hà scritto
Sarà sempre Alessandro
Glorioso, ed invitto.

Fama:

Già superato hà il tutto,
Se non crei nuovi Mondi,
Più da vincer non resta.

Giove:

E pur non anco ottenne
La sua maggior vittoria.

Fama:

E quale è questa?

Giove:

Quella che in si gran giorno
 Doppo fiero contrasto
 A la fine otterrà,
 Così il Fato hà promesso,
 Hoggi deve Alessandro,
 Doppo haver vinto ogn'altro
 Per sua gloria maggior vincer se stesso.

Fama:

Generosa Vittoria.

Giove:

Impresa riserbata
 Al suo invitto valore.

Fama:

Sarà di se maggiore.

Giove:

Un'Alessandro
 Esser vinto non può
 Se non da un'Alessandro.

Fama:

Ecco che fatta Aralda
 Del Decreto del Fato,
 Animando la Tromba
 Di spiritoso fiato
 A publicar la gloria
 De l'invitto Monarca
 Da l'uno, a l'altro Polo
 Spiego rapida il volo.

(Se ne vola per aria.)

Choro di dei:

Viverà
 Splenderà
 Glorioso

Luminoso
Il nome d'Alessandro in ogni età
Non morrà nò, nò, nò;
Chi del tutto trionfò
Del Temp trionfar' anco saprà.
Viverà
Splenderà
Glorioso
Luminoso
Il nome d'Alessandro in ogni età.

La Rosinda (1651)

Giovanni Faustini

Sant'Apollinare

Prologo: Furie.

Scena: Con la scena della tenda volata.

Le Furie:

Del Magico Concilio
Chi vela li spettacoli?
Dei tartarei miracoli
Chi chi l'aspetto ottenebra?
Squarcisi questa tenebra,
Questa tela si laceri,
E la pompa terribile
Frà le selci, e trà gl'aceri
Si facci homai visibile.
Sù sù sorelle Eumenide
Al sibilar de gl'aspidi
Tosto l'opra esse qui scasi
Ratto il velo rapiscasi.

Portano con loro volando la tenda.

La Calisto (1651)
(Drama per musica)

Giovanni Faustini

Sant'Apollinare

Prologo: Natura/Eternità/Destino.

Scena: L'antro dell'Eternità.

Natura:

Alme pure, e volanti,
Che dal giro, che forma il Serpe eterno,
Annodando i principij, uscir dovete,
Scese, giuste siedete,
Fatte Aurighe, al governo
De corpi misti, e post' il freno al senso,
I spatij de la vita
Correte illustri, acciò Virtù sù 'l dorso
Qui vi ritorni, terminato il corso.

Eternità:

Chi quà sale
Immortale
Vive vita
Infinita,
Diviniza la Natura.
Mà sassosa
Faticosa
E' la via
Che quì invia,
E' la strada alpestra, e dura.

Natura:

Il Calle d'Alcide

Eternità:

Conduce qua sù
Ecclesa Virtù
A 'quest' alta cima
I spiriti sublima.

Destino:

Gran Madre, ottima, Duce, antica Augusta,
Produttrice ferace
Di ciò, che dentro gl' Elementi hà vita;
Perche resti scolpita

Nel' Antro adamantino
 Tua nobile fattura
 Quivi ascende il Destino.

Natura:

Immutabil Garzone
 Più vecchio di Saturno, e più di me',
 Entra, che 'l varco non si vieta à te.

Destino:

Diva, che eterni, e Divi
 Con stellati Caratteri nel foglio
 Del sempiterno i nomi noti, e scrivi;
 Dal serpentino tuo sferico soglio
 Eternizza Calisto. Al Firmamento.
 Nova forma s'accresca, ed ornamento.

Eternità:

Chi la chiama à le sfere?
 Qual merto l'immortala? [Dest] Il mio volere.
 Non si chiede ragione
 Di ciò, che'l Fato termina, e dispone.
 Sono i decreti miei
 Arcani anco à gli Dei.

Eternità:

Calisto à le stelle.

Natura:

Di rai scintillanti

Destino:

I vaghi sembianti
 S'adornino Eterni.
 Ai Poli Superni
 S' accreschin Fiammelle
 Calisto à le stelle.

Il Cesare amante (1651)
(Drama per musica)

Ardio Rivarota

SS. Gio: E Paolo

Prologo:

Di Notte

Scena montuosa

Nilo sopra un monte con un choro di sedici fanciulli,
che con fiaccole accese allumano
la scena.

Bacco, e Cerere sopra un carro nell' aria.

Venere sopra un carro.

Himeneo a volo su'l piano, e poi a volo su'l carro di
Venere.

Choro di baccanti, di fauni, e di satiri.

Nilo:

Hor che da l'ampio 'e io
Sorgo festoso ad inondar l'Egito,
Che deve in questo giorno
Inchinar Cleopatra
Regina avventurosa,
Del gran Cesare sposa,
Scendete ò Fauni,
Baccanti, e Satiri,
Guidate unanimi
Danze, e tripudij;
Lunge da gli animi
Vadino i nubili;
S'odano i cantici,
Sorgano i giubili.

Bacco:

Hoggi sì ne l'Egitto

Cerere:

Abbondi la letitia,
E sia d'uve, e di biade
Universal dovitia.

Venere:

Dal terzo giro anch'io
Scendo lieta, & unisco
A la gioia commune il gaudio mie:
Che gir lunge non deve

Dal Dio de l'allegrezza
La Dea de la bellezza.

Himeneo:

Eccovi ancora à volo
Sceso al Suolo Himeneo.
Per me sì sì d'inestinguibil foco
Arderanno duo petti
Del Monarca di Roma,
De l'Egittia Regina
Legherò l'alme, e stringerò gli affetti.

À4:

Sù bevete,
Sù danzate,
Sù spargete
Dolce sangue entro quei nappi,
Tracannate
Il licor de gli uvei grappi.
Esca fuore
Pur dal core
Ogni cura infesta, & atra.
Viva Giulio, e Cleopatra.

*(Qui le Baccanti, & i Fauni
Cominciano un Ballo, bevendo, e poi
si fermano.)*

À4:

Sù bevete,
Sù rendete
Ebri i cori, e l'alme pazze:
Sù stillate
Gli aurei succhi entro le tazze
Esca fuore, & c.

(Segue il Ballo, si fermano.)

À4:

Sù bevete,
Festeggiate,
Dispergete
Le molestie de i pensieri:
Riversate
Liete humori entro i bicchieri.
Esca fuore, & c.

(Himeneo vola sopra il carro di Venere, e partono tutti, seguendo il ballo, e finisce il prologo.)

L'Erginda (1651)
(Favola per musica)

Aurelio Aureli

Santi Apostoli

Prologo: Notte/Eolo/Nota uno de venti.

Scena: Grotte d'Eolo.

Notte:

Miei crepuscoli alati, ombre notturne,
che'l mio carro guidate à questo Polo,
quì sù l'asse del Ciel fermate il volo,
Trà le queti più dolci, e taciturne.
Del tenebroso mio stellato Regno,
Lasciai le soglie, abbandonai le sfere,
E per spiegar del Fato alto Volere,
Cinta di nero manto io quà ne vengo,
O dell' antro profondo,
Gran Monarca de Venti,
Eolo rispondi à chi ti chiama, senti.

Eolo:

Chi mi toglie à riposi?
Sei tù Notturna Dea?
O gran Madre de sogni,
Produttrice di larve, eccomi pronto
A cenni tuoi; che chiedi?
Qual' affar ti conduce
In questi hospizi à ottenebrar la luce?

Notte:

Tù, che raffreni, e reggi,
D'Astreo gl'Heredi, ascolta i detti miei,
I venti più severi,
I più crudi, i più sacri,
Discatenar tù dei,
E far, che furibondi
Volino in Mare ad inalzar' i flutti,
A sconvogliere l'onde:
Ed, che all' Assire sponde,
Gettino in Sitacene,
La fuggitiva Erginda,
Dove ella trovar deve,
Doppò varij accidenti, e ciechi errori,
Meta felice à suoi gelosi amori.
Non più si tardi: homai
D'horrendi soffi corrino

I venti, ad ingombrar l'erbera mole.
Così comanda il Fato, ei così vuole.

Eolo:

Sarà il Fato ubbedito.
Trarl'ò dalle caverne
Ogni vento sdegnoso::
Noto se n' esca in tanto,
E voli nubiloso,
Nell' etheree foreste,
A seminar tempeste.

Noto uno de venti:

Eccomi pronto, io vado.

Notte:

Ai decreti divini unita anch'io
Porterò sù nel Cielo
Granido il sen di tempestoso gelo:
Oscurerò le stelle.

Notte:

Partorirò,

Eolo:

Grandini,
Turbini,
Nembi,
E procede.

Il Pericle effeminato (1653)
(Drama per musica)

Giacomo Castoreo

Sant' Apollinare

Prologo: Pallade/Amore.

Pallade:

Qui, del Antiche Glorie al Trono altero
L'eminenza del soglio abbassi il Sole,
E su l'eccelsa, e luminosa Mole
Invido ammiri il fortunato Impero.
Mentre a reger quà giù l'alte vicende
Che'l tuo destin fecondo in se rittiene,
Pallade, che t' assiste, amica Atene,
Su le Piaggie devote hoggi discende.
D'Aspasia, e di Pericle i dolci amori
Solennizi la fama in questo die
E tra i splendor delle Celesti vie,
Le piume mostri, e gli Oriccalchi indori.
Sul Ciel del Attica
Astri più fulgidi
Non splendan nò.
Sorte più prospera
A la mia Grecia
Bramar non sò.
Diluvian fecondi
I Giri più chiari
E venti giocondi,
Influssi più cari,
Qui d'Atene
Su l'Arene
Questo di;
Giri la sorte sua sempre cosi.

Amore:

Il Nume d'Amor
Più lieto, Mortal
Nel Mondo non fù.
Non teman rigor
Dal dolce suo stral,
Gli amanti quà giù.

Pallade:

Invincibil Arciero,
Qual novello desire
Su l'Attico sentiero il piè ti move?

Amore:

Solo per far gioire
Aspasia unita, al tuo Pericle amato.

Pallade:

Già decretto è del Fato
Ch'hoggi s'annodi l'Himeneo fatale.

Amore:

Ma, senza questo strale
Essequir non potrà:
Che'l Destin senz' Amor forze non hà.

Pallade:

Tu dunque, invitto Arciero
Vita del Universo
Del più sereno lume
Che deccori la Grecia, assisti ai Casi.

À2:

Al opra sì, sì;
Quel Globo ond' il piè
Riposa 'l Destin
Immobil non è.
L'aspetto fatal
D'ogn' astro crudel
Corregga lo stral
D' Amor questo di
Al opra sì, sì.

Amore:

Vado à volo

Pallade:

Scendo al suolo

Amore:

Pallade:

Per imperar Per moderar
 il Fato.

À2:

O giorno Beato,

O prospero dì.
Al opra sì, sì.

L'Helena rapita da Theseo (1653)
(Dramma musicale)

Giacomo Badoaro

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Notte/Aurora.

Scena: Campagna notturna.

Notte:

A queste nere i insegne
A miei splendori oscuri
Pompe di Cielo
Vedovo di Sole
Non è chi non comprenda
Il mio stato, il mio nome. Io son colei
Che con usura illustre
Fo il Ciel cieco d'un lume, Argo di mille,
E divido una Face in più faville.
Io son la dispensiera;
Del sonno, e dell'oblio:
Conmando le vicende indoro l'ombra
Io prefigo i riposi, & è mia cura
D'intercalare i giorni
Infondendo soave
Doppo 'l molesto mormorar del Mondo
Un silentio profondo
Io perche l'occhio colga
Abbondanza di sonno.
Nei gran campi del Ciel semino l'ombra.
Io con le pause allungo
La vita affaticata.
Io con le recidive
Al suo vigor ritorno
La vista indebolita.
Io rendo grato il Sole
Io fò lucida l'Alba, o chiaro il die.
Queste ò mortali son le glorie mie.
Già voi mi conoscete
Già v' è noto il mio nome
Se saper desiate
Tutto di mia condition l' intero
Bastarà, ch'io vi dica
Che son de ladri e de gl'amanti amica.
Oggi duo ladri amanti
Sotto 'l mio lembo oscuro
Coprirano i lor furti.
E le rapine belle
Non vedrà 'l Sole, e taceran le Stelle.
Ma perch' homai s'appresta

La Prima usciera à dar la luce al die
 Io seguo 'l corso usato; è già vi lascio,
 All'opra alla fatica
 Io son dell'oziose del risposo amica.

Aurora:

Apro con chiave d'or la luce al giorno
 E con sferza di rai l'ombre flagello
 Picciolo innumerabile drapello
 Di Stelle estinguo. e'l Ciel d'un lume adorno.
 Io seguo ogn'hor la innarrivabil notte
 Et ella sempre fugge i miei splendori
 Così nel cambio d'ombre e di colori
 Restano i sogni e l'opere interrotte
 La notte e 'l dì beneficar mi peggio
 Incoronno la fronte a i giorni aurati
 E con ricami lucidi, e dorati
 L'ultimo lembo della notte freggio
 Mà in van costei cupi silenzi adopra
 Per occultar di Sparta la rapina
 Già decreti ben grandi il Ciel destina
 Che non v'e occulto in fin che non si scopra
 Et io Madre di luce Uscierà al die
 Ministra del sovràn l' ombre disvelo
 Vedrai mortal ch'al risoluto Cielo
 Per condur il destin non mancà vie.

Il Ciro (1665)
(Drama per musica)

Giulio Cesare Sorrentino

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Curiosità/Poesia/Musica/Architettura/Pittura.

Curiosità:

In questo del Diletto
Virtuoso ricetta,
Che si dice? Che si farà?
Che si spera? Che sarà?
Riuscirà questo Drama?
Sarà pari alla Fama?
Fia gradito? piacerà?
Che si spera? Che sarà?
Ma quest' invida Tenda
Remora neghitosa è del mio sguardo
Un noioso ritardo,
Togliera ben saprò,
Curioso desio frenar chi può?

À4:

S'affretti l'Opera,
Ch'il Tempo fuggesi,
L'hore sen volano,
Mancano i dì,
S'affretti l'Opera, s'affretti sì.

Poesia:

Pigra, e lenta Pittura
Al susurro, ch' ascolti,
Al mormorio, che senti
Già ripieno è 'l Teatro
Di curiose genti,
E con lunga dimora
Restan le Scene da finirsi ancora?

Pittura:

Numerosi Penelli
Faticarsi scoprite,
Hor hor saran finite
Mà voi che m'affrettate
Otiose, che fate?

Poesia:

Io terminata hò già la Poesia.

Musica:

Io le Musiche note. [Arch] Io gl'artifici
Del le Machine, e solo
Mi resta di provar d'Amor un volo,

Musica:

Sù prova lo, ch'intanto
Di quest' Aria, che feci
Nel Prologo ad Amor le note io canto.
Chi non provalo strale
Dell'amoroso Arcier
In quest'Orbe mortal
Non conosce piacer,
Se di gioir bramate
Belle Donne amate, amate.

Poesia:

Soavissima in vero;
Mà lasciami osserrar, se le parole
Della seconda strofa
S'aggiustano alle note.

Musica:

Chi ferito non hà
Di mia saetta il Cor,
Felice non sarà,
Bench' in mezo ài tesor:
Se di gioie bramate
Belle Donne amate, amate.

Poesia:

Và bene. [Pitt] Ecco finita
Anco la sala d'Armi:
Hor chi di pigra potrà più notarmi?

Architettura:

La Machina osservate.

À3: Pittura/Musica/Poesia

Ahimè rovina il tutto:

De' tuoi folli compassi è questo il frutto

Architettura:

Ah ah sciocche voi sete,
Che gli artifici miei,
Precipizi credete.

À3: Pittura/Musica/Poesia

Novità peregrine,
Sapper farsi ubbidir dalle ruine.

À4:

Del Ciro. [Poesia] Le parole;
[Musica] Le Musica. [Pittura] Le Scene.

À4:

Tutto omai si finì.
Diasi principio à recitarlo sì.

Il Xerse (1654)
(Drama per musica)

Nicolò Minato

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Giove/Mercurio/Pallade/Verità/Vittoria/Amore/Choro
d'amorini.

Scena: Il palazzo di Giove.

Choro di amorini:

Vedete ciò, che fà
L'ingrata humanità,
E s' à l'occhio di voi, Cause seconde,
Quella nube l'asconde.
Dà questo fulmine;
G'hor hor cadrà
Squarciata, e lacera
Sen rimarrà
 Quante frodi (mirate), e quanti inganni,
 Quanto l'odio trionfa, e quanto il lusso,
 Quanti il proprio fallir chiamano influsso,
 Corrotti sono, e depravati gl'anni.
Del Tiran di Basanzio, iniquo Trace,
 Volgetevi à mirar gl'empì furori.
 L'udite pur con bellici fragori
 De la mia Creta sovvertir la Pace.
Tanta, tanta empietà soffrir non vò
 I rei mortali fulminerò.

Marte/Pallade:

Deh fermate.

Verità/Vittoria:

Deh arrestate.

À4:

Motor de gl'Astri il vindice baleno,
Tenete l'ire, ancor che giuste, à freno:

Verità:

Io svelerò le frodi

Mercurio:

Io scoterò i letarghi

De l'otio vil. [Pall] Con studiosi modi
Io cangerò del lusso il genio impuro.

Vittoria:

Io l'empio Trace debellar vi giuro.
Se co' fulmini vostri
Voi distruggete gl'Ottomani rei
A l'Adriaco Leone
Usurpate i trofei
Lasciate, ch'al tonar de' suoi metalli,
Al folgorar de suoi temuti acciari,
Cadan Arabi, e Mori
Farò del'Adria al Morto à la Fortuna
Trionfata cader la Tracia Luna.

Giove:

Itene, ch'io m'arresto: e mentre voi
Fate, ch'il mondo il suo fallir ravvisi,
Per non mirar de gl'error suoi l'eccesso,
In me medesimo asconderò me stesso.

A3:

A distrugger. [Ver] Le frodi. [Pall] I lussi. [Mer] E otio.

A3:

Andiamo sù sù
La Verità trionfi, e la Virtù.

Vittoria:

La Vittoria à voi se'n viene
Festeggiate,
Trionfate,
De l'Adria felice,
O' sponde beate,
O nobili arene.
La Vittoria à voi sen viene.

Amore:

E noi quì restarem? soli? otiosi?
Amoretti vezzosi
Nò, nò: colà, dove in Teatro altero
De gl'Amori di Zerse
Cantan l'Adriache Scene
Trasferirsi potiamo; assai godemmo,
Tempo già fù di saettarli il petto,

Hor de la rimembranza havrem diletto

À3:

Andiamo sì, sì.

Amore:

Mà s'à tempo opportun giunger vogliamo
Non tardisi quì.

À3:

Andiamo sì, sì.

La guerriera spartana (1654)
(Drama)

Giacomo Castoreo

Sant'Apollinare

Prologo: Giove sopra l'aquila/Venere in carro/Amore in terra.

Giove:

Sparta, che già su l'eminenze assisa,
Sprezzò di Giove i Folgori tremendi,
Dall'Orgoglio natio sia, che discendi,
Or dal Armi di Pirro omai conquista.
Udite o Reggi: Alla mia destra immota
Stan l'altrui sorti eternamente appese;
L'Intelletto mortal, mai non comprese
Del mio saper la Provvidenza ignota.
Su le Fronti regali, anco sovente
I Fulmini del Cielo ardon gli Allori,
Perche da rei lettarghi, i folli errori
Dell'humana superbia ergin la Mente:

Venere:

Deh Monarcha deh Ettra,
La mia Sparta diletta
A destino guerrier piange soggetta;
Cessino i Fulmini
Di Marte orribile;
La Pace amabile
Ritorni placida
Tra questi Popoli
Deh Monarcha & c.

Giove:

Ciprigna, il Fato asconde
Tra le sue impenetrabili Cortine,
Di questa Guerra gli accidenti, è 'l fine.

Amore:

Genitrice vezzosetta
Consolarti a me s'aspetta..
Non languire,
Tuo desire appagherò:
Vibrerò
Questo Dardo, e questa Face:
E vedrai germogliar risposo, e pace.

Giove:

Troppo Amor, ti prometti.

Amore:

Presto n'havrai gli effetti.

Venere:

Volami 'n seno
Figlio diletto,
Nume sereno
Dio vezzosetto;
Che se vibri a mio prò lo stral divino
Più non temo il rigor di rio Destino.

À2: Venere/Amore

Fugga Bellona
Marte s'asconda,
Più non rissuona
Tromba iraconda.

À3: Giove/Venere/Amore

Baleni
Sereni
Risplendan qua sù
Amore
Datore
Di Pace sarà
Discordia non più:
Diletti
Ne petti
Sol Regni, e pietà.
Amore & c.

L'Euridamante (1654)
(Drama regio)

Giacomo Dall'Angelo

San Moisè

Prologo: Destino/Amor/Fortuna.

Scena: La regia del Destino.

Destino:

Da voi lucidi globi, ampij volumi
Là dov'è l Mondo in vasto giro accolto
Fisso lo sguardo, à contemplar rivolto
Del fasto human le vanitadi, i fumi.
Io, che sono il Destin tengo costrette
Degl' humani desir le voglie erranti:
Io Signor degl' eventi, e degli istanti
Hò l'humane potenze à me soggette.
Hoggi vogl'io col mio poter divino,
Che Menfi ammiri i colpi miei fatali,
E ch'il Tessalo Rè spenti i suoi malil.
Alfin provi in Egitto un pio Destino.

Amore:

Non son, non son tuoi vanti
Inevitabil Dio
L'haver cura d'Amanti
A dominar un core
Nulla val il Destin, forza è d'Amore.

Fortuna:

Pazzarello,
Miserello,
Dio buggiardo, Nume insano
Cedi, dhe cedi al mio poter sovrano.
Senza mè
Ben si sà,
Che non è
Sotto il giro del Ciel felicità.

Amore:

Sol dipende dal mio stral
Il martir,
Il gioir d'ogni mortal.

Fortuna:

Lieto nò
 Mai non fù
 Chi beò,
 S'io non girai la ruota mia la giol.

Amore:

Ben si sà, ch'al mio voler
 Ogni cor
 Il rigor cangia in piacer.

Destino:

Troppo, troppo sofferesi
 Le voci disprezzanti
 Di voi cieche Deità,
 Numi iattanti.
 Vedrà l'Egittio Impero,
 Scorno de vostri strali,
 Il trionfar de dardi miei fatali.

À3:

Hoggi sì, sì vedrà
 Chi più val, chi più può,
 Gl'Allori de la Gloria

Amore:

Io parto. A la vittoria.

Fortuna:

Io scendo. A la vittoria.

Destino:

Io vado. A la vittoria.

L'Erismena (1656)
(Drama per musica)

Aurelio Aureli

Sant'Apollinare

Prologo: Facondia/Bizzaria/Choro de capricci.

Scena: Horto fiorito.

Facondia:

Che fate,
Che oprate,
Capricci gentili
Qui senza di me?
Son vani quei stili
Di forza languente
La dove eloquente
Facondia non è.

Che fate,
Che oprate,
Capricci gentili
Qui senza di me?

Capriccio I:

Fuor di cure moleste
Da le Reggie lontano
Quivi posando in verde soglio assiso
Di fruttifera pianta à l'ombra amena
Studio de l'Erismena
L'atto primo con porre. [Capriccio 2] Io lo secondo
In si grate riposo ordisco, e tramo.

Capriccio II:

Io seguò il terzo, e terminar lo bramo.

Facondia:

E perchè non m'unite
A vostri studi, ò amici? e che pensate
Senza di me potere
Far un Drama perfetto opre stimate?

Choro di capricci:

Già si sà,
Che à far pompa in altra scena
Del tuo dir faconda vena

Dotti detti stillerà.
Già sì sà.

Bizzaria:

Troppo, troppo m'honori
A comparir in così angusto albergo
Dolce Maga de cori,
Sò, che altrove i tuoi vantì
Devi spiegar tù, che col dir soave
L'alme incateni, e gli uditori incanti.
La Facondia non hà tetto quì intorno,
Capricci, e Bizzaria
Sol quì fanno soggiorno.

Facondia:

Piano, non ti mostrare
Cotanto imbizzarrita:
Con la facondia tu pur sai, che suole
Spesso la Bizzarria starsene unita.

Bizzaria:

Meco tu scherzi ò amica,,
Mentre in Teatro Maestoso, e altero
Trà coturni dorati
Stabilir devi il tuo pomposo Impero.
Vanne dove t'attende
De tuoi gesti la Fama,
Dove il desire universal ti chiama.

Facondia:

Parto, se così vuoi.

Bizzaria:

Vanne, che ad ammirare i pregi tuoi
Di tua eloquenza à i rai
Spettatrice m'havrai.

Choro di capricci:

Sù compagni sù, sù, sù hò già.
Terminato il Drama è già.
Ne vi resta che far più;
Sù compagni sù, sù, sù.

Bizzaria:

De le vostre fatiche ò miei seguaci
Al lume de le Faci
Sù questa Scena homai l'arte si scopra.

À4:

Diasi principio à l'opra.

L'Eupatra (1654)
(Drama per musica)

Giovanni Faustini

Sant'Apollinare

Prologo: Venere/Gratie/Choro di amori.

Scena: Si dilata à poco à poco lucifero stella di Venere, trà i cui scintillanti splendori si mira quella diva assisa in riguardevole maesta, corteggiata dalle sue Gratie, e da un choro di lascivi amorini.

Venere:

De' secoli fuggiti i lunghi voli
Non portaro con lor d'Ida il ricordo;
Anco di sangue ingorgo
Del frutto di beltà germina il Seme;
Per il Pomo Giunon d'ira anco freme.
In polvere ridusse, e diede à l'ombre
Il Giudice, sdegnosa, e'l tribunale,
E, contro la fatale
Volontà del marito, in varie sorti
Al pellegrin pietoso ordì le morti.
Là da' Colli Latini i suoi nepoti
Tentò di traboccar cento, e più fiata,
Lei de l'alpi gelate
A la sera Africana il varco aperse,
Che quasi in suo covil Roma converse.
"Hor dal Pento, e dal Colco il Fasi invia
"Contro il mio Tebro, ed à sfrondarli i crini
"Desta mostri marini.
"Resse la destra à l'impotenza, e fieri
"A la su' Alunna suggerì pensieri.
Ma semini costei bellici accrari
Irrata agricoltrice
Dal la ferrea radice
Germoglieran le palme, e Roma altera
Prode le mieterà Duce, e guerriera.
"A le sponde natie, co'l giogo al collo,
"Tornerà 'l Fasi tributario, e vintor,
"E sia smembra e estinto
"Dal' Aquile de' miei, nel mar, ch'infetta,
"Il Piratico Drago, e l' empia setta.
"Ciò del Destin ne' grandi Annali è scritto,
"E ciò Tomi fatidica hà predetto.
"Placherà l'onde, e Aletto
"Con le Furie Germane, il mio Motore
"Farà tornar confuse al tetro horrore.
Belli Amorini,
Gratie vezzose,

Lieti, e festose,
Festosi, e liete
Meco golete.
Alti trofei.
Riporterà
L'ardir de' miei
Da l'impietà.

Choro d'amori/gratie:

Si, sì di lei Trionferà,
Da gl' Aquiloni
A'caldi Eoi,
L'ardir de' tuoi.

La statira principessa di Persia (1655) Francesco Busenello
(Drama per musica)

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Maga/Plutone/Mercurio.

Maga:

Orgonte Rè d'Arabia,
(Ahi nel ridirlo mi si spezza il core)
Per un sospetto vano,
Fece strozzar il mio innocente Padre,
Et io sopportarò, che Cloridaspe,
D'Orgonte figlio viva?
E l'arte mia, che fa tremar gl'abissi,
E traballar nella sua Sede il centro,
E in onta à Febo, a Giove,
Nell'aria induce, e move,
Nuvole, tenebre,
Grandini, folgori
Turbini, fulmini,
Non saprà vendicarmi?
Tenta hoggi Cloridaspe
Nozze Regali in Persia. E si impotente
Sarà la forza dello sdegno mio,
Che distornarle non saprà? Del Cielo
Se m'è interdetto il concitar lo sdegno,
All'ire accenderò l'oscuro Averno.
Ascenda in questo loco
L'horrenda Stige, il tenebroso Inferno.

Plutone:

Magica forza, e che no puoi? Da negr
Siti perduti del Tartareo mondo.
Co'l tuo saver temuto,
Qui conducesti Pluto:
Dell'ombre pallide,
Nel cieco baratro,
La verga horribile,
Dimmi, che vuol?
Forse, che smorzi i suoi splendori al Sol?

Maga:

Voglio, che in Persia mandi,
La tua ministra Aletto,
A dar tracolli, a machinar ruine
A Cloridaspe Re di Arabia. Io tento,
Se di là da la morte han forza gl'odi,

Imperversar, con le sue polvi ancora.

Mercurio:

Et io, che nulla temo,
Delle Matiche forze,
Farò sì, che gl'incanti,
Con ridicolo moto,
Corrano l'haste in fallo, e i colpi a voto.

Plutone:

Vanne, Aletto, e volando,
Tenebrosa, & ignota, e taciturna,
Del tuo vipereo crine incrudelisci
Gl'adirati serpenti,
Et avelena nel passaggio i venti.
Al Rè d'Arabia spira,
Pestilenze, malori,
Atoscagli i respiri; e sia la morte,
Il minore de mali,
Che avventato gli sia da la tua mano,
Faccia sue prove il tuo furore insano.

Maqa:

Vendicata pur sarò,
Già preveggo le ruine,
Del figliol del mio nemico,
Già le essitio a lui predico,
Infelice lo vedrò,
Vendicata, & c.
Se nel'mondo de gl'estinti,
La notitia non e oscura,
Sapra Orgonte in sepoltura,
Come il Figlio trattarò,
Vendicata, & c.

Mercurio:

Esser voglio à Cloridaspe,
Invisibile custode,
Ogni insidia, & ogni frode,
Piu che vana io renderò,
Ogni incanto disfarò.

Le fortune d'Oronte (1656)
(Drama)

Giacomo Castoreo

Prologo: Genio d'Oronte/Amore/Iride.

Scena: Precedono Tuoni, Folgori, e Tempeste.

Genio d'Oronte:

Anco il Cielo addirato
Contro il Genio d'Oronte,
Ch'à custodirne i Casi è destinato,
Nembi, e tempeste adduna
Per funestar que Voti,
Ch'ad offerir sen viene
A l'Idolo crudel della Fortuna.
Misero quel mortal
Cui vide il prime di
Stella d'infausta luce al suo natal.
Gira sempre così
Le vicende maligne il suo Destin,
Pria, che ne vegga il fin,
Giunge a trovar la meta
Della sua vita sfortunata, e muore,
Ch'un nemico Pianeta,
O' di rado, ò non mai cangia tenore.
Togli quest' aur o Insorto
Tù che spesso i favori
Applichi alle Ricchezze, e non al merto.

Amore:

Questa Corona à me si deve:

Genio:

O là
A scherno de Divini.

Amore:

Per honor del mio Nume.

Genio:

Temerario che sei così si farà..

Amore:

Indiscreto che sei così si fa.

Amore:

Tu sei sciocco, ò Genio a fè,
 Che pretendi
 Mentre appendi
 Di Fortuna
 Importuna
 Le Corone al Nume vano,
 Far felice Eroe sovrano,
 Il che solo aspetta à mè.
 Tu sei sciocco, ò Genio a fè. .

Genio: rinnuovovano i tuoni

Senti, che già per gli usurpati doni
 Addirata costei
 Desta Folgori, e Tuoni.

Amore:

Vedrai, ch' à le mie voci
 Cederan le Tempeste: o là frenate
 Fieri Germi d'Astreo l'ire feroci.
 All'Impero d'Amore
 Tempra, ò Giuno à tuoi Nembì il rio furore.
 La Nuntia del Sereno
 Colorita dal Sole
 Appari omai di queste Nubbi in seno.

Genio:

Meraviglie, portentì.

Amore:

Così negli accidenti
 Del tuo Prencipe amato, anco fatali
 Farò nascer le Gioie in mezo ai mali.

Genio:

Divino,
 Bambino,
 S'intero
 L'Impero
 De Casi terreni
 Tu solo raffreni;
 Di stella
 Rubella
 Di fortuna crudel l'orgoglio, e l'onte.

A2:

Sotto gli auspici tuoi non teme Oronte.
Sotto gli auspici miei non tema Oronte

D'Aurei fulgori
Astri splendete,
Di bei Colori
Nubbi lucete..
Giri' l Fato
Più placato, e lieto sì
Alle sorti d'Oronte in questo dì.

Iride:

Dilatate l'oscuro, onde chiudete
Il Sereno del Ciel nubbi, e procelle,
Ai natali del diridan le stelle
Gravide d'influenze amiche, e liete.
Veneti Eroi, che'l frenator d'Oriente
Entro il Bosforo suo tenete à freno;
Arridi à vostre glorie il mio sereno,
Iride vi Coroni il Crin vincente.
Quando pero, co i Veli, onde circonda
Il Tiranno Pangèo l'empia Ceruice
Prima v' asciugherà la Dea vittrice
Quel bel sudor, che i vostri Lauri innonda.
Ma, i Lumi avvezzi a vagheggiar sul Mare
Frà i Cipressi di Traccia i proprij Allori,
Non sdegnino mirar frà dolci amori
Le Fortune d'Oronte ancor ch'amare.

L'Artemisia (1656)
(Drama per musica)

Nicolò Minato

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Melpomene/Talia
Muse/Apollo/Fortuna/Virtu/Cortesìa/Due Raggi d'Apollo/
Tre Gratie.

Scena: La reggia della Fortuna.

À2: Melpomene/Talia

Chi può dir, se gradirà,
Questo Drama, ch'al cimento
Di tanti, e tanti Eroi proposto và?
Chi può dir, se gradirà?

Apollo:

De la Fortuna, che cerchiam benigna
Ecco le altere Soglie.
Voi miei lucidi rai, che in ogni loco
Senza chieder licenza ingresso havete
Questa Regia cortina homai togliete.

Fortuna:

Del facondo Aganippe
Luminoso Signor, Nume de' Carmi
Che vieni a ricercarmi?

Apollo:

Questo Drama, cui porge
ARTEMISIA di Caria il nome insigne
Destinato a salir Adriaca Scena,
Favorisci, seconda,
Cingi d'applausi, e de' tuoi rai circonda.

Melpomene:

A queste roze carte.
[Talia] A questi inchiostri.

À2: Melpomene/Talia

Deh, deh sereno il tuo crin d'or si mostri.

Fortuna:

Poco, ò nulla poss io,
 Se l'Adriaca Virtù; la Cortesia
 Di que' Veneti Eroi
 Non vi presta benigna i favor suoi.
 Ecco Virtute, e Cortesia son quì:
 Implora le lor gratie, ò Rè del dì

Corte:

Non aspetta preghiera,
 Che lo sproni a i favor Genio cortese.

Virtù:

Virtù giamai si rese
 Rustica, ne severa.

Corte:

Io de gl'Adriaci Eroi trionfo in petto.

Virtù:

Adorni son d'ogni benigno affetto

Corte:

Di questa penna stessa
 Tolerarò nel Xerses
 Le debolezze ancora.

Virtù:

Compatiran pur hora

À2: Corte/Virtù

Cortesia con Virtude in lor s'aduna.

Fortuna:

Questo può molto più, che la Fortuna.
 Sperate sì, sperate,
 Fiere Deità,
 Del vostro Drama
 Tutti gl'errori
 La Veneta Virtù compatirà
 Ite, ite consolate
 Sperate sì, sperate

Apollo:

Gratie vi rendo, ò Dive;
 E del Zodiaco tra i distinti segni,
 Memore ogn'hor de'Venti favori,
 Coronerò il Leon d'eterni allori.

Melpomene:

E questa nostra Cetra,
 Ch'ora con basso stile intreccia amori,
 Un giorno ancor de' Veneti Monarchi
 (Se tal virtù li presteran gli Dei)
 "Suonerà fatta tromba armi, e trofei.

Virtù:

Gioite pur, gioite
 Dal Veneto Leon Figli famosi,
 Passate festosi
 Notti felici senza noia alcuna,
 Se voi potete più, che la Fortuna.

Corte:

Andiam: voi precorrete,
 O Gratie, il nostro arrivo; e questo Drama
 Cortesi favorite.

Virtù:

Le debolezze sue sian compatite.

Le fortune di Rodope e Damira (1657) Aurelio Aureli
(Drama per musica)

Sant'Apollinare

Prologo: Diletto di dentro.

Scena: si figura ne la tenda la porta, che introduce ne la reggia del Diletto.

Diletto:

In qual sito, in qual parte
Di sì angusto Theatro
Il Diletto spiegare
Può le pompe de l'arte?
Ov'e la Scena? homai
Tempo è d'udir di varie voci il canto
E attende ogn'un, che si principij in tanto..
Aprinsi queste porte,
E comparir si veggia
Del Diletto la Reggia

(Qui s'apre la Tenda, e si vede la REGGIA del Diletto)

Il Diletto/Lascivia/che addormentano Himeneo/Giunone che sopravviene in machina.

Diletto:

Lieto Dio, gradito Nume
Chiudi il lume.
Co suoi fiati Zeffiretto
Qui trà fiori in verde letto
Dolci adagi per te porti.

Lascivia/Diletto:

Dormi, Dormi.

Lascivia:

Vaghe stelle adormentate
Riposate.
Occhi belli sonacchiosi
Non vi turbino i riposi
Tetre larve, ombre deformi.

À2: Diletto/Lascivia

Dormi, dormi.

Diletto:

Ei chiuse ha le palpebre.

Lascivia:

Svegliato, che sarà,
 O da noi partirà
 De l'armi sue spogliato, ò vò, che giuri,
 Che questa sua facella
 Arder deggia in favore
 Del Rè Creonte, e Rodope la bella.

Giunone:

Perfidissimi, indegni,
 Di profanar con desire
 Sacrilega, e rapace
 Quel divin Nume, e di toccar sua face:
 Al suolo deponete
 Ciò, che rubbato havete;
 De nodi maritali
 A me tocca la cura, e non à voi
 Febre de sensi, e peste de mortali.
 Sorta è l'Alba sù, sù, sù
 Himeneo sorgi ancor tù.
 Apri gli occhi incanto Dio,
 Se prigion restar non vuoi
 Trà i letargi de l'oblio;
 Il seren de lumi tuoi
 Abbastanza chiuso fù,
 Scuoteti,
 Svegliati,
 Non dormir più.

Himeneo:

Chi da un sonno soave
 Destarmi tenta, e à disturbar mi viene?
 La mia face dov'è? le mie catene?

Giunone:

Il tutto havrai, se mi prometti o Nume
 Far si, che l'innocente,
 E infelice Damira in qualche modo
 Con Creonte ritorni
 Moglie gradita al marital suo nodo.

Himeneo:

Farò quanto m'imponi
 Diva immortale ad vhedirti pronto
 Da quest' otio m'involo,
 Lascio i riposi, e al Ciel dispiego il volo.

Diletto:

Povero sonnacchioso,
 E dove il volo estendi?
 Discendi al suol discendi,
 Se l'armi tue non hai
 Belle imprese farai

Himeneo:

Eccomi al suol disceso;
 Datemi ciò ch'è mio, ch'è di ragione.

Lascivia:

L'havrai perche à Giunone
 Vbedire doviamo:
 Mà pria da te vogliamo,
 Che ci prometti ne l'Egittia Corte
 Dover hoggi trovare
 A Rodope un gradito, e bel Consorte.

Himeneo:

Farò ciò, che à voi piace.

Diletto:

Prendi le tue catene.
 [Lascivia] Ecco la face

Himeneo:

Sodisfatti sarete,
 Parto, e fra poco l'opre mie vedrete.

À2: Diletto/Lascivia

De l' Diletto
 Sol ricetta
 Questo albergo hoggi sarà,
 Trà le Coppie inamorate
 Sorti liete, e avventurate
 Del Diletto

Sol ricetta
Questo albergo hoggi sarà.

Il Medoro (1658)
(Drama per musica)

Aurelio Aureli

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Sole.

Sole:

Qual temerario ardire
Tragge à Pladiche Rive
Sacripante il superbo il Re Guerriero,
Con armi strepitose,
Con squadre bellicose,
Qui dove in auree fasce
Il Sole al Mondo nasce,
Et hà per cura il Mar con rei tumulti
Venir ad apportar bellici insulti?

Folle non sà,
Che in van pretende
Quella beltà
Per cui contende;
A suo dispetto
Ei non l' havrà.
Risorguto
Di raggi adorno,
E renderò
Piu chiaro il giorno
Se'l temerario
Vinto vedrò.

ATLANTE/SOLE:

(Con la seconda tenda figurata à famosi.)

Atlante:

Del nero Baratro
Mostri Tartanci
Udite i Magici
Scongiuri horribili.
Che a me vi chiamano.
Lasciate gli aspidi,
Veloci, e rapidi
A me venite,
Dal Regno d'Hecate
Uscite, uscite.

Sole:

Invochi pur invochi
 Thessalo incantator d'Abisso i mostri
 Per confonder d'Angelica, e Medoro
 Gli alti Sponsali già dal Ciel prefissi,
 Che in van le Furie loro
 Suderano in turbar ciò, che dal Fato
 Fu in Cielo destinato,
 E sempre in Oriente
 D'Angelica al bel Regno amico il Sole
 Assisterà col lume suo ridente.

Atlante:

Squarcisi,
 Tolgasi
 L'horrida tenebra,
 Che di voi furie
 L'aspetto ottenebra.
 Squarcisi
 Tolgasi
 L'horrida tenebra.

(Selva horrida piena de mostri infernali)

HECATE/ATLANTE/TRADIMENTO:

Choro d'Arpia nell' Aria

La Gelosia:

Al mormorar de' carmi tuoi possenti,
 Eccoci obedenti
 O Atlante à cenni tuoi commanda imponi,
 Ecco le squadre mie, d'elle disponi.

Atlante:

L'opre di Gelosia
 Col tradimento unite
 Hoggi sol pronte a miei voleri io bramo.

Tradimento/Gelosia:

Chiedi, che pronti ad obbedirti siamo.

Atlante:

Ne la Reggia d'Angelica volate,
 Discordie seminate:

Perturbino,
 Confondino
 Vostre furie Infernali
 D'Angelica, e Medoro
 O futuri Sponsali.

Tradimento/Gelosia:

Pronti, e invisibili
 Cola n'andremo,

Gelosia:

Fatti terribili
 Oprar sapremo.

Tradimento:

Io nel sen di Leomede
 Fellonie destar saprò

Gelosia:

Io timor di rotta fede
 Nè gli Amanti infonderò.

Hecate:

Io dal Regno de l'ombre
 Furia, che d'ira ingombre
 Ad Angelica il seno,
 In un baleno
 Al Cataio manderò:
 Le tue brame
 Saggio Atlante appagar vò,

Atlante:

Altro da voi non chiedo:
 Ritorna ò Trivia al tuo perduto mondo;
 Piombate ò Mostri al sotterraneo fondo.

L'inconstanza trionfante (1658)
ovvero Il Theseo

Francesco Piccoli

San Cassiano

Prologo: Ethra madre di Theseo/Tifeo gigante/Egeo padre di Theseo/Plutone.

Scena: La scena rappresenta il cielo, la terra, Il Mar', e l' inferno.

Egeo:

Orgogliosi,
 Procellosi,
 Flutti Egei perche posate?
 Ne' v'armate
 D'alto sdegno;
 S'al mio Regno
 Già s'appresta
 Gran tempesta;
 Perche l'Onda, e il Vento tace?
 In guerra è Theseo, e' l Genitor hà pace?
 Orgogliosi,
 Procellosi,
 Flutti Egei perchè posate?

Plutone:

Theseo trionferà?
 E Pluto il soffrirà?
 L'Adultero d'Athene,
 Sottratto alle Catene
 Del Tartaro profondo,
 Ad'onta di Pluton, Regna nel Mondo?
 Nè trà la Reggia oscura
 Stà Proserpina mia fin hor sicura?
 Ombre de l'Erebo,
 Terrori horribili,
 Spiriti indomiti,
 Furori, e Furie,
 Prendetelo,
 Sbranatelo,
 Uccidetelo.

Egeo:

Dominator d'Averno
 Rattien l'ira, e l'orgoglio.

Plutone:

Che chiedi?

Egeo:

Il freno alle temute squadre.

Plutone:

Sai tù che offeso sono?

Egeo:

Et Io son Padre.

Ethra:

Aure care, Aure preggiate
 Deh portate
 Al mio Theseo un bel sereno,
 Vaghe Stelle, Stelle liete,
 Deh Scortate
 La mia Prole al suo buon porto.
 Cielo ameno
 Porgi à Theseo homai conforto.

Egeo:

Ethra mio ben?

Ethra:

Mio Rè?

À2:

La nostra Prole
 Brama che giri più benigno il Sole.

Tifeo:

Al Ciel moveran guerra
 I figli della Terra;
 E Theseo perirà.
 L'indegno usurpatore
 Del Giganteo Valore,
 E Giove istesso havrà,
 Non che l'infido Greco in Pelio, ed Ossa,
 E la Tomba, e la Fossa.

Ethra:

Contro il Ciel la Terra ardisce?

Plutone:

Hà l'Inferno per compagno.

Egeo:

Havrà il Mar, che l'assalisce.

Tifeo:

Per me il Mare è un picciol stagno.

Ethra:

Scaglierò Saetta, e Fulmini.

Egeo:

Svegliarò tempeste, e turbini.

Plutone:

Spingerò Megera, e Cerbero.

Tifeo:

Ergerò montagne, e Machine.

Ethra/Egeo:

Ad'onta di Plutone, e di Tifeo
Theseo trionferà.

Plutone/Tifeo:

A dispetto de l'Ethra, de l'Egeo
Pur Theseo caderà.

Egeo/Ethra:

Theseo trionferà.

Plutone:

Discordia tù precori.

Ethra:

Amor tù la soccorri.

Plutone/Tifeo:

A dispetto, & c.

Ethra/Egeo:

Ad onta, & c.

L'Antioco (1658)
(Drama per musica)

Marcellino Airoidi

San Cassiano

Prologo:

Celeste/Apollo/Venere/Odio/Marte/Pace/Amorini/Fatica/Virtù.

Scena: Celeste--con palaggio di trasparenti, e con splendore ch'abbaglia.

Apollo nel palaggio.

Venere/L'Odio/Marte/La Pace/Due amorini in aria.

L'Otio che dorme/Altri amorinni/La Fatica/La Virtù in terra.

Celeste:

Vaghi più del' usato, e risplendenti,
Hor coronate, ò Rai, le tempie mie.
Giove impone ch'io scopra in questo die
Qual Nume più trionfi in frà i Viventi.
Io, Io, che col poter de' miei splendori
Scendo nel Mare ad affinar coralli,
Ne le miniere à impretiosir metalli,
Saprò ben hoggi penetrar ne' cori.

A3: Venere/Marte/Odio

Vedrai ne' bassi Regni

Venere:

Gl' Amori trionfar. [Marte] L'Armi.
[l'Odio] E gli sdegni.

Pace: Fatica/Virtù:

Mà più la Pace. E sopra ogn'altro più

Fatica:

La Fatica. [Virtù] E la Virtù.

Marte:

Trombe adirate, e bellici fragori
Vedrai per ogni parte.

Odio:

Marte:

Trionfa l' Odio. E sol fà pompa Marte.

Fatica:

La Fatica però sostien gl' Allori.

Virtù:

E la Virtù de Veneti Monarchi
Sola resiste à gl'impeti, à i furori
Del tuo Barbaro Trace.

Pace:

E in breve al fin trionferà la Pace.

Venere:

Vedrai de l'Adria in Nobile Teatro
De gl' Amori d' ANTIOCO
Preparar le memorie: e di lusinghe,
E d'affetti ripiena
Notti lascive trattener la Scena.

Virtù:

Anzi vi troverai
Musica, Architettura,
Poesia, con Pittura,
Grata union solo al mio Nume amica.

Fatica:

E Unite le vedrai con fatica.

Apollo:

Il tutto osserverò nel basso Mondo.
Hor ne l'abisso de' miei rai m'ascondo.

(Parte Apollo)

A3: Venere/Odio/Marte

[Venere:] A l' Amore{
[Odio] A l' Insidie{Tutto cede.
[Marte] Al Valore{

A3: Pace/Fatica/Virtù

[Pace] Mà poi la Pace{
[Fatica] Mà la Fatica{ Trionfar si vede.
[Virtù] Mà la Virtute{

Pace:

Ire torbide,
 Sdegni, e furie
 Marte adoperi quanto sà,
 Pace al fine trionferà.

Fatica:

Ma qui l'Otio che fà
 In sonacchioso oblio?
 Ucciderlo vogl'io.

Pace:

Frena, Frena i furori.

Venere:

Soccorretelo voi alati Amori.

(Due amorini portano per aria l'otio.)

Fatica:

Padre ignobile
 Di lascivie
 Faccia l'Otio quanto sà,
 La Fatica lo vincerà.

Virtù:

Et io soffro vicini
 Gl' Amoretti bambini?
 Forgetemi quegl' Archi, e quegli Strali,
 O ch'io vi prendo, e vi spenacchio l'ali.

(Tre amorinni fuggono per l'aria.)

Venere:

Mi fai ridere
 Con tua colera
 Impotente Deità,
 Sempre Amore ti schernirà.

(Parte Venere, e la Pace.)

Virtù:

Questi, questi che resta
Cui non crebbero anco le penne audaci
Gli strali perderà l'Arco, e le Faci,
Ecco gli spezzo, e con leggiadro gioco
Io de l' Armi d' Amor festeggio al foco.

Spiritello
Sfacciatello
Tu ti mordi in van le dita,
E minacci la Virtù:
L'Armi tue non havrai più.
Io mi rido
Di Cupido,
Io lo spoglio di saette.
Per opprimer la Virtù
Cieco Amor non ha Virtù.

*(L'amorino portato sopra l'audienza dal cigno cade: si
tiene ad un piede del cigno, il quale con volo più sforzato
lo porta via.)*

L'Elena (1659)
(Drama per musica)

Nicolò Minato

San Cassiano

Prologo: Discordia (mascherata da Pace)/Venere/Giunone/Pallade/Pace/ Verità/Abbondanza/Ricchezza/Amore.

Scena: La reggia della Pace.

Discordia:

Hor, che gli Ulive suoi là trà mortali
Stende ardita la Pace; e i furor miei
Anichilando và: quì trà gli Dei
Saprò vibrar miei velenosi strali.
Io mi fingo la Pace, e la sua Reggia
Ad occupar mi porto: e se dal Mondo
Ella mi scaccia, anch'io gli corropondo,
E scacciata dal Ciel fia che io la veggia.

Ecco tre Dive appunto
Le più sublimi de' Stellati Regni,
Arrivano opportune à miei disegni.

Venere:

De la più bella Greca,
Che da l'Idee Celesti uscisse mai
Il Nepote d'Atreo sospira i rai,
Noi bramiam, che per essi
Di felice Imeneo splenda la face,
E che prospera ogn'or li sia la Pace.

Discordia:

Sì Sì ciò, che chiedete,
Da me sicuro havrete.

Giunone:

Benche d'Elena (in onta
De la fè marital) il mio Consorte
Sia Genitor; però son vuò gelosa
Esser ci tarri ori:
Son lievi colpe l'amorosi errori.

Venere:

Io diedi lor bellezze. [Giunone] Io

Scettri e Regni.

Pallade:

Io di Virtù gl'ornai,

A3:

Nè di gradirli cesserò giamai.

Venere:

Con catene di Diamante,
 Che dal Fato impetrerò
 Sì tenace, e sì costante
 Il lor core io renderò,
 Che la fiamma, ond'arderà,
 Ammorzer non si potrà.

Giunone:

Sempre il Ciel di liete stelle
 Splenderà per lor seren,
 Ed i nemi, e di procelle
 Ogni torbido seren
 Sì lontan da lor sarà,
 Che già mai li turberà,

Pallade:

Sì famoso à gl'anni, à i lustri
 Il lor nome insegnerò,
 Che memorie tanto illustri
 D'altri Eroi non leggerò,
 Con il tempo scherzerà
 De l'oblio sì riderà.

Discordia:

Anch'io seconderò le vostre brame
 Eterne Dive: Intanto
 Questo fulgido globo
 Tolto del Gange à le più ricche arene
 Sia trà voi destinato à chi con viene.

Venere:

O pretioso! [Giunone] O Vago!

Pallade:

Splende come una stella.

Venere:

Mà che note son queste?

À3:

I onisi questo Pomo à la piú bella.

Venere:

Dunque à me tocca. [Pallade] O

v'ingannate à fe:

Tocca à me. [Giunone] Tocca à me.

Discordia:

O bene, ò bene à fe.

À3:

Voi, voi. [Venere] Con Citerea.

Giunone:

Con la sposa di Giove.

Pallade:

Con la piú saggia Dea

À3:

Di beltà contendete?

Giunone:

Sì temerarie sete?

Per voi questo non è

Date, date lo à mè.

Discordia:

O bene, ò bene à fè.

Giunone:

Tu meco garreggiar, Venere; aspetta,

Ch'Elena tua diletta
Io felicitì più.

Pallade:

Nè ti prometter men di mia Virtù.

Giunone:

Teseo la rapirà.

Venere:

Mà sposa non l'havrà.

Pallade:

In altro tempo ancora
Rinovate vedrò le sue rapine.

Venere:

Io sottrarla saprò da tue ruine.

Giunone:

Lascia intanto quel Pomo.

Pallade:

Lascia lo pur à mè.

À2: Giunone/Pallade

Nò, non si deve à tè.

Discordia:

O bene, ò bene à fè.

Verità:

Brami saper chi sia,
Che nel tuo soglio stò?

Discordia:

O me infelice ecco la Verità.

Pallade:

Fin che nel Mondo trà i più vasti Regni
Io raffrenai gli sdegni,
Dimmi chi tanto ardi?

Verità:

Hor lo saprai: Vien qui
Precipita rovina
Da questo soglio indegna.

Pallade:

Che veggio! Scelerata
Spogliati questi à tè indicenti armi
Ne gl'abissi profondi
Fuggi, vola, t'ascondi:
Mà nò: vien qui: che prigioniera sempre.
Vuò che meco tu resti.
[Venere] Ah ah tu fuggi.

Pallade:

Abondanza, Richezza, Amore, ò Voi
Voi, che meco albergate
La Discordia crudel tutti oltraggiate.

Verità:

Poverella, sei stanca?

Pallade:

Ecco qui t'incateno,
E sciolta non sarai,
Se non quando le Furie
Ti porteran trà i sempì terni guai.

Verità:

Odan de l'Adria i gloriosi Eroi.
Tempo verrà, ch'afflitto, e Stanco il Trace,
Pentito al fin de folli orgogli suoi
Implorerà dal Gran Leon la Pace.

Pace:

In onta di Discordia omai gli Ulivi
Mia Pacifica mano à l'Adria aduna.

Già già mi par, ch'il Gran Leon arrivi
Co' suoi Ruggiti à spaventar la Luna.

Nuovo prologo et ariette aggiunte all'Elena (1659)

Prologo: Proserpina/Venere/Amore/Choro di Spiriti/Gelosia/Due spiriti aerei.

Scena: scena infernale.

Proserpina:

Del cieco Baratro
 Ardenti Popoli
 De l'Alme misere
 Le Pene cessino
 In questo dì.
 Spiriti, Demoni,
 A mè prostratevi,
 Venite quì.
 Hoggi ritornano
 L'annue memorie
 Del dì, ch'in giubilo
 Il Rè de l'Erebo
 Meco s' unì.
 Spiriti, Demoni
 A mè prostratevi,
 Venite quì.

Venere:

A te, Regina de gl'oscuri Abissi,
 Per l'abbruciate arene
 Movendo il passo, Citerea se' n viene.

Proserpina:

E qual desio ti scorge à questi horrori
 Bella Dea de gl'Amori?

Venere:

Per renderti avvertita,
 Che Teseo e Peritoo, viventi Eroï.
 Han risolto rapirti,
 Di Pluto in onta, e de' tuoi neri spiriti.

Proserpina:

La Dea de gl'Inferi
 Rapir pretendono?
 Sopra che fondano,
 Sì folle ardir?

Venere:

A germi nobili
Del Rè de' Superi
Vogliosi unir.

Proserpina:

O là: di guardie horrende
Sia munito ogni passo,
Circondato ogni varco,
Impedito ogni accesso; e de la Reggia
Il trifauce Mastin guardi l'Ingresso.

Venere:

Se t'aggrada farò, che dal mio Figlio,
Per bellezza mortale il cor ferito,
Sia dal folle ardimento
Peritoo divertito.

Proserpina:

Sarà grande il favore.

Venere:

Vanne: Sai ciò, che devi alato Amore.

Amore:

Parto, e vuò, far, che'ei peni
De gl'altri amanti à l'uso,
Mà da inutile affetto al fin deluso.

Venere:

Sarai servita ò Dea del basso Averno.

Proserpina:

Tenuta à Citerea sarò in eterno.

Venere:

Imparate
Voi ch'amate
Nè sapete scior il nodo,
Che vi tien legato il cor.
Quest' è 'l modo
Cercar nova bellezza, e nova amor.

Voi che sete
 Ne la rete,
 Nè d'uscir la via trovate,
 Per ridurvi in libertà;
 Procurate
 Trovar con novo amor nova beltà.

Proserpina:

Sù l'ali di due Spiriti
 Di quei, che vanno errando
 Per gl'aerei sentieri,
 Ch'à cenni miei verranno ubbidienti,
 Tu n'andrai, Gelosia, là trà i viventi.
 Tu a cura fia di Peritoo nel seno
 Col tuo veleno fomentar l'ardore:
 Che tormento, non u'è peggior d'Amore.

Armato di strali
 Cupido se' n vâ:
 Fuggite, ò mortali
 La sua crudeltà.
 Temete i suoi dardi:
 Da ferite d'amor chi può si guardi.
 Vezzoso semblante
 Aletta il desir;
 Mà l'esser amante
 E' sempre martir.
 Fuggite i suoi dardi:
 Da ferite d'amor chi può si guardi.

(Parte Proserpina. Vengono dall'aria due spiriti, e portano la Gelosia fuori dell'inferno.)

Gl'avvenimenti d'Orinda (1659)
(Drama per musica)

Antonio Zaguri

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Capriccio/Momo/Fortuna/Inventione.

Scena: scena del Capriccio.

Capriccio:

Pensieri instabili,
Sempre variabili,
E nott' e di:
Sù sù fermatevi,
Tosto arrestatevi,
Posate qui.

Momo:

Capriccio, ò là Capriccio,
E qual cagion t'inquieta?
Dimmi, e qual novità,
Tanto aggitar ti fà?

Capriccio:

Mi fà sudar l'Ingegno
Un Teatro famoso,
Le cui glorie immortali
Porta à volo la Fama hoggi sù l'ali:
Per introdur un Drama,
Stravaganze Studiai,
E un mio pensier, hora provar vedrai.

Momo:

Ch'egli faccia novità, vien la Mach.
Oh'io lo creda, ò questo nò, del Carro
Tropp'il Mondo ritrovò,
Nè inventar altro si sà.
Et hor suole anco la Gente
Chiamar vecchio il Sol nascente
Fermar non posso il riso,
Pensier bizarr' in vero;
O che gentil tracollo,
Per far romper il collo.

(Qui s'apre il carro, e precipita)

Capriccio:

Certo sì, ch'io l'ingannai,
 Lò derisi, e lo burlai
 Così accade, e così v'è,
 A chi creder tutto s'è:
 E ridicolo si rende,
 Chi sol spreza, e non intende;
 E non t'accorgi di,
 Che per schernir altrui feci così?

Momo:

Se precipitij, e Voli,
 Altro, ogn'opra, non hà,
 E quest' è novita?

Capriccio:

Rappresentar non più veduti eventi
 Tocca sol al Capriccio;
 Vanne dunque, ò Pensiero;
 Che vinto resti, à tuo mal grad; io spero

Momo:

Che far dunque presumi?

Capriccio:

Volgi, gl'occhi à colui,
 Che à la Fama s'appiglia,
 E l'invidia del Ben sempre nemica,
 Gli arresta il corso, e gl'impedisce il volo.

Fortuna:

Precipitate al suolo, volano, e
 Così resta abbattuto un desir folle; prec.
 Senza la sorte in danno alcun s'estolle
 Racchiude in vano,
 Senza fortuna
 Speranz' alcuna
 Un petto humano,
 Dove il Sol splende,
 Sol da la sorte il ben, e'l mal dipende.

Momo:

Siamo à l'usate forme,
 Se non trovi, ò Capriccio altri accidenti,

Far veder meraviglie in van tù tenti.

Inventione:

Ancor non essequisti
Ciò, che brami, ò Capriccio?

Capriccio:

Con maledica lingua,
O mia cara Inventione,
A ciò, ch'oprai sin' hor, Momo s'oppone.

Inventione:

Lascia l'impiego à mè.

Capriccio:

Sia dunque tua la Cura.

Inventione:

Io confonder lo vò.

Momo:

Io nulla credo nò.

Capriccio/Inventione:

Lo vedrai. [Momo] Nol vedrò
Nò, nò. [Capriccio/Inventione] Sì, sì.
[À3] Certò sarà così.

Inventione:

Donne, ben à mille prove.
Quanto vaglia voi sapete,
In trovar usanze nove,
Hoggi chiaro lo vedete.
E s'in seno del diletto,
Vi conduce mai l'affetto,
Per celarvi à le persone,
Opra è sol de l'Inventione.

Capriccio:

Dunque, che far degg'Io?

Inventionione:

Accio non possa il folle,
A sua voglia biasmarti,
Senza far altro, parti Partono.

Momo:

Dove ne gite, ò là?
E così m'ingannate?
In somma sol vale,
La Donna nel male,
D'astutia, e di frode,
Hà sempre la lode;
Hà inferno il volare,
Hà debile il core;
Mà vince d'inganno
Che v'è sempre del pari e Donna, e Danno.
Mà risoluate pur ciò che v'aggrada,
Ad ogni modo quì,
Molti Momi saranno,
Ch'adempir le mie parti hoggi voranno.

La costanza di Rosmonda (1659)

Aurelio Aureli

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Luna/Tempo/Poesia/Fortuna.

Scena: scena terrestre e marittima sù le spiagge della Grecia.

Luna:

Vaghi rai, che inargentate
 Trà i notturni, e cheti horrori
 L'onde al Mare, à i Prati i fiori
 Splendete
 Vibrate
 Ridenti
 I lumi lucenti
 Sù queste amiche, e favorite arene;
 Quì Palte glorie mie
 Dev è scorno del die
 Spiegar la notte, e publicar Micene:
 Quiui in seno pudico
 Di casta Moglie amante
 A trionfar vedrassi
 Salda fede, Amor puro, e honor costante:
 Ma già di Febo à rinascenti rai
 Ceder convienmi homai;
 Già l'auree fiammelle
 Dan fuga alle stelle
 Con luce importuna
 All'apparir del Sol cede a Luna.

Tempo:

Fuor dal Gange l'Aurora
 Cinta d'aureo splendor già in Ciel risorta
 Desta all'opre i Mortali, e indora il Mondo,
 E in dolce oblio profondo
 Tu gran Figlia d'Apol quì posi ancora?
 Svegliati Poesia, che in pigre forme
 Perde il Tempo chi dorme.

Poesia:

Chi mi desta?

Tempo:

Non vedi?

Scaccia i letarghi, all'opre tue deh riedi.

Poesia:

Scusami, se in quest' hore
 Alle Muse sacrate
 In vece di trottar plettro sonoro
 Cerco in seno all'oblio dolce ristoro.

Tempo:

Perche otiosa stai?

Poesia:

Troppo svogliati,
 Critici, e delicati
 Son gl' ingegni hoggi di de' spettatori;
 Le de bolezze mie chiamano errori.

Tempo:

E ciò amica t'attrista?
 Non fai, che la virtude
 Anco errando s'acquista.

Poesia:

Con sì dolci conforti
 M'animi à dar in luce
 Questo DRAMA, cui posi
 Per titola COSTANZA
 Di ROSMONDA.

Tempo:

In qual Scena?

Poesia:

In Teatro famoso
 Soura l'Adria che sponde,
 Dove di tanti, e tanti
 Drami superbi, e vaghi
 S' udì l'intreccio, e trionfaro i vanti.

Tempo:

Gradirà?

Poesia:

Non lo sò:
 Innochiàm la Fortuna,
 Che benigna il protegga, alla sua destro
 In voto l'offrirò.

Poesia/Tempo:

Vieni, vieni sù quest'onde
 Inconstante
 Navigante Ciel turba, e confonde
 Dea, ch'l Mar turba, e confonde
 Vieni, vieni sù quest'onde.

Poesia:

L'aria già turbasi.

Tempo:

Nettuno mormora.

Poesia:

I flutti s'alzano.

Tempo:

Il Cielo fulmina.

À2:

Freme in seno di Teti alta ruina;
 La Fortuna à già vicina.

(Qui apparisce Fortuna di Mare)

Fortuna:

Le tue preghiere udij,
 Le tue richieste intesi
 Diva canora, e' l mio camin quì presi:
 Porgimi quel tuo DRAMA.

Poesia:

Prendi.

Fortuna:

In seno.
Alte speranze aduna,
Ch'ei protetto sarà dalla Fortuna.

Poesia:

Non tema del Fato

Tempo:

Irato

Fortuna:

Lo sdegno, e 'l Furorè,
Chi hà la Fortuna amica in suo favore

Poesia:

Brillatemi in seno
Speranze risorte,
M'aride la Sorte
Con ciglio sereno
La Dìva, che regge
L'humane vicende
Amica mi splende,
M'accoglie, e protegge.

L'antigona delusa de Alceste (1660) Aurelio Aureli

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Pace/Apollo/Musica/Poesia/Allegrezza/Furore/Choro
d'amorini.

Scena: La reggia della Musica.

Pace:

Hor, che di sangue humano ebro il Furore
In grembo à dolce oblio sepolto giace
Porto sul vostro suol Dive canore
Incatenato à piedi miei l'audace.
Sotto il Gallico, Ciel dal Regno Hispano
Passai fastosa, hor qui raccolte hò l'ali,
E mentre porto à voi gli ulivi in mano
Preparatemi al crin fregi immortali.

À4: Musica/Poesia/Allegrezza/Apollo

Scendi, scendi
Sospirata
Dea bramata
Nè da noi più il volo estendi.
Scendi, scendi

Apollo:

Questa cetra, che soave
Rende al canto il suon con corde,
Le tue glorie in auree corde
Spiegherà,
Pindo lauri al tuo crin germoglierà.

Poesia:

Lega pur la furibonda
Destra irata al Dio dell'armi,
Che in tua lode eterni carmi
Formerò,
Novi fregi à tuoi mertì aggiungerò.

Musica:

Quanti carmi al tuo bel nome,
Tesserà la Poesia,
Io con fiati d'armonia
Canterò,
Le tue glorie per l'Etra spargerò.

Allegrezza:

L'Allegrezza al vostro metro
 Acciò più gradisca al Mondo,
 Lieto brio, spirto giocondo
 Porgerà
 Il diletto ne' i cori infonderà.

Pace:

Dell'Italia maggiori,
 E tai Gigli innestati
 Col Reale Himeneo gli Hispani allori,
 Sù le Venete arene
 A secondar quel verde suol ferace
 Mi vedrete vibrar lampi di Pace.

Apollo:

Dhe non partir, se prima
 Non concede un favore
 A mè, che un tempo errai
 Sù le rive d'Anfriso
 D'Admeto Pastore.

Pace:

Chiedi [Apollo] Fà, che in Thessaglia
 Due i cori innamorati
 D'Antigona, e d'Alceste
 Godan col mezo tuo giorni beati:
 Se Cupido à quell'alme
 Aspra guerra prepara
 Con tiranni pensieri
 D'alta superba gonfi,
 A scorno di quel Nume
 In Amore la Pace hoggi trionfi.

Pace:

Resterai consolato;
 Vò, che intanto rapito
 L'Ebro mostro adormito
 Sia nel Tempio di Giano trasportato.

Allegrezza:

E chi lo porterà?

Pace:

Questa schiera volante
D'Amorini bendati,
Che corteggio mi fà.

À5: Musica/Poesia/Apollo/Pace/Allegrezza

Amori, che fate?
Venite, volate
Scendete sì sì
Portate il Furore
Lontano di quì.

Musica:

Cara Pace
Non più guerra.
Dalla terra
Togli l'Odio empio rapace,
Non più guerra
Cara Pace.

La Pasife overo L'impossibile (1661) Giuseppe Artale
fatto possibile

San Salvatore

Prologo: Apollo/Vulcano/Venere/Amore/Gelosia.

Apollo:

Se veloce oltre l'usato
 Risvegliato
 Cinto il crin d'auree facelle
 Diedi co' miei Destrier fuga à le stelle.
 Fù per mirare, e riverir sol voi
 O del'Adria immortal liberi Heroi,
 Le di cui dotte, e bellicose mani
 Gli orgogli rintuzzar sanno ottomani;
 E voi pur, del più del Mare
 Rare Dive, e gloriose
 Vostre luci luminose
 Mentr'io vengo à vagheggiare
 Da bei guardi
 Vostri Dardi
 Deh frenate
 Quel sereno
 Quel baleno
 Quel folgor che lasciar suole
 In mezo al Cielo alluccinato il Sole.
 Mà già lento rimiro
 Trà le cui vaste affumicate Grotte
 Suol dal Sole lontano
 Sù le incudini sue sudar Vulcano.

Vulcano:

Ciclopi accendete
 L'ardenti fucine
 Battete
 Stendete
 Gli acciari fatali
 C'havran d'Adria à favor tempre immortali
 Mà non più colpi homai
 Del pesante Martel fermate il moto,
 Del biondo Dio, che sempre
 Con penelli di luce indora i Campi
 Ecco rapidi i lampi;
 Acciò del petto mio scemi il cordoglio
 Favellar seco Io voglio. [Apollo] Amico?
 Io de gl'avvisi tuoi gratie ti rendo.

Venere:

Che miro? che intendo?

Vulcano:

Apollo:

Trovai Venere, e Marte. Io non te'l dissi

Venere:

Tù scopristi l'inganno?

Vulcano:

Mà lor danno
Con vergogna
L'una infida, e l'altro auuinto,
Di mia rete restar nel laberinto

Venere:

E ti vantì de miei pianti

Apollo:

Vulcano:

Venere:

Palessi dunque; il vero. e vero. O indegno?

Apollo:

Vulcano:

Giuro l'acque. Del stigio regno
Che per scoprir le tue
Di sacrato Himeneo leggi deluse
L'occhio del Universo occhio non chiuse.

Vulcano:

Vanne, per custodire hor l'honor mio
Aprirò gl'occhi anch'io.
Ne ammorzar più potranno Ciprigna, e Marte.
Degl'arsi cor l'incendiosa sete
Ciclopi accendete
L'ardenti fucine,
Battete,
Stendete,
Gli acciari fatali
C'havran d'Adria à favor tempore immortali

Venere:

Vanne Apollo, vâ pur vile Deitade
Il cui vanto maggiore

E d'Auriga, e Pastore.
 Non son Nume
 Se l'impuro
 Tuo vil lume
 Non oscuro;
 Hor ch'à ragione
 Di sdegno avvampo
 S'il tuo lampo
 Non fò cenere
 Non son Venere
 Non son Venere

Amore:

Dolorosa,
 Disdegnosa,
 Madre mia vaga, e vezzosa
 Per che gemi;
 Per che fremi?
 Hor che irato e 'l tuo bel viso
 Dirò che sian le Furie in Paradiso

Venere:

Vendetta ò figlio? intesi hor con dolore
 Ch'Apollò fù cagion del mio disonore

Amore:

Fremi dunque con ragione

Venere:

Vendica tant'offese

Amore:

Già mia man l'Arco tese
 E già per vendicar ti Amor terribile
 Giura far l'Impossibile, possibile.

Venere:

Vuò c'habbi compagnia

Amore:

Chiamerò Gelosia

Gelosia:

Non lunge io sono
 Anzi son sempre teco
 Figlia occiuta, e crudel, d'un Padre cieco
 Armata di Ceraste.

Ben che fredda ogn'hor mi giaccio
 Dentro il ghiaccio,
 Ben che fredda ogn'hor mi celo
 Dentro il gelo
 Pur veloce in ogni loco
 Alato Genitor seguo il tuo foco

Venere:

Ecclissate d'Apollo
 La progenie pregiata

À3:

Pasife figlia sua resti oscurata

Gelosia:

S'anneri

Amore:

S'ecclissi

Venere:

S'oscuri

À3:

Sì sì la gloria di Pasife in questo dì.

L'Eritrea (1661)
(Drama per musica)

Marco Faustini

San Salvatore

Prologo: Giunone/Nettuno/Due zeffiretti.

Scena: Bosco con marini orrida con lampi, e tuoni.

Giunone:

Tiranni dell'aria austri furenti
Genitori di stragge, e di tempeste,
Cessate omai cessate
Dall'opere moleste
Turbatori del Mare orridi venti.
Cessate
Fuggite
Volate
Sparite
E non sia più ch'ardisca in questo giorno
Sù la spiaggia Fenicia haver ritorno.
Serenatevi
Rinfioratevi
O del Ciel
O del suol
Strade dilette
Di voi scenda
Sù voi cada
Non tempesta mà rugiada
Il volo in tanto, voi che l'aria fiede.
Humiliate ò d'Argo credi alato
Che à matigar d'Eurimedonte i fati
Felicitar Sidone, io vò col piede.
Fugirà
Sparirà
Qual si sia pena
Dal sen d'Eurimedonte, e Laodicea,
Goderan Terramene, ed'Eritrea
Chi'io son volta à becarli in questa arena:
Sì sì mà già tocco il suolo
Voi ritornando à volo
Frà dovuta quiete
Là sù l'eterna mole
Abbellite le piume à i rai del Sole.
Ehi del gl'ampij gorgi
Riverito regnante
Rivolto à queste sponde
Scuoti l'humido crin fuori del onde.

Nettuno:

E chi dalle profonde,
Voragini del mar,
Con tanto Impero m'appella?

Giunone:

Men scuero odi humido Dio
Chi ti chiama son'io.

Nettuno:

O del Tonante Dio degna Consorte;
Qual fortunata sorte
A me ti guida ò bella,
E quel astare,
Comanda à noti accenti
Son tutti ubidienti
I Dei del mare.

Giunone:

In ostinata calma
Sepolte le tempeste
D'Eurimedonte
In queste Sidonie arene
Io bramerei l'arrivo
Naufrago si mà vivo.

Nettuno:

O la di già qui tali
I Venti i tuoni
Ne miei regni incostanti
Con buccine sonanti
Portino quiete al mar
Glauchi, e Tritoni,
E i lacerati avanzi
D'Infranti legni, e turbe semivive
Vomiti il mar sù le sidonie rive

Giunone:

Tributeran mie nubi
Per gratie così care
Degl'obliqui loro
In mille fiumi al mare
Ti lascio humido Dio.

Nettuno:

Bella Giunone

Giunone:

Caro Nettuno

À2:

A Dio.

Giunone:

Zeffiretti lusinghieri
Che lo Cielo ite baciando,
E la terra rinfiando
Secondate i miei pensieri

Zeffiretti:

O regina delle sfere
A tuoi cenni ubbidienti
Già sedati orridi venti
Movere l'ali leggieri.

Giunone:

Voi portate al mar la Calma
Custodite questi lidi
Dal rigor de Venti infidi
Distendete il Corpo, e l'alma.

Gli scherzi di Fortuna (1662)
(Drama per musica)

Aurelio Aureli

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Apollo corteggiato dalle due hore del giorno
prima, e seconda/Fama/Musica/Inventione/Maledicenza.

Scena: La reggia della Fame.

Apollo:

Che si tarda?
Che si fà
Trà 'l silentio, e le dimore?
Vola il tempo, e passan l'hore,
Ne principio anco si dà?
Che si tarda?
Che si fà?
Dive nobili,
Che festevoli
Quì del di l'hore godete;
Se pieghevoli
A mie voci vi tendete,
Il mio lume splenderà
Servo de vostri cenni in ogni età:

Musica/Fama/Inventione:

Chiedi, comanda. [Apollo] Imploro.
Nulia si nieghi al plettro tuo sonoro

Apollo:

Perche su questa Scena
Siano rappresentate
Di fortuna incostante.
Varie vicende, io bramo;
Ch'alla mia dolce lira
Della vostra Virtù l'opre accoppiate?

Musica/Fama/Inventione:

A tuoi prieghi
Non si nieghi
Quanto obiedi, e brami tù;

Apollo:

Degna d'ogn'alta gratia è tua virtù.

Inventione:

Io l'Inventione al Drama. dar potro.

Musica:

Io la Musica à i versi. dar potro.

Fama:

Io Fama alle vostr' opre. dar potrò.

Apollo:

Et io per recitarlo
L'hore vi prestarò.

A4:

Sì, sì, sì
Se così
Si farà
Si vedrà
Presto il Drama recitar;
E gloriar
Si potrà
Chi sue parti insieme unì
Sì, sì, sì.

Inventione:

Silenzio, tacete:
Non vedete?
Di Liuore
Tutta parla
Già cemparsa
E con invida presenza
Qui la rea maledicenza:

Apollo:

Hore lucide, e fugaci
Sù sù audaci
Al suo arrivo imprigionatela:
Arrestatela,
E dal Mondo
Quell'immondo
Mostro iniquo homai rapite:
Obedite.

À4:

Questa scena
In poc'hore sol ripiena
D' allegrezza, e d'armonia
Di concerti, e bizzarria
Dalla musica sarà;
Qui la gioia, e il piacer trionferà.

La Cleopatra (1662)
(Drama per musica)

Giacomo Dall'Angelo

San Salvatore

Prologo: Giove nella sua maestà sopra l'aquila che tiene i folgori negl'artigli, & accompagna: te da' sdegni.
Poesia/Musica/Pittura/Inventione/Fortuna che dorme.

Scena: La reggia di Giove.

Giove:

E che? sempre di Marte
Orgoglioso,
Procelloso
Il furor trionferà?
Ne di pace
Lieta face
D'Adria bella nel sen risplenderà.

Ma che pace? che pace? a l'armi à l'ire
Contro l'empio Ottoman Veneti Eroi
Ecco dispiego il volo. Anch'io tra voi
Porto miei sdegni à rintuzzar l'ardire.

(S'avanza con un volo dell' Aquila verso l' audienza.)

Creta è mia. Tanto basti, A voi discendo
Sol per prestarmi i folgori Tonanti;
E te già fulminai gl'empi Giganti,
D'incenerir il Trace anco pretendo.

Poesia:

Supremo motore
Raffrena il furore.
Del Veneto seno
Tranquillo il sereno
Nò nò non turbar:
Que' gl'animi alteri
Con spirti guerrieri
Per brevi momenti, che nò, nòn destar.

Giove:

O deita gradite,
Dite, dite;
Qual desio
Vi move à tranquillar lo sdegno mio?

Poesia:

Mira i Veneti Eroi
 Raccolti in vago giro
 Di Teatro novello;
 Ch'attendono da noi,
 Con plettro sonoro
 A' lor gravi pensier dolce ristoro.

Giove:

Ma qual, ma qual soggetto
 Preparaste al dietro?

Inventione:

Io già composi un Drama,
 E con i miei sudori,
 Di CLEOPATRA ravivai gl'ardori.

Poesia:

Di versi, e di parole io l'adornai.

Pittatura:

Io per rappresentarlo
 Già le Scene formai.

Musica:

D'accenti armoniosi
 Composi il canto, e à recitarlo espossi.

Giove:

La ne i Tartarei Regni
 Precipitate; ritornate, ò sdegni,
 Di queste deita
 Il desio secundar horà pretendo
 Ogni sdegno sospendo.

(Qui precipitano i sdegni.)

Ma vano e il vostro impiego
 Vezzose dive del Castalio Regno,
 Se per voi non s'aduna
 Lieto auspicio di Fortuna.

Poesia:

E dov'è? dove?

Giove:

Su queste Regio soglie
Dorme à' vostri desiri.

Pittatura:

E qual sperar potiamo
A le nostre fatiche
Giamai grido conforme?

Poesia:

Grido non s'ha quando Fortuna dorme.

Giove:

E che? vi disperate?
Nò, non temete, nò;
A recitar la CLEOPATRA andate
Di Fortuna i letarghi io scotero.
Sì, sì, sì,
Dea volubile, incostante,
Apri i lumi a i rai del dì,
Sì, sì, sì.

Fortuna:

Chi mi toglie a i riposi?
Chi mi rapisce al sonno?
Aprirsi già non ponno
Questi miei lumi al vigilar ritrosi.

Giove:

Di queste deità
Segui benigna il volo;
Il lor drama seconda
Di lieti applausi, ed in favori abbonda;

Fortuna:

Altitonante Dio
Tutto, tutto farò quanto poss'io.

Tutti:

A l'opra, sù, sù,
Che tardasi più?
Fortuna gradita
Cortese v' invita
Cortese v' invita
Mortali veniamo
Il volo spiegamo
Hor, hora la giù.
A l'opra sù, sù.

Le fatiche d'Ercole (1662)
per *Deianira*
(Drama per musica)

Aurelio Aureli

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Giunone/Furore/Valore.

Scena: La reggia del Furore.

Giunone:

Scende Giuno trà l'armi, e nova Aletto
Nel suo gelido seno hà foco eterno;
Con acceso furor volate in petto
Della Diva del Ciel furie d'Inferno.
Cada sì sì l'altero braccio, e forte,
Ch'abbatte; e vince ogni virtù guerriera;
Dallo sdegno Divin provi la morte,
Et ad onta di Giove Alcide pera.

Furore:

Eccomi pronto ò Diva
Ad unirmi à tuoi Sdegni,
E per poter più fiero
Meglio all'ira servir ch'
in te fiammeggia
Vado à sceglie nov'armi entro la Reggia.

Giunone:

Così le furie mie
Di giusto sdegno accese,
Del lascivo conforte
Vendicheran le fraudolenti offese.

Furore:

Tuoni, e lampi
Ne' suoi campi
Vibri l'Etra or, ch'il furore.
Vola audace
Con sua face
A infiammar di Giuno il core.

Valore:

Cadi à terra fellone
Non saetta il valor se non ancide;
Frema d'ira Giunone,

Et à danni d'Alcide
Dal gran Regno infernal scateni Aletto,
Dal mio vigor protetto
In alte imprese il forte Heroe di Tebe
Con illustri fatiche, e pregio eterno
Vincerà mostri, e domerà l'Inferno.

La Dori (1663/66)

Antonio Cesti

San Salvatore

Prologo: Apollo/Inganno/Invida/Amore.

Scena: in machina: Entro una nube sorgendo dall'Inferno che sopra giunge.

Apollo:

Spiegate homai, spiegate
 Miei veloci destrier rapido il volo,
 Da che con moto eterno
 Sovra i cardini suoi s'aggira il Cielo,
 Condotta non havete
 Con raggio più fecondo
 Giorno, più lieto, e più felice al Mondo.
 Hoggi 'l Nilo gioisce, e già festante
 Al terren siti mondo
 Con acque di contenti inonda i prati;
 Ond'io, che son del Nilo
 Il nume idolatrato,
 Nei godimenti suoi godo beato.
 I. Cantate Augelli,
 E salutate
 Sorta pur'hora
 Si vaga Aurora.
 II. Spuntate, ò fiori,
 E voi formate
 Lauri immortali,
 Servi reali.
 Hoggi immortal sia Dori,
 Beato Oronte, e con Arsinoe insieme
 Contento Tolomeo,
 Festeggiante Nicea, felice Egitto.
 Così del Fato in frà gl'arcani è scritto:
 Mà qual veggio importuna
 Nube, che sorge ad'oscur al il Cielo?
 Dunque giorno si lieto
 Di tenebrosa eclissi
 Funestato sarà? Chi ardisce, e vuole
 Condur nubi sì dense al Sole?
 A 'dispetto del Sole, in faccia
 Aure serene
 Dell'Alba foriere,
 Sù l'ali leggiere
 Volate,
 Scacciate
 Tal nube sì, sì.
 O' lieto sempre, ò fortunato di!

Mà pertinace ancora
 Al mio voler s'oppone!
 Se non fugge al mio grido,
 De miei lucidi ardor la strugga
 Sù terreni vapori un raggio.
 Sparite al lampeggiar de miei fulgori.

Inganno:

Chi mi svela, e mi priva
 Del nubiloso velo,
 Che nascoso mi tien'? [Apollo] L'occhio del Cielo
 Hor di? Parla? Chi sei?
 Tù, che cinto di nubi ardito vieni,
 I miei giorni à turbar lieti, e sereni?

Inganno:

Se dentro chiusa nube
 Ne vengo à te celato,
 Conoscer mi dovrai, L'Inganno io sono.

Apollo:

A'qual fin' hora qui giungi.

Inganno:

Vengo à condur ruine,
 Poiche in giorno si lieto,
 Se tu gioie prepari;
 Inganni, insidie, e morti,
 Là de Niceni al Lido
 Io condur mi confido.

Apollo:

In vano, in van dispiegghi
 Menzogniero, che sei la lingua a' vanti,
 Giorno così sereno
 Non vuol nubi di duol, nemi di pianti,

Inganno:

Ogni giorno sereno,
 Ogni lieve vapor turbare il suole,

Apollo:

Nò, se disperde ogni sua nube il sole.

Inganno:

L'inganno il turberà.

Apollo:

Febo gli assisterà.

Inganno:

Nasconder mi saprò,

Apollo:

Ed io, che sono il Sol ti scoprirò.

Inganno:

Saprò ben' ingannarti.
Se l'Inganno son'io

Apollo:

Sempre più dell'inganno hà forza un Dio.

Inganno:

Per vincer le tue forze
Rinforzerò miei frodi.

Apollo:

E che far pensi? [Inganno]
Invocherò compagni.
O' tra profondi horrori
Invidia era sepolta,
Sorgi, vieni, i clamori
Di chi ti chiama ascolta.

Apollo:

Vieni mostro di stragi, e crudelta di
Invidia, e tanto badi?

Invidia:

Di ceraste crinita 'l cui veleno
Alimenta mia vita,
Io, che nutrendo in seno
Doglia, amara eternata,
Livida estenuata

Divoro il proprio Core,
 E dal mio cruccio oppressa
 Stragge fù di me stessa, Invidia sono
 Chi dal profondo
 Mi chiama qui.
 Chi vuol del Mondo
 Turbare il dì.
 Fors' il mondo empio, e fallace
 Senz'invidia non può trovar sua pace.

Inganno:

Io ti chiamo e tù meco hoggi in Nicea
 Per la morte di Dori esser dovrai.

Apollo:

Nò, già vincon l'invidia i suoi bei rai.

Inganno:

Andra Egitto, e Nicea.

Amore:

Caderai debellata Invidia rea.

Inganno:

Userò frodi, e dalle frodi poi
 Risorger le straggi

Amore:

Superar le mie forze in van pretendi,
 E se son io Cupido
 Nulla di te povento Inganno infido.

Invidia:

Dori sì perirà. [Amore] Nò. [In] Sì, [Apollo] non mai
 Perché d'Amor compagno
 Sarà Febo all'impresa,
 E Dori goderà d'Amore accesa.

Inganno:

Io trà ruine, ove cattivi i giorni
 Trarranno ardendo in frà miserie, e pianti,
 Farò, che formi lagrimando un fonte,
 Arsinoe, Tolomeo, Dori, ed Oronte.

Amore:

Benchè senza libertà
Frà miserie, e frà ruine
Lieti di voi trionferanno al fine.

Apollo:

Spera, spera Vittoria, o Nume cieco;
L'occhio del Ciel, dio della luce è teco.

Tutti IV:

Mio valor, mia forza estrema
Forz'e ben, ch'hoggi si scopra,
Vincerà mia man suprema:
Alla prova, alla prova, all'opra, all'opra.

La Rosilena (1664)
(Drama per musica)

Aurelio Aureli

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Bugia/Verità/Amore/Marte/Furore/Vittoria/Choro
d'amorini.

Scena: La reggia d'Amore nel prologo.

Bugia:

Tanta gente
Impatiente
Con si gran curiosità,
Che vuol? che brama? e che aspettando stà?
Forse v'immaginate
Che l'Opera si reciti
Come si disse già?
O quanto v'ingannate?
Foste troppo solleciti
Nel trasferirvi quà,
Per questa sera tanto non si fà:
Incominciate pur ad uscir fuori,
E per farvi veder, ch'io dico il vero,
Con licenza Signori;
Vi do la buona sera.

Verità:

Fermati menzognera.

Bugia:

Ecco la verità, ch'a me s'invia,

Verità:

Temeraria Bugia,
Che cosa far pretendi?
A queste faci estinte il lume rendi.

Bugia:

Hor Signora vi servo:
Come si ratta ò Verità giungesti
A far palese le menzogne accorte,
Ch' in questo loco ordiva?

Verità:

Hà sempre la Bugia le gambe corte,
 Perciò la Verità presto Parriva.
 Or vedi mentitrice
 Amor, che viene a dar principio all'Opra;
 Taciam noi per udir ciò, ch'egli dice.

Bugia:

Io farò sforzo alla natura mia;
 Gran fatica in tacer fa la Bugia.

Amore:

Dove ò nume guerriero
 Con aspetto sì fiero il volo estendi?
 Nella Reggia d'Amor placido scendi.

Marte:

Non sempre m'incatena
 Di Ciprigna la chioma,
 Nè à Marte sempre Amor le forze doma
 Sovra il campo de Parthi

In favore d'Arsace
 La mia stella rivolgo, ove rimbomba,
 Con strepitoso fiato
 D'oricalco guerrier suono à mè grato.

Amore:

Di Rosilena à danni
 Sanguinosi succesi
 La tua stella influir nò non dovrà,
 E prottetta da me la sua beltà.

Marte:Amore:

E chi v'è, che me' l vietì? Il mio potere.

Marte:

Trà le Partiche schiere
 Or dal Polo
 La Vittoria io mando à volo.

Furore:

Qual Vittoria haver si può

S'il Furor non l'accompagna?
Presto anch'io la seguirò.

Amore:

Il tuo vol frenar saprò.
Amori sù sù,
Si prenda il Furore;
Dell'ire di Marte,
Trionfi oggi Amore.

À2:

Marte] Si si vedrai tù
Amore] Trà tanti rumori
Chi possano più
O l'armi, o gli amori.

L'Achille in Sciro (1664)
(Favola drammatica)

d'Incerto

San Salvatore

Prologo: Tiseo/Giunone/Pallade/Chirone.

Scena: Montuosa.

Tiseo oppresso dal monte:

Da le caligini
Del negro Tartaro
Mi trassi al di;
Acciò l'ingiurie,
Ch'hebbi da l'Etera
Vendichi quì.
Le antiche offese il cor non da a l'oblio;
E benche fulminato,
A mover guerra al Fato
Il sepellito dorso audace invio
Pallade, Giuno, di Giove è Prole, e Moglie:
Memori ancor de la belta sprezzata
Cercano, accio che sia Erigia atterrata,
Ove il Figlio fatal la Madre accoglie:
Van di Chirone in traccia.
Io, ch'udij lor pensieri
Sopra gli omeri alteri
Alzai rupe sù rupe, e a un tale incarco
A l'antro del Centauro hò chiuso il varco.

*(Qui compariscono Giunone, e Pallade in aria. Giunone, e
Pallade di dentro.)*

Cingerà d'alloro il crine
L'impudica di Citera,
Se a la Sorte a noi severa
Niega d'ilio le ruine.

Pallade:

Il pugnar nulla vale,
E' gettato ogni sdegno,
Poiche a l'eccidio del Dardanio Regno,
Del grand Achille il Brando e già fatale.

Giunone:

Mà se la Madre il cela,
Ne sarà vana ogni opra.

Pallade:

Il saputo Chirone a noi lo scopra:
Egli fra queste balze hà la sua stanza
E a rintracciarlo il passo mio si avanza.

Tiseo:

Quell' Antro è di Chirone;
Ma invano si dispone
Vostro cor di trovarlo, ò Dee nemiche,
Che de l'offese antiche
Memore benche estinto il gran Tiseo
Chiuder l'adito a l'Antro oggi potrò.

Giunone:

Temerario ancor tenti
Di mover guerra al Ciel con tai portentanti?

Tiseo:

Spense la vita il Ciel, ma non gia l'ire:
La forza sepelli, ma non l'ardire.

Pallade:

Tù Regina de Venti
A quest' empio severa
Di scuoter quelle rupi ad Eolo impera,
Da sotterranei fiati
Cada il Monte sconvolto,
E di nuovo il Fellon resti sepolto.

Giunone:

Da le fredde Caverne
Eolo tosto disserra
I Venti di sotterra,
E mentre il suol si scuote, e il Ciel rimbomba.
Le innalzate ruine à te sian tomba.

(Qui si sente il Terremoto. Precipita la Montagna, e si scuopre la Grotta di Chirone.)

Chirone:

Qual Terremoto orrendo
A la pace mi toglie?
E quale in queste soglie
Nuovo splendore a raggirarsi apprendo?

Giunone:

Saggio Chiron, di Giove
 Suora, e Moglie son io;
 Che a quest'antro m'invio,
 Accio che il dotto labro
 A dar pace al mio cor divenga fabro.

Pallade:

Sai, che prescrisse il Fato
 Con Eterni Decreti,
 Che al gran Figlio di Teti
 Chini I lion superbo il capo altero,
 E in un de l' Asia il combattuto Impero;
 Pale saove si celi,
 Poi che a la gloria, e al trionfar lo sveli.

Chirone:

Mentre dormiva il Forte
 Di quest' Antro à le porte,
 Teti, che teme i bellicosi eventi,
 Per trarlo dal periglio
 Tacita il piè quì move, e invola il Figlio:
 Or a Sciro se n'giace
 Frà stuolo di Donzelle ascoso in pace
 Portatelo a i trionfi,
 Poich'è meglio morir di palme adorno,
 Che viver lunga età degna di scorno.

Chirone/Giunone/e Pallade:

Dal letargo vergognoso
 Si rapisca Achille ascoso,
 Nè per tema di morte
 Mai si tolga a le glorie un' alma forte.

L'Oronthea (1666)
(Drama per musica)

Giancinto Andrea Cicognini

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Ambitione/Ignoranza/Virtù/Gloria.

Scena: Il monte della Virtù/nelle cui cime si rimira il tempio della Gloria.

Ambitione:

Terminato è 'l viaggio,
Ecco il Monte sorella.

Ignoranza:

Ohimè cam' impedita
E da tronchi, e da sterpi è la salita?
Quei macigni pendenti,
Quell'erte rupi ruinate, horrende
Promettono i sepolcri à chi v'ascende.
Sciagurata la brama,
Che di salire de la Gloria al Tempio
Quì da le Reggie ov' alberghiam, mi trasse:
E tù perche mi fosti
Mal saggia Ambitione
D'impresa disperata, e guida, e sprone?

Ambitione:

Ben tù sei l'Ignoranza;
E che credevi forse,
Che si salisse quì come ten' vai
Per le Cittadi in Carro d'Oro assisa,
Con la Fortuna a lato? il piè calloso
Convien di fare, hà da sudar la fronte
Pria, ch'al Tempio si giunga, e varchi il Monte.

Ignoranza:

Non havrò cor giamai
Di calcar questa via così scoscesa,
E avezza à le mollitie, io non potrei
Orma stampar, benche volesse, in lei.

Ambitione:

T'aviliscono i Lussi,
Al delubro immortale
Ti condurrò sù l'ale.

Ignoranza:

Sì sì, non si ritardi à voli, à voli;
 Mà giunte à l'erta, e come
 M'introdurrò nel Tempio? io ravisata
 Sarò da suoi Custodi, onde pavento
 Di repulse, e di sferze.

[Ambitione] Oh s'io non erro,
 Ecco de' tuoi timori, ecco i remedi;
 E la Virtù colei,
 Che se ne viene al Monte.

[Ignoranza] E dessa. [Am] Io voglio,
 Che sien le spoglie sue prede di Noi,
 Onde di lor tù poi
 Vestita agevolmente ingannerai
 Le custodie del Tempio, ed' entrerai.

Ignoranza:

Avveduto ritrovo.
 Che non ci vegga. [Ambitione] Insino,
 Che s'avvicini, ascose
 Staren no dietro à queste quercie annose.

Virtù:

Son pur tutta bellezza
 Non caduca, mà eterna,
 E il Mondo non mi mira, e non m'apprezza,
 Io, che l'alme sollevo, e al Ciel le mando
 Men vò negletta per le Selve errando.
 Di Porpora adornato
 In Trono il Vitio siede,
 Riverito dal senso, & adorato,
 Ed'io, che beni sempiterni arreo,
 Hò da pascermi à pena, ò secol cieco.
 Chi m'incontra, e mi vede
 Sì povera, e mendica
 Non vuol seguirmi, & al mio dir non crede,
 Sen' ride a l'hor, che da mia bocca intende,
 Che la felicità da mè dipende.

Ignoranza:

Non gridar taci. [Virtù] Ohimè
 [Ignoranza] Taci ti dico.

Ambitione:

Spogliati. [Virtù] Che volete
 Voi far di queste vesti,

Non son come vedete
 Di gemme fregiate, e carche d'Ori,
 Tanto, prede mendiche, allettan voi,
 Che possedete in Corte ampij te sori?

Ambitione:

Troppo garrula sei.

Ignoranza:

A forza di percosse
 Resti nuda costei.

Virtù:

Ah pover a Virtude, e chi t'oltraggia?

Ambitione:

Prendi cotesto Sole.

Ignoranza:

Lascia questa d'alloro
 Verdeggiante Corona
 [Ambitione] Eccola nuda.

Ignoranza:

Partiti via di quì, partiti, fuggi.

Ambitione:

Raddopia l'onte. [Virtù] O depravatà età,
 In cui dall'Ignoranza è discacciata
 La Virtù dal su' albergo, è ignuda và:
 O depravata età.

Ambitione:

Al vestirti, a gl'inganni;
 Quest' effigie Febea.
 Cingiti al seno; affrettati. [Ignoranza] Non vedi.
 Se pigra io son? appresta pur i vanni.

Ambitione:

Con la tua destra la mia desta afferra.

Ignoranza:

Stringimi sì, che non trabocchi a terra.

Ambitione:

Al Tempio de là Gloria

Ignoranza:

L'Ignoranza sen vola
D'Ambition sù l'a li,
Da Virtù mascherata, hoggi, ò Mortali.

Gloria:

Precipitate, indegne
Di rimirare il Sol, precipitate
Da quest' aeree Region beate.
Note, note à me siete, ò fraudolenti,
Ite à franger, cadenti,
Quelle Selci, e il Tonante.
Come già fece à Encelado, vi danni
Trà dirupi sepolte à viver gl' anni:
Sol ricetti del Monte
Sono le Sacre sommitadi apriche
D'anime illustri, e di virtude amiche.

Di voi Veneti Heroi,
Le cui virtù sublimi
Volan dal freddo Borea, à caldi Eoi,
Di voi nido è il Tempio, in lui vivrete,
Ad onta di Saturno, immortalati
A secoli venturi, ò Fortunati.

Il Giasone (1666)
(Drama per musica)

Giancinto Andrea Cicognini

San Cassiano

Prologo: Nobiltà/Musica/Poesia/Capriccio/Compatimento.

Capriccio:

Dive, voi, che seguite
De la gloria il sentiero,
Deh porgete soccorso à un infelice,
E sia vostra virtude a mè conforto
Soccorretemi ò Dive, o pur son morto.
Son Nume incostante
Del vento più instabile,
E sempre variabile
Son Nume, che apprende,
Qual Proteo vagante,
Le forme, che intende
Da ingegno volante,
Mà dal timor in questo punto absorto.
Soccorrete mi ò Dive, o pur son morto.

Poesia:

Non è più tempo amico,
Che de Cigni Febei le penne industri
Faccian l'impresè altrui restar illustri.
Con sudate vigilie
Più non vergan i fogli
I Meonij cantori
A propalar di Troia i fieri ardori,
Onde à pochi hoggi di nel casto monte
Può una Dafne, che fugge ornar la fronte
E qual dunque ristoro
Può darti una penna
S'anch' essa ferita
Mai sempre ci addita
Con neri colori
I propri dolori.

Musica:

Non hà l'ebano mio fatto sonoro
Del Thebano Cantor le fila d'oro,
Nè con virtu canora
Animar più si vede
De' la Madre commun l'ossa infeconde,
Onde invan sperì quiete à tuoi martiri
Da chi vive in battute, e trà sospiri

Qual ò Dio può darti aiuta
 Chi tra Corde ogn'hor legata,
 Sotto Chiavi carcerata
 Sospirando và la vita.

Capriccio:

Dunque, che sià di mè.

Poesia/Musica:

A questo regio Tron, chiedi merce.

Nobiltà:

Sopra un Monte scosceso
 Dirupato il Sentier, spinoso il tergo
 Hà la virtude albergo,
 E chi di fianco, e lasso
 Ad un aspro camin, non drizzil il pašo,
 Che può ben il destrier, ch'impenna i Vanni
 Di erudito liquor bagnar il suolo,
 Ma non portar a volo
 Sù la sacra pendice
 La dove il sol per coltivar gl'allori.
 Scalda dolente i trasformati amori.

Capriccio:

Che sia dunque di mè.

Poesia/Musica:

A questo regio Tron, chiedi mercè,

Nobiltà:

A chi supplice chiede
 Alma real non sà negar mercede
 Mira homai qual dal Ciel nume discende.

(Compatimento scende dal Cielo.)

Compatimento:

Sorgi pure,
 Che la Calma
 Ne tuoi guai
 Nobil alma
 Ti promette sempre mai,
 Chi prostrato a nobil piede

Il suo cor supplice espone
Non disperì la mercede
Da chi dona le corone

Tutto:

Vanne dunque gioliva
Viva la nobiltade, e Viva, e Viva.

Il Giasone (1666)
(Drama per musica)

Giancinto Andrea Cicognini

San Cassiano

Prologo: Nobiltà/Musica/Poesia/Capriccio/Compatimento.

Capriccio:

Soccorretemi, ò Dei, ch' io son caduto,
E in van risorger tento
Contr' al voler d'un ostinata forza
Qual Libico Campion sospinto à terra
Soccoretemi ò Dei.

Dive, voi, che seguite
De la gloria il sentiero,
Deh porgete soccorso à un infelcie,
E sia vostra a virtude a mè conforto
Soccoretemi ò Dive, o pur son morto.

Poesia:

Non è più tempo amico,
Che de Cigni Febei le penne industri
Faccian l'impresè altrui restar illustri.
Con sudate vigilie
Più non vergan i fogli
I meonij cantori
A propalar di Troia i fieri ardori
Onde à pochi hoggi di nel casto monte
Può una Dafne, che fugge ornar la fronte.
E qual dunque ristoro
Può darti una penna
S'anch' essa ferita
Mai sempre ci addita
Con neri colori
I proprij dolori.

Musica:

Non hà l' ebanò mio fatto sonoro
Del Thebano Cantor le fila d'oro,
Nè con virtù canora
Animar più si vede
De' la Madre commun l'ossa infeconde,
Onde invan sperì quiete à tuoi martiri
Da chi vive in battute, e trà sospiri

Chi tropp' alto vuol salire
Per rapir al sol la face
Qual Prometeo pertinace

Nè l' Inferno v' à perire
 Chi d'un Icaro h' la forte
 Non innalzi al sol le piume
 Ch'al calor del biondo Nume
 Troverà nel mar la morte.

Capriccio:

Dunque, che sià di mè?

Poesia/Musica:

A questo regio Tron, chiedi mercè.

Nobiltà:

Sopra un monte scosceso
 Dirupato il Sentier, spinoso il tergo
 Hà la virtude albergo,
 Ne può mendico stuol, con piede ignudo
 La via calcar del periglioso suolo,
 Che si vede ben spesso
 Precipitar à povertade oppreSSo.
 Tù che ad alto camin troppo t'accingi
 Hor t'imprimi nel core,
 Che non vola hoggidì Pegaso alato,
 Se dà stimoli d'or non è spronato.

Capriccio:

Se Aganippe al Pattolo il pregio cede
 Perché hà d'arene d'or gravido il seno
 Di ricchezze mendica
 Che sia dunque di mè?

À2: Poesia/Musica

A questo regio Tron, chiedi mercè,

Nobiltà:

A chi supplice chiede
 Alma real non s' negar mercede
 Mira homai qual dal Ciel nume discende.

(Compatimento scende dal Cielo.)

Compatimento:

Sorgi purè
 Che la Calma

Ne tuoi guai
Nobil alma
Ti promette sempre mai;
Chi prostrato a nobil piede
Il suo cor supplice espone
Non disperi la mercede
Da chi dona le corone

Tutto:

Vanne dunque gioliva
Viva la nobiltade, e viva, e viva.

L'Aureliano (1666)
(Drama per musica)

Giacomo Dall'Angelo

San Moisè

Prologo: Per il prologo in machine diverse. Giove/
Tempo/Fama/Fortuna/Amor/Venere/Marte/Asia/Africa/
America/Europa.

Scena: L'empirco celeste.

Con il globo della terra nel centro sostenuto dal tempo, e
circondato da, le quattro parti del mondo. Asia, Africa,
America, Europa.

Giove sopra il medesimo.

Marte/Venere/Amor/Fortuna/Fama.

Tempo:

Di quest' Orbe al grave pondo
Stanchi son gl'homeri annosi;
Quando fia, ch'io mai riposi,
O sommo Giove, ò gran Rettor del Mondo?

Giove:

Nume instancabile
Che rendi labile
Quanto rinserra
In sè la Terra;
E perche stanco
A sostener quel Globo hor rendi il fianco?

Tempo:

Vacilla, e si scote
E torcer fà il piè.

Marte/Venere/Amor/Fortuna:

e solo per mè.

Giove:

O là? mai non posate
Troppo rigide deità?
Ma tra lussi, trà furori
Tra fortune, e tra gl'Amori,
Così il mondo da voi si turberà?

Marte:

Di bellici fragori
 Che tacciano i tumulti? ò questo nò,
 La mia stella guerriera il girar vuò.

Venere:

E pur nel mio seno
 Ti vidi sereno. E così vò
 Sà sconvolger il Mondo una beltà

Amor:

Chi di mè più
 Il mondo raggira.
 Ogn' alma delira à un cenno mio.
 Al gran Nume d'Amor ceda ogni Dio.

Fortuna:

Nulla vale, nulla può
 Vostro vanto, questo no.
 Ne poter in voi s'aduna
 Tutto dipende alfin da la Fortuna.

Marte:

Hoggi di Celti, e Palmireni il Regno
 Scopo fia del mio sdegno.
 Trionfante AURELIANO
 Farà, che si veda
 Ch'al lampo di mia spada il tutto ceda.

Venere:

E lo stesso AURELIANO
 Dà la belta poi di Zenovia vinto
 Di vincitor vedrete.
 O Numi à me cedere.

Amor:

Ed'io per AURELIANO suo casto seno
 Giamai non piagherò.
 Così senza di me nulla si può.

Fortuna:

Et io fraponerò tali accidenti.
 Ch'alfin vinti direte,

Che voi senza di me nulla potete:

Giove:

Si, si d' AURELIANO
 Hoggi si miri il vanto.
 Andate
 Volate
 Soura il soglio Latin numi potenti,
 Lui il vostro valor faccia portenti.
 E tù Fama, gran dea,
 De l'inuitto imperante,
 Con sonori oricalchi, in suon giocondo,
 Il magnanimo cor publica al Mondo.

(Giove sparisce)

Tempo:

Dunque così si scorda
 De la mie preci Giove?
 Hor garruli Numi
 Farò veder al gran Tonante Dio,
 Che più di tutti voi certo poss'io.

Marte:

La mia forza pari non hà

Venere:

La mia poSSa pari non hà

Amore:

Mio valor pari non hà

Fortuna/Tempo:

Il poter mio pari non hà

À5:

A la prova con l'Opra; e che si fà?

(Nel medesimo instante la Fama per essequir gl'ordini di Giove vola nel Cielo del Teatro sopra l'audienza. Spariscono le machine d'Amor, Fortuna, Marte, e Venere. Il tempo precipita sotto le nubi e da la sua caduta si

frange il Globo terreno in 4 parti.
Quali vengono divise dall' Africa, Asia, America, Europa,
Ogn'una delle quali porta seco la sua parte
Sparendo nel instante medesimo tutto l'Empireo.)

L'Alciade (1667)
(Da rappresentarsi in musica)

Giovanni Faustini

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Cariddi/Scilla/Proteo/Choro di nereidi.

Scena: Lo stretto voraginoso del mare Siciliano.

Cariddi:

Scilla, qual picciol Pino
Temerario non teme
Gli ululi, e tuoi latrati, e à gonfio lino
Nel mio gorgo vorace
D' entrar non sbigotisce?
Tanto presume, e ardisce
Dentro fragile abete il Nauta audace?
Le tue teste latranti innalza, e mira
Qual Canobo mal saggio in questo seno
De l'antena Pigme a regola in freno?

Scilla:

Se de Cani, e de Lupi
Non mentiscon Cariddi i doppij lumi,
A questi varchi angusti,
A questi calli perigliosi, e cupi
Drizzan la prora ardita
Duo forsenati adusti.

Cariddi:

De l'orgoglio sprezzante
Il golfo non temuto
Voragine li sia; de le tue fere,
E de mastin quizzanti il dente acuto
I cadaveri sbrani, e le ossa frante
Accreschino l'orrore à questi scogli,
S'invermigli la spuma al Mar sonante.

Scilla:

Baratri apritevi,

Cariddi:

Mostri appressatevi,
E quel Legno inghiotitevi,
E i Nochier divoratevi,
De moribondi i gemiti

S'accordino sonori à vostri fremiti.

Proteo:

Chiudi Donna rapace
 Gl'abissi spalancati;
 E tù de mostri horribili Ferace,
 Cessa da gl'uluati,
 Se del terzo elemento
 Lo scettro tridentato
 Non volete provar rigido, e fiero,
 Algemino nocchiero
 Del Palischermo alato
 Non con tendete il passo, e intatto giunga
 Da l'inique tue furie, ò coppia infida,
 Che il destin, che tutto regge il guida:
 Alciade di Nettuno
 Propaga inclita varca
 Sotto falso colore
 Dentro l'angusta barca
 Il cosanguineo humore;
 Saran de suoi viaggi
 Fauste le mete anco al grand' Avo ignote;
 E de furtivi, e à lui non conti amori
 Al fin godrà doppoi palesi errori.
 Voi di Nereo, e di Dori humide figlie
 Custodite quel Legno, e di Peloro
 A le balze vicine
 Fate, ch'approdi; de le belve humane
 Nutrite in regie terre
 A le destre ferine
 Colà dal genitor fieno ritolte
 L'innocenti rapine.

Choro di nereidi:

Sol di Clori il vago fiato
 Soffij, e spiri
 E non gonfij Borea irato
 L'onda crespata entro i suoi giri
 Cangia stile, e sij costante
 L'Acqua, il vento al nostro Amante.
 Aure snelle, e delicate
 Co' vapori
 Che spargete, e che spirate
 Raddolcite in lui gl'ardori;
 E le sian vostre fatiche
 A le vele, al core amiche.

L'Alessandro amante (1667) Giancinto Andrea Cicognini

San Moisè

Prologo: Giove/Fortuna/Virtù.

Scena: La reggia di Giove. Giove nel trono in maestà.
Fortuna. Virtù.

Virtù:

Così dunque, così
Incostante Deità: vagante Nume
Hai sole per costume
De miei lunghi i sudari
Sfior le Palme, e sol pestar gl'Allori?
Gran Rettor de le Stelle
Da tè chiedo ristoro,
La tua Giustizia à mio soccorso imploro.

Fortuna:

Sì, sì, sì
Tutt'e gioia, scherzo, e riso
Di Fortuna
Quando in Terra al fin t'aiuta;
Nè la giù
Senza Fortuna mai non val Virtù.

Giove:

E qual lieve contesa
Garule Deità mia Reggia assorda?
In somma è ver, di rado
Lieta Fortuna, con Virtù s'accorda.

Virtù:

La sù 'l Veneto suolo
In vaga Scena un intrecciato Drama,
Che d'Alessandro Amante
In note Musicali io preparai,
Tentò costei di perturbar gl'eventi,
Con ben mille accidenti.
Deh Genitor à mie fatiche industri
Dona di Gloria i pretiosi acquisti
E fà, ch'hoggi Fortuna
Cessi di più oltraggiarmi, anzi m' assisti.

Fortuna:

E non vedi, che indarno
 Speri il grido conforme al tuo desio?
 In un angusto giro
 Di ristretto recinto,
 A gara alfin di Maestose Scene.
 Ove Drami fecondi
 Portano il grido, e che avanzar presumi?
 Son lievi i tuoi pensieri,
 Tropp osi, troppo tenti, e troppo sperì.

Giove:

Taci. Non più. Son vani
 Tuoi mentiti pretesti,
 Che de Veneti Eroi l'animo invito
 Gradisce, e non disprezza
 Or dunque sia de la Virtù gl'impieghi.
 Animo, ò generosa
 Spera pur, spera sì, lascia il timore,
 Ch' ove è gran Nobilità, benigno è il core.

Virtù:

M'humilio à tuoi voleri.

Fortuna:

Virtù dunque si sperì.

Virtù:

Il timor già spari.

À3:

A'l opra sì, sì.

Il tiranno humiliato d'Amore, (1667) Giovanni Faustini
 ovvero *il Meraspe*
 (Drama per musica)

SS. Gio: E Paolo

Prologo: Tirannide/Terrore/Tradimento/Superbia/Crudeltà/
 Innocenza/Amore figliolo di Giove sopra l'aquila paterna.

Scena: La reggia delle Tirannide.

Tirannide:

Con le straggi, e con le morti
 D bellai Monarchi alteri,
 E godei nel sangue absorti
 Rimirar Regni, ed Imperi.
 Piangon gl'altri ed' io mi rido:
 Mi è diletto il dar tormento
 Mà prov' io maggior contento

Terrore:

Gl'innocentià 'l hor, ch'uccido,

Á4: Terrore/Tradimento/Superbia/Crudeltà

Godi pur ò Reina
 La tua grandezza
 Non mai cadrà
 Fin ch'al mondo viverà.

Terrore:

Il Terror

Tradimento:

Il Tradimento

Superbia:

La Superbia

Crudeltà:

E crudeltà.

Tirannide:

Seguaci barbari

De la Tirannide.
 Sù inferocitevi.
 D'ira accendetevi
 Tormentate
 Flagellate
 L'Innocenza, che geme frà catena.
 Rido, giubilo, godo, alle sue pene

À2: Tradimento/Terrore

Sù a le fiamme a le facci
 Con infocato ardore
 Costei s'incenerisca

Innocenza:

Ahi, che dolore

À2: Superbia/Crudeltà

Sù s'accenda, s'abbrugi, in un momento
 Habbia fieri martiri

Innocenza:

Ahi, che tormento

Amore:

Che flagelli, che pene
 Empi mostri d' Averno.

Tradimento:

Temerario garzon, fanciullo audace
 A che scendi dal Polo

Crudeltà:

Con questa face
 Ben sapro incenerli, e penne, e volo,

Amore:

Di Giove al fulmine,

La giù ne' l Erebo
 Erinne barbare
 Precipitate,
 Cadete,
 Piombate,

Innocenza:

Amico Nume, e chi sei tù, che scendi
A toglier ai martiri un' innocente

Amore:

I tuoi giusti clamori
Udi nel Cielo il Padre mio clemente;
Sono Amor; ma non son quello
Che per padre havendo un Fabro
A gli amanti da martello;
Ma son ben io
Quel dio
Cupido,
Che rare volte in Sen di Donna annido.
Ti consola Innocenza
Ecco i lacci ti sciolgo
Le catene ti spezzo:
Il tuo sen coprira candido velo,
Che diffensor de l'Innocenza è il Cielo.

L'Arbace (1667)
(Tragidrama musicale)

Camillo Contarini

Prologo: Venere/Fortuna/Il Senso tacito/La Virtù/Marte.

Scena: Il cielo di Venere.

*(Venere; La Fortuna sopra due nubi in aria; il Senso.
Che viene trionfante nel carro di Venere guidato da due
colombe, e cinto da quattro amorini, che sostentano una gran
corona d'alloro sopra il capo del medesimo Senso.
La Virtù in scena, Marte che dorme.)*

Venere:

Già per li campi azurri
Col Senso in grembo alle
Maggiori beate
Del mio carro stellato
Stampan orme de' rai le sfere aurate.
Hor, che la mente vile
La giù d'ogni mortal doma nel Mondo;
Hora, ch'al dolce pondo
Di suo giogo servile
Le potenze piegò dell'Alma amante
Il Senso anco nel Ciel è trionfante

Da gl'Amori intorno cinto
Quì si porta vincitore,
E per suo fasto maggiore
Ogni Core tiene auvinto;
Anzi con somma gloria
Ottien d'un Regio sen nuova Vittoria.

Fortuna:

Vanne carco d'Allori, ò Senso amico,
Dolce guerra dell'Alme,
D'innamorato sen pace, e riposo.
Hoggi lieta ti poso
La Corona sul Crin, in man lo Scettro.
Allor in Trono assiso
Mentre arrido à tuoi fasti
Meglio dominarai la Terra, e' l Cielo,
Dall'uno, all'altro Polo
Il Senso regnerà potente, e solo.

Venere:

Trionfi fastoso

Fortuna:

Se'n vada orgoglioso

À2:

Il senso sì sì,
Che lieto giamai
Con lucidi rai
Vedremo tal dì.

Venere:

Trionfi fastoso

Fortuna:

Se'n vada orgoglioso

À2:

Il Senso sì, sì.

Virtù:

E soffrirò, ch' il Senso
Spieghi di sue vittorie il fasto altero?
Peste dell'Alma, e Tirannia del Core,
O bendata passion, lascivo ardore,
Della raggion sublime
Scelerato uccisore
T'usurpi il dì lei soglio?
Di mollitie composto,
Vestito di furore,
Ornato di pazzia,
Dunque vincer dovrai la forza mia?
E le perdite ancor col taglio asciuto
Dell' acuto mio brando
Dunque mirar i' voglio?
Eh non fia vero nò, s'assaglia, e abbatta.
Se di virtude oppressa
(Di quella, che sedendo
Nel trono della mente
Sparge d'aureo folgori lampi intorno)
Hora lieto trionfa.
Si vegga con deriso
La Virtù vincitrice, e 'l Senso ucciso.
Abagliato, e confuso
Al lampo di mia spada
Pria che ferito, al suol trabocchi, e cada

(La Virtù vola à pagnar col Senso, che vinto trabocca dal carro; la Virtù scende; Il Carro precipita, e li quattro amorini volano in quattro parti della scena con una parte ogn'uno di corona in mano; Marte al rumor si risveglia, e prende l'armi.)

Marte:

Qual strepitoso suon d'Armi guerriere
Mi risveglia dal Sonno?

Venere:

Così non miri, ò Marte,
Della Venere tua, gl' oltraggi, e l'onte?
Innazi à gl'occhi miei
La Virtude nemica
Il Senso combattè, vinse, & ancise.
Dilettissimo mio,
Per quel soave laccio
Che con il molle braccio
Adorata prigion ti feci al seno.
Le mie vendette affretta;
Coei con scherno indegno
Provi nell'armi tue di mè lo sdegno
Quindi vegga il mortale,
Che la Forza la Virtù sempre prevale.

Venere:

Soccorrimi sì,

Virtù:

Nò,

Venere:

Si,

À2: Virtù/Venere

[Virtù] No, Soccorrila, nò,
[Venere] Si, Soccorrimi, si.

Marte:

Venere, homai conobbi
Del Senso lusinghier gl'inganni infidi,
Che mi fece per te l'armi deporre
E come imbelle Drudo

Esser scherno de' Dei nel letto ignudo.
 Che' l diffenda? ò questo nò; no' l'seguo più,
 Così vuole la Virtù.

Venere:

Sconoscente à chi t'ama?

Marte:

Forz'è seguir della Virtù la brama.

Fortuna:

Io che son diva incostante,
 E che vario ogn'hor pensiero,
 Sia con me il Dio guerriero,
 Ch'à Virtù mi faccio amante.
 Hor nel mondo ad'una ad'una
 Pria n'andrà la Virtù, poi la Fortuna.

Marte:

Ancor'io frà squadre bastate
 Son con voi Dive beate,
 Ch'à vincere vi vuol dell'Hoste ad'onta
 Con Fortuna, Virtù sempre congiunta;
 Hoggi dovrà domare
 Non sol Corone, e Scettri,
 Ma' l Senso impuro, e vile
 Un prudente guerriero,
 Che de gl'altri è maggior di se l'impero.

Venere:

Et io sola abbandonata
 Vilipesa, disprezzata
 Restarò?
 Le mie perdite vedrò?
 Dove m'ascondo mai?
 Duce più non sarò del Sole à i rai.

Virtù/Marte/Fortuna:

Spieghiamo l'Insegne
 Di nostre vittorie
 Alle palme, alle glorie
 Portiamoci sù;
 Vincano con honore
 La Virtù, la Fortuna, & il Valore.

L'antigona delusa D'Alceste (1669) Aurelio Aureli
(Drama per musica)

San Salvatore

Prologo: Pace/Poesia/Musica/Allegrezza/Furore
tacito/Tempo/Choro dell'hore 12. del giorno.

Scena: La reggia della Musica. La Pace in machina col
Furore incatenato à suoi piedi.

Pace:

Hor che di sangue humano ebro il Furore
In grembo à dolce oblio sepolto giace
Porta sul vostro suol Dive canore
Incatenato à piedi miei l'audace.
Chiuse hà Giano le porte, e al fier Gradivo
Stanche posano in sen l'ire letali;
Hor, ch'Adria gode il mio bramato olivo
Preparatemi al crin fregi immortali.

Musica:

Scendi, scendi

Poesia:

Sospirata

Allegrezza:

Dea bramata;
Nè dà noi più 'l volo estendi.

Tempo:

Scendi, scendi.

Pace:

Belle tacete
Non sussurate
Dorme il Furore,
Dal suo sopore
Non lo svegliate.

Musica:

Voi voi del Tempo
Ministre alate

Quell' inhumano
 Di quì lontano
 Tosto portate

Poesia:

Lega pur la furibonda
 Destra irata al Dio dell'armi,
 Che in tua lode eterni carmi
 Formerò;
 Nuoui fregi à tuoi mertì aggiungerò.

Musica:

Quanti carmi al tuo bel nome
 Tesserà la Poesia
 Io con fiati d'Armonia
 Canterò;
 Le tue glorie per l'Etra spargerò.

Allegrezza:

L'Allegrezza al vostro metro
 Acciò più gradisca al mondo
 Lieto brio, spirto giocondo
 Porgerà;
 Il diletto ne' cori infonderà.

Tempo:

Io, ch' à bella union d'alme canore
 Prestai sù Adriaca Scena Hore, e momenti
 Solo per dilettrar Veneti Eroi,
 Farò, ch'iuì rimbombi in dolci accenti
 Alto applauso immortal' à i gesti tuoi.

Musica:

Sì sì, all'opre, sì sì

Poesia:

Affrettatevi omai pigri Mortali,

Allegrezza:

Volano l'Hore, e'l curvo Tempo hà l'ali.

Pace:

Chi d' Amor prova la guerra

Pace al Core un di godrà;
Scesa son amanti in terra
Per placa fiera beltà.
Chi d' Amor prova la guerra
Pace al core un di godrà.

IL germanico sul Reno (1676)
(Drama per musica)

Giulio Cesare Corradi

San Salvatore

Introduzione: Tempo sopra il globo della terra/Gloria
militare/Eternità.

Scena: La reggia del Tempo.

*(Nella quale si vedono vari Giri, che con moto diverso
mostrano l'hore, giorni, mesi, & anni.)*

Tempo:

O del Tempo alate Figlie
Hore voi, che'l di guidate,
Sù volate
Stimolate
L'aureo corso à i Cerchi erranti,
E gl' Anni del Mortal durino istanti.

(Gloria che sopraggiunge in Machina)

Ferma ò degl' Anni, e degl' Heroi famosi
Emolo antico, e struggitor vorace:
Questi e'l giorno fatale,
Che dal fulmineo brando
Di Germanico invitto hebbe la luce
Nel tuo Vetro,
Che feretro
E de secoli già spenti
Ritrovar non dee la tomba
Dì, che nel sen d'Eternità rimbomba.

Tempo:

Da l'ombre trafitto
Sconfitto
Sì sì caderà.

Gloria:

Già mai perirà.

Tempo:

Sì sì caderà.

Gloria:

Remora del tuo volo
 Fia questo dardo se inchiodi à l'hore i vanni.
 Che di Gloria il telo aurato,
 Tarpa l'ali del Tempo, e arresta il Fato.

*(Saettato dalla Gloria il Tempo precipita dal globo il quale
 si tramuta in un seggio dell'eternità.)*

Eternità:

Io che son del Primo Nume
 Raggio eterno,
 Che principio in me non scorno
 Accenderò di sì bel giorno il lume.

Gloria:

O de l'occhio sovran lucido specchio,
 In cui freddo, ombra è il Sole
 Eternità, ch'è te sei Madre, e Figlia
 Dal mio folgore atterrato
 Cadde il Tempo fulminato.

Eternità:

Sempre di Gloria invitta
 Cede vassallo il Tempo. Or l'alta mano,
 Che devise in più giorni
 Gl'Anni fugaci. Infrà i volumi eterni
 Si chiaro di describe
 E in onta à morte Immortal mente ci vive.

(con tromba)

Gloria:

Lauri eterni al Dio de l'armi
 Or dal Ciel porga il Destino,
 E'l valor d'Hereo Latino
 Scriva Roma in bronzi, e in Carmi.

(Qui sparisce la Machina.)

La Helena rapita da Paride (1677) d'incerto
(Drama per musica)

Novissimo

Prologo: Giunone/Gelolo/Venere/Choro de'Venti, che volano.

Scena: Grotte d'Eolo.

Giunone sopra lucida nube. Eolo à terra doppo Venere tirata sul caro da due colombe. Choro di venti, che volano.

Giunone:

Da le rotanti sfere,
Ove del Ciel i raggi d'or contesti;
Per la destra del Sole
Porgon la vita al rinascente giorno.
Scende colma di sdegno
La maggior Diva à questi spechi intorno.
Fuor de gli Antri di Sotterra
Esci omai gran Dio de'Venti;
E per far à l'onde guerra,
Vieni à scuoter gli Elementi.
Fuor de gli Antri, & c.

Eolo:

A la Dea del Gran Tonante
Eolo giunge furibondo.
Vuoi, che turbi il mar spumante?
Che confonda il Cielo, e'l Mondo?

Giunone:

Venere, che mi tolse
Il fatal pomo, io vò, che regga in breve
L'involator de la beltà spartana,
Ch'abbia prima, che giunga
di Troia al lito ameno
Tomba nel mar con la sua fiamma in seno.

Eolo:

Uscite ò Venti.
Furie terribili
De gli Elementi,
In mar volate.
Co fiati orribili
L'onde inalzate;
E in breve d'ora

Nel Regno di Nettun Paride mora.

(*Qui volano i venti:*)

Venere:

Ne'tuoi profondi Alberghi
Eolo ritorna: e tu Giunon raffrena
L'ira del cor, di Venere la stella.

Giunone: Venere:

Voglio guerra. Voglio Pace.

Giunone:

Pertinace
Desterò nemi, e procelle.

Venere:

Serenar saprò le stelle.

Eolo:

Turberò la calma à Dori.

Venere:

Io non temo i tuoi furori:
Cadrà l'odio tuo pugnace.

Giunone: Venere:

Voglio guerra. Voglio pace.
De l'Adria in sù l'arene
Sovra novo Teatro
Inalzato à momenti,
Spargerò dal mio Ciel gioie, e contenti.
 La d'Eccelsi Eroi ne'cori
 Grazie, e amori
 La mia Stella infonderà;
 E d'ulivi coronato
 Il Regal Leone Alato
 Deve pace goderà.
La & c.

La Helena rapita da Paride (1677) d'incerto
 (Drama per musica)
 Seconda impressione
 con nove aggiunte

Novissimo

Prologo: Giunone/Venere/Giove sù l'aquila/Choro
 d'aure/Choro d'amorini.

Scena: Il celeste nel prologo.

Giunone:

Nubi mie tempestose
 Oscurate del sol l'auree fiamelle.
 Trà voragini ondose
 Cada da gl'Euri combatuto, e vinto
 Con la sua fiamma in sen Paride estinto.

Venere:

Paride non cadrà Giuno t'inganni
 Del fatal pomo il dono
 T'agita in vano il cor Diva sdegnosa
 Scorterò al Patrio lito
 L' involator della beltà Spartana
 E ad'Helena la bella
 Cinotura sarà l'aurea mia stella
 Frena l'ira ò Giunon placa il furore
 Ch'odio non val contro la Dea d'Amore.

Giunone:

Se turbar potrò le Stelle
 Dea Lasciva si vedrà:
 Se dar legge à le procelle
 Tocca à Giuno ò a la Beltà:

Venere:

Copra al sol gl'aurei splendori
 D'alto nembo il fosco vel
 Ben saprà la Dea de moti
 Serenar le Stelle, e il Ciel.

Giunone:

Aure al gran Rè de venti
 Tosto il volo spiegate.

Venere:

Rendati Arcieri ò là l'Aure fermate

Giunone:

Io non temo il tuo Cupido:
Già ti sfido.
Soprò irata vendicarmi.

Venere:

Sù sù Amori

Giunone:

Sù sù Aurette
Alla pugna all pugna à l'armi a l'armi.

Giunone:

O la qual fier rimbombo
Di bellicosi accenti
Turba i Cieli, e confonde
L'armonia delle sfere e gl'elementi.
Frena ò Giuno il furor non più contese
Di Paride gl'eventi
Sù foglio d'adamante
Scritti già in Ciel per l'alta man del Fato
Tù confonder non dei: placa lo sdegno
Ne perturbar dell'alte sfere il regno.

Giunone:

Gran Rè degl'astri Altitonante eterno
A Citerea non tocca
Opporsi al mio voler. [Giove] Chiudi la bocca
Trà lucidi Zaffiri
All'immortal tuo soglio
Riedi ò Giuno placata: Io così voglio,

Giunone:

Si rigido impero
Tormento severo
Al core m'areca:
Un raggio di beltà Giove anco accieca:

Venere:

Cedesti pur al fin Giunone altera

Ne ti valse di Giove esser Consorte
Contro Paride invan d'ira t'arm,asti
Trionfarò costante
Ne trà l'onde cadrà Paride amante.

Al baleno d'un ciglio amoroso
Fulminato rimane ogni cor
Un volto vezzoso
Un labro ridente
E strale pungente
Del nume d'Amor:
Al Baleno, & c.

La Medea in Atene (1678)
(Drama per musica)

Aurelio Aureli

Novissimo

Prologo: Cibele/Pluto/Nettuno/Etra/Rappresentanti i quattro
elementi poi Giove.

Scena: Rappresenta il chaos.

Cibele:

Guerra, Guerra, Guerra.

Pluto:

Guerra, Guerra, Guerra.

Etra:

Nettuno:

Contro il Ciel? Contro gli Dei.

Cibele:

Sueglierò contro le Stelle
Novi Enceladi, e Tifei.

Pluto:

Io dal sen de' Abissi orrendi
Scaglierò sù l'Etra incendi.

Nettuno:

Spegnerà Nettuno il foco.

Pluto:

Contro Averno il mar val poco.

Nettuno:

Cresca l'onda.

Etra:

Tuoni il Cielo.

Pluto:

Si confonda

Foco, e gelo
Mar, e Terra.

À4:

Guerra, guerra, guerra.

Giove:

O là qual fier rimbombo
Di bellicosi accenti
Turba il Cieli, e confonde
L'armonia de le sfere, e gli elementi.

Pluto:

Teseo Guerrier feroce,
Non satio ancor di recar morte atroce
A i figli del la Terra,
Scender giurò con Peritoo l'amico.
Sù le Tartarce soglie
Ad involar Proserpina mia moglie.
Or vedi, ò Gran Tonante,
Se dal profondo Regno
Pluto con giusto sdegno
I cardini del Ciel agita, e scuote.

Etra:

Nettuno:

Giove, Teseo è mio figlio. Et à me nipote.

Giove:

Plachinsi l'ire. Il Rè sovran, che regge
Gli orbiro tanti, ed al mortal dà legge,
Sovra le greche arene,
Cura n'avrà del gran Campion d'Atene:
Più non s'oda trà le stelle
Rimbombar voce guerriera.
Al suo centro, à la sua sfera
Sù placato in un momento,
Tosto rieda ogni Elemento;
E sbandito dal cor l'odio pugnace
Si rassereni il Ciel Reggia di pace.

Nettuno:

Trà perle, e corallli
Ne l'acque m'affondo

Cibeles:

Trà monti, e trà Valli,
Sdegnosa m'ascondo

Etra:

Trà gli astri è rientro.

Plutone:

Io scendo al mio centro.
Al ira di Medea
Teseo render saprò bersaglio, e scherno:
A danni suoi sconvoglierò l'Inferno.

Etra:

Sovra nubi balenanti
Riedo al Ciel, e fendo il Polo.
L'alte glorie di Teseo,
Del suo brando ogni trofeo,
Porterò trà gli astri à volo.
Sovra nubi & c.

Cibeles:

Quanti mostri ascondo in seno
Armerò per fargli guerra.
L'atre Furie d'Acheronte,
Con le serpi, ch'hanno in fronte
Scaccierò fuor di sotterra.
Quanti & c.

Il Sardanapalo (1679)
 (Drama per Musica)
 Ristampato con il prologo,
 & al. tre aggiunte

Carlo Maderni

Sant'Angelo

Prologo: Venere, Cerere, Bacco.

Scena: Il giardino di Venere.

Venere:

Hor, che sù l'ale mie
 Del l'Assiro monarca
 Vittime son gl'affetti, e ch'ei non pensa
 Solo, ch'ad innalzarmi
 Trofei d'amanti salme,
 Meco Deità venite
 Di mille cori à riportar le palme.

Cerere:

Io soura laute mense
 Condir saprò gl'affetti.

Bacco:

Ed io spargendo
 Di soavi Liei gl'erranti Amori
 Ebrì farò de le tue gioie i cori.

Venere:

Sì sì Deitadi amiche
 Meco venite pur. Già sò che Venere
 Senza Cerere, e Bacco, è freddo cenere.

Cerere:

Non sempre di speranza
 Si deve alimentar
 Ne l'alme Amor.
 S'appresti in abbondanza
 Quanto può diletta
 Amante cor
 Non sempre, etc.

Venere:

Abbelirò ne i fogli di Cupido

Ogni legge severa.

Bacco:

Non v'è tormento, ove il mio Tirso impera,
 Chi seguace di Bacco si fà
 Che sia martire non prova non sà.
 Di dolce veleno
 Lo rendo ripieno,
 Che solo à gioire fomento li dà,
 Chi seguace, etc.

Venere:

Dunque à l'opre; Ed il mondo
 In tre furie amorose
 Sostenga il fren d'un Gerion giocondo.

Cerere:

Bacco:

Cibi rari.	Succhi dolci
Prestarò.	Spremerò.
Per delitia,	Per diletto

A2:

D'ogni amante;
 E veder oggi farò.

Cerere:

Bacco:

Quanto vale. Quanto può.

Bacco:

Esca vital. Grato Lieo fumante,

Venere:

O fortunato giorno, in cui può ognuno
 Al fluttuante cor sperar conforto,
 Se da tre Numi è ricondotto al porto,
 Oggi voglio insegnarvi à goder
 Belle Dame innamorate.
 Preparatevi pur à i piacer,
 Che vò farvi felici, e beate.
 Oggi voglio, etc.

La Messalina (1680)
 (Drama per musica)
 Ristampato con nove aggiunte

Dottor Piccioli

San Salvatore

Prologo: archivio dell'Eternità con il Tempo incatenato,
 Poesia, Eternità sul trono.

Scena: Il celeste figurata.

Eternità:

Geme avvinto Satturno,
 e sotto al pondo
 De miei volumi eterni
 Incurva il debil fianco,
 Di logorar i Figli suoi già stanco.
 Io che Madre de gl'Heroi
 Sarò sempre, e fui qual sono,
 Tarpo al Tempo i vanni suoi,
 Ed'il Tempo in mè inpriggiono:
 Così vedo in mè cangiato
 Eguale all'avenir, presente e stato.

Poesia:

O tù che di te stessa
 Auttrice, e Figlia, effetto, e causa sei;
 Tù che in metro ordinato
 All'esser tuo non libri
 Certo principio, ò regolata meta;
 Cortese a mè rivolta
 De miei supplici detti i voti ascolta
 Per servir un genio industre,
 E anco in Adria Auguste Scene;
 Da gl'annali
 Tuoi immortali,
 Per sortir soggetto illustre
 Dea Canora à tè sen viene.

Eternità:

Per secondar tue voglie
 Traggo dall'urna anticha
 Queste vive memorie; in queste havrai,

(Leva dall'urna un foglio.)

D'una lasciva Augusta i gesti, e l'opre:
 Mà perchè homai corrotto

E' il genio del mortal, tù cauta averti,
Saran gl'esiti suoi dubbio si, e incerti.

Poesia:

Sò ben che della sorte
Dall'ambigue vicende
All'uso d'oggi di tutto dipende.

Eternità:

Sè così vò; col volo
Della Fortuna io lo consegno al suolo.

(Getta all'aria il foglio.)

Poesia:

E' il genio del Mondo
Il lino volante
Di cieca Fortuna:
Si voglie secondo
Là dove i suoi fiati
Favonio gl'aduna.
E io, & c.

Flavio Cuniberto (1687)
(Drama per musica)

Matteo Noris

San Gio: Grisostomo

Prologo: Genio à sedere frà nubi.

Genio:

Io dell'idea mortale
Genitor in un tempo, e parto, e prole
Sfinge dell' intelletto:
Deita, ch'palese ogn'or mi ascondo,
Il Genio son, ch'ignoto adora il mondo.

Dice ogn'un, ch'io movo i cori
Ad amar vaga beltà
E pur io non sento ardori,
Ed hò sempre libertà.

Soura i due Poli humani
Amor è sdegno, io mi ragiro, e puro
Non sò, chi più di questi Eroi prevaglia
Nell'interna battaglia.
Se sdegnando, giamai sdegno mi vinse,
Ne amando, Amor co i nodi suoi mi cinse.

(Sparite le nubi si vede la reggia delle sdegno, e quella di Amore.)

Sdegno: con i suoi seguaci.

Io, ch'in tempore di morte
Cangio l'affetto, e frà le straggi e 'l sangue
Fò, ch'a strugger i regni
La fiamma del rigor l'anime accenda,
L'arbitro son d'ogni mortal vicenda.

Amore: con i suoi seguaci.

Anz' Amor, de furori
E l'incanto fatale, e'l dolce oblio,
Se al foco di sua face
Lo Sdegno estingue, e splendor fa la face.

Sdegno:

Tanto'osi?

Amore:

Tanto ardisci?

À2:

E che farai?

Sdegno:

La possanza di Sdegno

Amore:

La possanza di Amor

À2:

Oggi vedrai:

Amore:

Solo Amor trionfarà,

Sdegno:

Solo Sdegno vincerà.

Amore:

La tua face ch'divora

Sdegno:

Il tuo stral, ch' l'alme accora.

À2:

Al mio piede or caderà:

Amore:

Solo Amor trionfèrà,

Sdegno:

Solo Sdegno vincerà.

(Corrono li seguaci dello Sdegno per azzuffarsi con quelli d'Amore, e mentre ciò tentano, precipipano assieme con lo Sdegno.)

Genio:

*(Se cadde lo Sdegno, ed hebbe Amor vittoria d'ogn'impresa,
il suo strale habbi la gloria.)*

Amate

E non Sdegnater

O donne belle

Se vince il tutto Amor;

Non può fuggire il cor

Le sue facelle.

Amate & c.

La forza d'Amore (1663)
(Opera scenica)

Giovanni Francesco Loredano

Prologo: Fortuna.

Fortuna:

Chi mai dietro la traccia
D'opinion fallace, e ingannatrice
De le menti acciacate
De' mortali orgogliosi
Portò de l'alma i sentimenti occulti
A creder, che quaggiù nel basso Mondo
Hor signoreggi imperioso il Fato,
E col Fato la sorte,
Che son quella io di lui ministra, e serva,
Che nel perpetuo giro
De la volubil mia Ruota superna,
Ravvolgo à mio piacer di voi mortali
La vita, e l'opre, e in un momento cangio
Di meste in liete, e di costanti in lievi
Le vostre Sorti, e co' pensier gli affetti
Volga stasera in questa Scena i lumim
E sarà in picciol tempo
Per opra di Fortuna,
Volubile Ministra
D'irretrattabil Fato,
Stupido spettatore
D'un bel misto di gioia, e di dolore.
Il Fato, il Fato eterno,
Sconsigliati Mortali,
E quel, che vi raggira, e che dispensa
Con l'opre di mia mano,
(Che à voi sembra inconstante,
Ed è stabile, e stessa
Ne' decreti del Cielo, e de le Stelle)
E cadute, e grandezza,
E miserie, e ricchezze, e gioie, e pene,
E trae dal bene il mal, dal male il bene.
S'altri da Regio Trono,
In cui per cento lustri
Diedero legge i suoi grand' Avi al Mondo,
Passa in rustico albergo,
Fatto rozzo Bifolco
A fender glebe, à pascolare armenti:
S'altri da vil servaggio,
In cui sovente offerse
Le mani à lacci, ed a le sferze il dorso;
Tra passa in Regia Corte
A regger scettri, à sostener diademi:
S'altri sen' vive in otio, altri in travaglio;

Altri spende, altri acquista,
 Altri veglia sù l'armi, altri sù i libri,
 Altri pena, altri gode, altri odia, altri ama;
 Opra sola è del Fato,
 Che per mezo del Caso, e della Sorte,
 O mortali insensati,
 O vi tormenta ogn'ora, ò fà beati.
 Qui ci s'adopra in van l'Umano Ingegno
 Per sottrarsi a l'Impero
 De la sua giusta irrevocabil legge.
 Legge, benche volubile, e fallace
 Nel girar di mia Ruota incerto, a vario
 Di voi mortali à gli occhi lippi, e corti.
 Scritta però nel Cielo
 A caratteri d'oro
 Co' raggi de le stelle
 In libro d'adamante
 Infrangibile eterno. Oggi vedrassi
 Di questa Verità, che à voi paleso
 Spettatori cortesi, illustre prova
 Ne la Reggia d'Armenia ove apparecchia
 Per le mie mani il Fato à vostra gioia Amore,
 Un'intreccio d'Amor, d'Odio, e di Sdegno;
 E d'Inganno, e di Fede;
 E d'Arte, e di Natura. E quando avvolto
 Il crederemo in guisa,
 Che in v'adoprerebbe Ingegno Umano
 A sciogliere i suoi nodi: allora appunto
 Al cenno sol de la mia destra invitta
 Lieta pace d'Amore
 Nascer è da le risse;
 L'Inganno lealtà, fede la frode,
 E dolce abbraccia mento
 D'amichevoli destre
 Diverrà la vendetta irata, e stolta.
 E fugato il timore,
 Il sospetto, e la doglia,
 Risuoneran per tutto i Regij tetti
 D'allegrezza, di nozze, e di dilette.
 Mortali, ò voi, se di condur bramate
 Del vostro di vital l'hore serene,
 Non contra state il Cielo;
 Ma da le altrui vicende
 Apprendete costanza,
 E da gli errori altrui norma di vita,
 Per secundar del Fato
 L'immutabil Voler, gli eterni influssi,
 Che di mia Ruota il corso
 E v'addita, e ministra.
 Sia vostra cura solo
 Di sposare à Virtù l'Alma divina;

Che poscia, ò chiaro, ò scuro, ò tristo, ò lieto
Sopra voi giri il Mondo,
Havrete in sen costante il cor giocondo.

BIBLIOGRAPHY

Books

- Allacci, A. Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MCDDLV. Venice, 1755.
- Alm, Irene. Catalog of Venetian Librettos at the University of California, Los Angeles. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Apollonio, Mario. Commedia Italiana: Raccotta di Commedie da Cielo d'alcomo a Goldoni. Bompiani, 1947.
- _____. Storia del Teatro Italiano. Firenze: G. C. Sansoni, 1954.
- Athanassakis, Apostolos N. Hesiod: Theogony, Works and Days, Shield. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1983.
- Barret, H. Clark. European Theories of the Drama. New York: Crown Publishers, 1947.
- Beare, W. The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic. London, 1964.
- Bell, Robert E. Women of Classical Mythology: A Biographical Dictionary. New York: Oxford University Press, 1991.
- Belloni, Antonio. Storia letteraria d'Italia: Il seicento. Milan, 1943.
- Bieber, Margarete. The History of the Greek and Roman Theater. New Jersey: Princeton University Press, 1961.
- Bonino, Guido Davico, ed. Il Teatro italiano. Torino: Giulio Einaudi, 1977.
- Bonlini, Giovanni Carlo. Le glorie della poesia e della musica contenute nell' esatta notizia de' Teatri della città di Venezia. Venice, 1730.

- Bongiorno, Andrew, trans. Castelvetro on the Art of Poetry. New York: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1984.
- Butcher, S. H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of the Poetics. London: Macmillan and Co., 1927.
- Caroll, Clare. The Orlando Furioso: A Stoic Comedy. Tempe: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1997.
- Cecchi, Emilio and Natalino Sapegno, ed. Storia della Letteratura Italiana. Il Seicento. Garzanti, 1967.
- Cecchini, N. Dizionario Sinottico di iconologia. Bologna: Patron editore, 1974.
- Chambers, David, Brian Pullan and Jennifer Fletcher, ed. Venice: A Documentary History 1450-1630. Oxford: Blackwell Publishers, 1993.
- Clark, Barrett H. European Theories of the Drama. New York: Crown Publishers, 1947.
- Collins, Michael and Elise K. Kirk, ed. Opera & Vivaldi. Austin: University of Texas Press, 1984.
- Concina, G., T. Wiel, A. D'Este, and R. Faustini. Catalogo delle opere musicali: Città di Venezia. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1983.
- D'amico, Silvio. Epoche del Teatro Italiano dalle origini ai giorni nostri. Firenze: G. C. Sansoni, 1953.
- _____. Teatro Italiano le origini e il rinascimento. Milano: Nuova Accademia Editrice, 1963.
- Della Corte, Andrea, ed. Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno. 2 vols. Turin, 1958.
- Duckworth, George E. The Nature of Roman Comedy: A Study of Popular Entertainment. Princeton: Princeton University Press, 1952.
- Elwert, W. Theodore. Italienische Metrik. Munich: Max Hueber Verlag, 1968.
- _____. La Poesia lirica italiana del Seicento. Florence, 1967.

- _____. Versificazione italiana. Florence, 1973.
- Flaum, Eric and David Pandy. The Encyclopedia of Mythology: Gods, Heroes, and Legends of the Greeks and Romans. Philadelphia: Michael Freedman Publishing, 1993.
- Freeman, Robert S. Opera Without Drama: Currents of Change in Italian Opera, 1675-1725. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- Gassner, John. Theater and Drama in the Making. New York: Applause Books, 1992.
- Glover, Jane. Cavalli. New York: St. Martin's Press, 1978.
- Greg, Walter Wilson. Pastoral Poetry and Pastoral Drama. London, 1906. repr. 1956.
- Guarini, Giambattista. Il pastor fido e Il compendio della poesia tragicomica. ed. by Gioachino Brognoligo Bari: Gius. Laterza & Figli, 1914.
- Hall, Vernon. Renaissance Literary Criticism: A Study of Its Social Content. New York: Columbia University Press, 1945.
- Hallam, Elizabeth, ed. Gods and Goddesses: A Treasury of Deities and Tales from World Mythology. New York: Macmillan, 1996.
- Hanning, Barbara Russano. Of Poetry and Music's Power: Humanism and the Creation of Opera. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.
- Hardison, O. B., Jr. and Leon Golden. Horace for Students of Literature: The Ars poetica and its tradition. Gainesville: University of Florida, 1995.
- Harrington, John Sir, trans. Orlando Furioso. ed. by Graham Hough. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962.
- Hathaway, Baxter. The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy. New York: Cornell University Press, 1962.
- Herrick, Marvin Theodore. Italian Plays, 1500-1700. Urbana: University of Illinois Press, 1966.
- _____. Italian Tragedy in the Renaissance. Urbana:

- University of Illinois Press, 1965.
- _____. Italian Comedy in the Renaissance. Urbana: University of Illinois Press, 1960.
- _____. Tragicomedy: Its Origin and Development. Urbana: University of Illinois Press, 1955.
- _____. The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism. Urbana: University of Illinois Press, 1946.
- _____. Comic Theory in the Sixteenth Century. Urbana: University of Illinois Press, 1950.
- Herrington, John. Poetry into Drama: Early Tragedy and Greek Poetic Tradition. Los Angeles: University of California Press, 1985.
- Hodge, Jessica. Who's Who in Classical Mythology. New York: Smithmark, 1995.
- Hubbell, H. M., trans. Cicero: De Inventione, De Optimo Genere Oratorum Topica. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- Ivanovich, Cristoforo. Memorie Teatrali di Venezia. Venice, 1681.
- _____. Minerva al Tavolino. Venice: Pezzana, 1681.
- Konstan, David. Roman Comedy. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- Landon, H. C. Robbins and John Julius Norwich. Music in Venice. London: Thames and Hudson, 1991.
- Mangini, Nicola. I teatri di Venezia. Milano: U. Mursia editore, 1974.
- Maniates, Maria Rika. Mannerisms in Italian Music and Culture, 1530-1630. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1979.
- Marinelli, Peter V. Ariosto and Boiardo: The Origins of Orlando Furioso. Columbia: University of Missouri Press, 1987.
- Martin, Richard, ed. Bulfinch's Mythology. New York: Harper Collins Publishers, 1991.

- Maser, Edward A., ed. Cesare Ripa Baroque and Rococo Pictorial Imagery: The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 engraved Illustrations. New York: Dover Publications, Inc., 1971.
- Mayer, Philip. Classical Mythology in Literature, Art, and Music. Glenview: Scott, Foresman and Company, 1971.
- Memmo, Francesco Paolo. Dizionario di Metrica Italiana. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1983.
- Miller, Frank Justus, trans. Seneca's Tragedies. New York: G. P. Putman's Sons, 1927.
- Morford, Mark and Robert J. Lenardon. Classical Mythology. New York: Longman Publishers, 1995.
- Muraro, Maria Teresa, ed. Venezia e il melodrama nel Seicento. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1976.
- Murphy, Charles Theophilus, Kevin Guinagh, and Whitney Jennings Oates, trans. Greek and Roman Classics in Translation. New York: Longmans, Green and Co., 1947.
- Nash, Ralph, trans. Jerusalem Delivered: Torquato Tasso. Detroit: Wayne State University Press, 1987.
- Nixon, Paul, trans. Plautus. New York: G. P. Putnam's Sons, 1916.
- Norwich, John Julius. A History of Venice. New York: Alfred A. Knopf, 1982.
- Palisca, Claude, ed. Girolamo Mei: Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi. Musicological Studies and Documents 3 American Institute of Musicology, 1960.
- Pirrotta, Nino and Elena Povoledo. Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi. trans. by Karen Eales. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Preminger, Alex, O. B. Hardison, Jr. and Kevin Kerrane, trans. Classical and Medieval Literary Criticism. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1974.
- Preminger, Alex and T. V. F. Brogan, ed. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Price, Curtis, ed. Music and Society: The Early Baroque

- Era. New Jersey: Prentice Hall, 1993.
- Priest, Harold Martin. trans. Adonis: Selections from L'Adone of Giambattista Marino. Ithaca: Cornell University Press, 1967.
- Rapp, Richard Tilden. Industry and Economic Decline in Seventeenth-Century Venice. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- Roberts, W. Rhys, and Ingram Bywater, trans. The Rhetoric and the Poetics of Aristotle. New York: The Modern Library, 1954.
- Rosand, Ellen. Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre. Berkeley: The University of California Press, 1991.
- Rudd, Niall, ed. Horace Epistles Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica'). Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Sannazaro, Jacobo. Arcadia. Torino: Emanno Loescher, 1888.
- Sartori, Claudio. I Libretti Italiani a Stampa Dalle Origini al 1800. Bertola and Locatelli Editori, 1991.
- Schrade, Leo. Monteverdi: Creator of Modern Music. London: Victor Gollancz Ltd., 1964.
- Selfridge-Field, Eleanor. Pallade Veneta: Writings on Music in Venetian Society 1650-1750. Venezia: Edizioni Fondazione Levi, 1984.
- Sheridan, Dr. Thomas, trans. The Faithful Shepherd: A Translation of Battista Guarini's Il pastor fido. ed. by Robert Hogan and Edward A. Nickerson Newark: University of Delaware Press, 1989.
- Smith, Patrick J. The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto. New York: Schirmer Books, 1975.
- Solerti, Angelo. Gli albori del melodramma. Milan, 1904-5.
- _____. Le origini del melodramma. Turin, 1903.
- _____. Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637. Firenze: R. Bemporad & Figlio, 1905.

- Sonneck, O. Catalogue of Opera Librettos printed before 1800. Washington: Government Printing Office, 1908, 1914.
- Spingarn, J. E. A History of Literary Criticism in the Renaissance. New York: Harcourt, Brace, and World, Inc., 1963.
- Sternfeld, F. W. The Birth of Opera. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Tomlinson, Gary. Monteverdi and the End of the Renaissance. Los Angeles: University of California Press, 1987.
- Weinberg, Bernard. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Westrup, Jack, ed. Essays Presented to Egon Wellesz. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- Whenham, John. Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.
- Wiel, Taddeo. Codici Musicali Contariniani del Secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia. Bologna: Forni Editore, 1888.
- Wilkins, Augustus S. M. Tulli Ciceronis: De Oratore. Oxford: Clarendon Press, 1942.
- Wilkins, Ernest H. A History of Italian Literature. Cambridge: Harvard University Press, 1954.
- _____. The Invention of the Sonnet, and other Studies in Italian Literature. Roma: Edizioni de Storia e Letteratura, 1959.
- Worsthorne, Simon Towneley. Venetian Opera in the Seventeenth Century. Oxford: Oxford University Press, 1968.

Dissertations

- Clickscale, Alessandra. Pier Francesco Cavalli's Xerse. University of Minnesota, Ph. D., 1970.
- Glixon, Beth Lise. Recitative in Seventeenth-Century Venetian Opera: Its Dramatic Function and Musical Language. Rutgers, The State University of New Jersey

Ph. D., 1985.

- Glover, Jane. The Teatro Sant'Apollinare and the Development of Seventeenth-Century Venetian Opera. Oxford University, Ph. D., 1975.
- Holmes, William Carl. A Study of Change and Development in the Libretto and the Music of Mid-Seventeenth-Century Italian Opera. Columbia University Ph. D., 1968.
- Jeffery, Peter. The Autograph Manuscripts of Francesco Cavalli. Princeton University Ph. D., 1980.
- Rosand, Ellen. Aria: In the Early Operas of Francesco Cavalli. New York University Ph. D., 1971.
- Rutschman, Edward Raymond. The Minato-Cavalli Operas: The Search for Structure in Libretto and Solo Scene. University of Washington, Ph. D., 1979.
- Schmidt, Carl. The Operas of Antonio Cesti. Harvard University Ph. D., 1973.
- Tomlinson, Gary A. Rinuccini, Peri, Monteverdi and the Humanist Heritage of Opera. University of California Berkeley Ph. D., 1979.

Articles

- Abert, Anna Amalie. "Tasso, Guarini e l'opera," Nuova Rivista Musicale Italiana 5 (1970), 827-40.
- Alm, Irene. "Giovan Battista Balbi," New Grove Dictionary of Opera 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), I, 284-85.
- Benvenuti, Giacomo. "Il manoscritto veneziano della 'Incoronazione di Poppea'," Rivista Italiana di Musicologica 9 (1974), 117-51.
- Bianconi, Lorenzo. "L'Ercole in Rialto," Venezia e il Melodrama nel Seicento ed. Maria Teresa Muraro (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1976), 259-72.
- Bianconi, Lorenzo and Thomas Walker. "Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera," Early Music History ed. Iain Fenlon. London: Cambridge University Press, 1984, 4, 209-96.

- _____. "Dalla Finta Pazza Alla Veremonda: Storie di Febiarmonici," Rivista Italiana di Musicologia 10 (1975), 379-454.
- Bossarelli, Anna Mondolfi. "Ancora Intorno al Codice Napoletano Della Incoronazione di Poppea," Rivista Italiana di Musicologia 2 (1967), 294-313.
- Brizi, Bruno. "Teoria e Prassi Melodrammatica di G. F. Busenello e 'L'Incoronazione di Poppea'," Venezia e il Melodrama nel Seicento ed. Maria Teresa Muraro (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1976), 51-74.
- Burt, Nathaniel. "Opera in Arcadia," The Musical Quarterly 41 (1955), 145-70.
- Carter, Tim. "Jacopo Peri (1561-1633): Aspects of his Life and Works," Proceedings of the Royal Musical Association 105 (178-79), 50-62.
- _____. "Jacopo Peri's Euridice (1600): A Contextual Study," Music Review 43 (1982), 83-103.
- _____. "Prologue," New Grove Dictionary of Opera 4 vols. ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), III, 1142-43.
- Chiarelli, Alessandra. "'L'Incoronazione di Poppea' è 'il Nerone' Problemi di Filologia Testuale," Rivista Italiana di Musicologia 9 (1974), 117-51.
- Clinkscale, Martha Novak. "Erismena," New Grove Dictionary of Opera 4 vols. (London: Macmillan Press, 1992), II, 63-64.
- Clubb, Louise George. "The Making of the Pastoral Play: Some Italian Experiments between 1573 and 1590," Petrarch to Pirandello: Studies in Italian Literature in Honour of Beatrice Corrigan ed. Julius A. Molinaro (Toronto: University of Toronto Press, 1973), 45-72.
- Collins, Michael. "Dramatic Theory and the Italian Baroque Libretto," Opera & Vivaldi ed. Michael Collins and Elise K. Kirk (Austin: University of Texas Press, 1984), 15-40.
- Constable, Madeleine V. "Tradition and Innovation Venice the Post-Reformation to Napoleon," History of European Ideas 6 (1985), 325-39.

- Conti, Vittorio. "Forme di Stato e Forme di Governo nella Repubblica di Pier Maria Contarini," Il Pensiero politico 24 (1991), 9-27.
- Corrigan, Beatrice. "All Happy Endings: Libretti of the Late Seicento," Forum Italicum 7 (1973), 250-67.
- Curtis, Alan. "La Poppea Impasticciata or, Who Wrote the Music to *L'Incoronazione* (1643)?" Journal of the American Musicological Society 42 (1989), 23-54.
- Cusik, Suzanne G. "Prologue," New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 vols., ed. Stanley Sadie. (London: Macmillan, 1980), XV, 302-03.
- Della Corte, Andrea. "Tragico e comico nell'opera Veneziana della Seconda parte del Seicento," Rassegna Musicale 11 (1938), 325-33.
- Dent, Edward and Patrick J. Smith. "Libretto," New Grove Dictionary of Music and Musicians 20 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980), X, 821-23.
- Dent, Edward J. "The Baroque Opera," Musical Antiquary 1 (1909-1910), 93-107.
- _____. "The Nomenclature of Opera--I," Music and Letters 25 (1944), 132-40.
- Fрати, L. "Tasso in musica," Rivista Musicale Italiana 30 (1923), 389-400.
- Freeman, Robert. "Apostolo Zeno's Reform of the Libretto," Journal of the American Musicological Society 21 (1968), 321-41.
- Gallico, Claudio. "Discorso di G. B. Doni sul recitare in scena," Rivista italiana di musicologia 3 (1968), 286-302.
- Giamatti, A. Bartlett. "Italian," Versification: Major Language Types ed. W. K. Wimsatt (New York: Modern Language Association, 1972), 148-64.
- Giazotto, Remo. "La Guerra dei Palchi," Nuova Rivista Musicale Italiana I no. 2 (1967), 245-86.
- _____. "La Guerra dei Palchi," Nuova Rivista Musicale Italiana I no. 3 (1967), 465-508.

- _____. "La Guerra dei Palchi," Nuova Rivista Musicale Italiana 3 (1969), 906-33.
- Glixon, Beth L. "Giacinto Andre Cicognini," New Grove Dictionary of Opera 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), I, 861.
- Glixon, Beth L. and Jonathan E. Glixon. "Marco Faustini and Venetian Opera Production in the 1650s: Recent Archival Discoveries," Journal of Musicology 10 (1992), 48-73.
- Glover, Jane. "Cavalli and 'Rosinda'," The Musical Times 114 (1973), 133-35.
- _____. "The Peak Period of Venetian Public Opera: the 1650s," Proceedings of the Royal Musical Association 102 (1975-76), 67-82.
- _____. "The Venetian Operas," The New Monteverdi Companion ed. Denis Arnold and Nigel Fortune (London: Faber & Faber, 1985), 288-315.
- Grubb, James S. "When Myths Lose Power: Four Decades of Venetian Historiography," Journal of Modern History 58 (1986), 43-94.
- Hanning, Barbara Russano. "Apologia pro Ottavio Rinuccini," Journal of the American Musicological Society 26 (1973), 240-62.
- _____. "Glorious Apollo: Poetic and Political Themes in the First Opera," Renaissance Quarterly 32 (1979), 485-513.
- Harris, Simon. "The Significance of Ovid's Metamorphoses in Early Seventeenth-Century Opera," The Music Review 48 (1988), 12-20.
- Heuss, Alfred. "Die Venetianischen Opern-Sinfonien," Sammelbande de Internationalen Musik-Gesellschaft 4 (1902-3), 404-77.
- Hicks, Anthony. "Cavalli and 'La Calisto'," The Musical Times 111 (1970), 486-89.
- Hjelmborg, Bjorn. "Aspects of the Aria in the Early Operas of Cavalli," Natalica Musicologica (1962), 173-98.
- Holmes, William C. "Comedy--Opera--Comic Opera," Analecta

musicologica 5 (1968), 92-103.

- _____. "Giacinto Andrea Cicognini's and Antonio Cesti's Oron tea (1649)," New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout ed. William W. Austin (New York: Cornell University Press, 1968), 108-32.
- _____. "Yet Another 'Oron tea': Further Rapport Between Venice and Vienna," Venezia e il Melodrama nel Seicento ed. Maria Teresa Muraro (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1976), 199-225.
- Jander, Owen. "The Prologues and Intermezzos of Alessandro Stradella," Analecta musicologica 7 (1969), 87-111.
- Katz, Ruth. "Collective 'Problem-Solving' in the History of Music: The Case of the Camerata," Journal of the History of Ideas (1984), 361-77.
- Kretzschmar, Hermann. "Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis," Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 8 (1892), 1-76.
- Leppard, Raymond. "Cavalli's Operas," Proceedings of the Royal Musical Association 96 (1969-70), 67-76.
- Magini, Alessandro. "Le Monodie di Benedetto Ferrari e L'Incoronazione di Poppea: Un Rilevamento Stilistico Comparativo," Rivista Italiana di Musicologia 21 (1986), 266-91.
- Minnich, Nelson H. and Elisabeth G. Gleason. "Vocational Choices: An unknown Letter of Pietro Querini to Gasparo Contarini and Niccolò Tiepolo (April, 1512)," Catholic Historical Review 75 (1989), 1-20.
- Monson, Craig. "'Giulio Cesare in Egitto': from Sartorio (1677) to Handel (1724)," Music and Letters 66 (1985), 313-54.
- Morelli, Giovanni, and Thomas R. Walker. "Tre Controversie Intorno al San Cassiano," Venezia e il Melodrama nel Seicento ed. Maria Teresa Murano (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1976), 97-120.
- Müller, Reinhard. "Basso ostinato und die 'imitatione del parlare' in Monteverdi 'Incoronazione di Poppea'," Archive für Musikwissenschaft 40 (1983), 1-23.

- Murata, Margaret. "Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome," Early Music History 4 (1984), 101-34.
- _____. "The Recitative Soliloquy," Journal of the American Musicological Society 32 (1979), 45-73.
- Osthoff, Wolfgang. "Antonio Cesti's 'Alessandro, vincitor de si stesso'," Studien zur Musikwissenschaft 24 (1960), 13-43.
- _____. "Die venezianische und neapolitanische Fassung von Monteverdis 'Incoronazione di Poppea'," Acta Musicologica 26 (1954), 88-113.
- _____. "Neue Beobachtungen zu Quellen und Geschichte von Monteverdis 'Incoronazione di Poppea'," Die Musikforschung 11 (1958), 129-38.
- _____. "Maschera e musica," Nuova Rivista Musicale Italiana 1 (1967), 16-44.
- Palisca, Claude V. "A Discourse on the Performance of Tragedy," Musica Disciplina 37 (1983), 327-43.
- _____. "Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata," Musical Quarterly 40 (1954), 1-20.
- _____. "Vincenzo Galilei and Some Links Between 'Pseudo-Monody' and Monody," Musical Quarterly 46 (1960), 344-60.
- _____. "Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: A Code for the *Seconda Pratica*," Journal of the American Musicological Society 9 (1956), 81-96.
- Pirrota, Nino. "Commedia dell'Arte and Opera," Musical Quarterly 41 (1955), 305-24.
- _____. "Early Opera and Aria," New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout ed. William W. Austin (New York: Cornell University Press, 1968), 39-107.
- _____. "Early Venetian Libretti at Los Angeles," Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on his 70th Birthday ed. Gustave Reese and Robert J. Snow (New York: Da Capo Press, 1977), 233-43.
- _____. "Scelte poetiche di Monteverdi," Nuova rivista

musicale italiana 2 (1968), 10-42, 226-54.

_____. "Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata," Musical Quarterly 40 (1954), 169-89.

Porter, William V. "Peri and Corsi's Dafne: Some New Discoveries and Observations," Journal of the American Musicological Society 18 (1965), 170-96.

Powers, Harold S. "Il 'Mutio' Tramutato Part I: Sources and Libretto," Venezia e il Melodrama nel Seicento ed. Maria Teresa Muraro (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1976), 227-60.

_____. "Il Serse Trasformato--I," Musical Quarterly 47 (1961), 481-92.

_____. "'La solita forma' and 'The Uses of Convention'," Acta musicologica 59 (1987), 65-90.

_____. "L'Erismena Travestita," Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk ed. Harold Powers (New Jersey: Princeton University Press, 1968), 259-324.

Prunières, Henry. "Monteverdi's Venetian Operas," Musical Quarterly 10 (1924), 178-92.

Redlich, Hans F. "Claudio Monteverdi: Some Problems of Textual Interpretation," Musical Quarterly 41 (1955), 66-75.

Romano, Dennis. "Aspects of Patronage in Fifteenth- and Sixteenth-Century Venice," Renaissance Quarterly 46 (1993), 712-33.

Rosand, Ellen. "Aria as Drama in the Early Operas of Francesco Cavalli," Venezia e il Melodrama nel Seicento ed. Maria Teresa Muraro (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1976), 75-96.

_____. "Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: The Composer's Voice," Journal of the American Musicological Society 31 (1978), 241-81.

_____. "Comic Contrast and Dramatic Continuity: Observations on the Form and Function of Aria in the Operas of Francesco Cavalli," Music Review 37 (1976), 92-105.

- _____. "Giovanni Faustini," New Grove Dictionary of Opera 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), II, 135.
- _____. "In Defense of the Venetian Libretto," Studi Musicali 9 (1980), 271-85.
- _____. "Iro and the Interpretation of *Il ritorno d'Ulisse in patria*," Journal of Musicology 7 (1989), 141-64.
- _____. "La Didone," New Grove Dictionary of Opera 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), I, 1173.
- _____. "Monteverdi's Mimetic Art: *L'Incoronazione di Poppea*," Cambridge Opera Journal 1 (1989), 113-37.
- _____. "Monteverdi's Mimetic Art: *L'Incoronazione di Poppea*," Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan LaRue ed. Eugene K. Wolf and Edward H. Roesner (Madison: A-R Editions, Inc., 1990), 213-35.
- _____. "Music in the Myth of Venice," Renaissance Quarterly 30 (1977), 511-37.
- _____. "Orlando in Seicento Venice: The Road Not Taken," Opera & Vivaldi ed. Michael Collins and Elise K. Kirk (Austin: University of Texas Press, 1984), 87-104.
- _____. "'Ormino travestito' in *Erismena*," Journal of the American Musicological Society 28 (1975), 268-91.
- _____. "Seneca and the Interpretation of *L'Incoronazione di Poppea*," Journal of the American Musicological Society 38 (1985), 34-71.
- _____. "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament," Musical Quarterly 65 (1979), 346-59.
- _____. "The Opera Scenario, 1638-1655: A Preliminary Survey," In cantu et in Sermone for Nino Pirrotta on His 80th Birthday ed. Fabrizio Della Seta and Franco Piperno (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1988), 335-43.
- Rosand, Ellen and Herbert Seifert. "Nicolò Minato," New Grove Dictionary of Opera 4 vols., ed. Stanley Sadie

- (London: Macmillan, 1992), III, 402-04.
- Rose, P. L. "The Accademia Venetiana: Science and Culture in Renaissance Venice," Studi Veneziani 40 (1969), 191-42.
- Rosselli, John. "From princely service to the open market: Singers of Italian opera and their patrons, 1600-1850," Cambridge Opera Journal 1 (1989), 1-32.
- _____. "The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850," Acta Musicologica 60 (1988), 143-79.
- Rutschman, Edward R. "Minato and the Venetian Opera Libretto," Current Musicology 27 (1979), 84-91.
- Sanders, Harris S. "Giulio Cesare Corradi," New Grove Dictionary of Opera 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), I, 956-57.
- _____. "Matteo Noris," New Grove Dictionary of Opera 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), III, 616-17.
- Sartori, Claudio. "Ancora della 'Finta pazza' di Strozzi e Sacinati," Nuova rivista musicale italiana 11 (1977), 335-38.
- Schmidt, Carl B. "Antonio Cesti's *Il pomo d'oro*: A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle," Journal of the American Musicological Society 29 (1976), 381-412.
- _____. "Antonio Cesti's *La Dori*: A Study of Sources, Performance Traditions and Musical Style," Rivista Italiana di Musicologia 10 (1975), 455-98.
- _____. "'*La Dori*' di Antonio Cesti: Sussidi Bibliografici," Rivista Italiana di Musicologia 11 (1976), 197-229.
- _____. "An Episode in the History of Venetian Opera: The *Tito* Commission (1665-66)," Journal of the American Musicological Society 31 (1978), 442-66.
- Selfridge-Field, Eleanor. "Opera Criticism and the Venetian press," Opera and Vivaldi ed. Michael Collins and Elise K. Kirk (Austin: University of Texas Press, 1984), 179-90.

- Sénéchal, Philippe. "Justus Sadeler Print Publisher and Art Dealer in Early Seicento Venice," Print Quarterly 7 (1990), 22-35.
- Solerti, Angelo. "Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605," Rivista musicale italiana 9 (1902), 503-58.
- Sternfeld, Frederick W. "The Birth of Opera: Ovid, Poliziano, and the 'Lieta Fine'," Analecta musicologica 19 (1979), 30-51.
- _____. "The First Printed Opera Libretto," Music and Letters 59 (1978), 121-38.
- Strohm, Reinhard. "Tragédie into 'Dramma per Musica'," Informazioni e Studi Vivaldiani 9 (1988), 14-25; 10 (1989), 57-102; 11 (1990), 11-26; 12 (1991), 47-75.
- Schwager, Myron. "Public Opera and the Trials of the Teatro San Moisè," Early Music 14 (1986), 387-94.
- Swale, David. "Cavalli: the 'Erismena' of 1655 (in fact, 1671)," Miscellanea Musicologia. Adelaide Studies in Musicology 3 (1968), 145-70.
- Termini, Olga. "From a God to a Servant: The Bass Voice in the 17th Century Venetian Opera," Current Musicology 44 (1990), 38-60.
- _____. "The Transformation of Madrigalisms in Venetian Opera of the later Seventeenth Century," Music Review 39 (1978), 4-21.
- Tomlinson, Gary. "Madrigal, Monody, and Monteverdi's 'via naturale alla imitazione'," Journal of the American Musicological Society 34 (1981), 60-108.
- _____. "Music and the Claims of Text: Monteverdi, Rinuccini, and Murino," Critical Inquiry 8 (1982), 565-89.
- _____. "Ottavio Rinuccini and the *Favola affettuosa*," Comitatus 6 (1975), 1-27.
- _____. "Studies and Reports: Ancora su Ottavio Rinuccini," Journal of the American Musicological Society 28 (1975), 351-56.
- Trowell, Brian. "Libretto," New Grove Dictionary of Opera

- 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), II, 1185-1252.
- Vatielli, F. "Operisti-librettisti dei secoli XVII e XVIII," Rivista Musicale Italiana 43 (1939), 315-32.
- Walker, Thomas. "Giacomo Badoaro," New Grove Dictionary of Opera 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), I, 277.
- _____. "Giovanni Francesco Busenello," New Grove Dictionary of Opera 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), I, 654-55.
- _____. "Gli Errori di 'Minerva al Tavolino'," Venezia e il Melodrama nel Seicento ed. Maria Teresa Muraro (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1976), 7-20.
- _____. "Francesco Sbarra," New Grove Dictionary of Opera 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), IV, 196-96.
- _____. "Marco Contarini," New Grove Dictionary of Opera 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), I, 922.
- Walker, Thomas and Norbert Dubowy. "Aurelio Aureli," New Grove Dictionary of Opera 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), I, 255.
- _____. "Cristoforo Ivanovich," New Grove Dictionary of Opera 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), II, 861-62.
- Weaver, Robert. "The Orchestra in Early Italian Opera," Journal of the American Musicological Society 17 (1964), 83-89.
- Weiss, Piero. "Baroque Opera and the Two Verisimilitudes," Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang ed. Edmond Strainchamps and Maria Rika Maniates (New York: W. W. Norton & Company, 1984), 117-26.
- Wellsz, Egon. "Cavalli und der Stil der Venetianischen Oper, 1640-1660," Studien zur Musikwissenschaft 1 (1913), 1-103.
- Westrup, Jack. "The Cadence in Baroque Recitative," Natalicia Musicologia ed. Bjorn Hjelmberg (Copenhagen: W. Hansen, 1962), 243-52.

Whenham, John. "Benedetto Ferrari," New Grove Dictionary of Opera 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), II, 162-64.

_____. "Giulio Strozzi," New Grove Dictionary of Opera 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), IV, 586-87.

Wiel, Taddeo. "Francesco Cavalli," The Musical Antiquary 4 (1912-1913), 1-19.

Worsthorne, Simon Towneley. "Venetian Theatres: 1637-1700," Music and Letters 29 (1948), 263-75.

I Libretti

Artale, Giuseppe. La pasife o L'impossibile fatto possibile. Venice, 1661.

Aureli, Aurelio. L'Antigona delusa da Alceste. Venice, 1660.

_____. L'Antigona delusa da Alceste. Venice, 1669.

_____. L'Erginda. Venice, 1652.

_____. L'Erismena. Venice, 1655.

_____. Le fatiche d'Ercole per Deianira. Venice, 1662.

_____. La fortuna di Rodope e Damira. Venice, 1657.

_____. Helena rapita da Paride. Venice, 1677.

_____. Helena rapita da Paride. Venice, 1677.

_____. Medea in Atene. Venice, 1676.

_____. Il Medoro. Venice, 1658.

_____. Il Perseo. Venice, 1665.

_____. La Rosilena. Venice, 1664.

_____. Scenario dell'Erismena. Venice, 1655.

_____. Gli Scherzi di Fortuna. Venice, 1662.

- Badoaro, Giacomo. Argomento et Scenario "Nozze d'Enea".
Venice, 1641.
- _____ . L'Helena rapita da Teseo. Venice, 1653.
- _____ . Le nozze d'Enea. Venice, 1641.
- _____ . Il ritorno d'Ulisse in patria. Venice, 1641.
- Balbi, Giovanni Battista. Il sfortunato paziente. Venice,
1667.
- Bentivoglio, Ippolito. L'Achille in Sciro. Venice, 1663.
- Bisaccioni, Maiolino. Ercole in Lidia. Venice, 1645.
- _____ . L'Orithia. Venice, 1650.
- _____ . Scenario della "Ercole in Lidia". Venice,
1645.
- Bissari, Pietro Paolo. La Bradamante. Venice, 1650.
- _____ . La Torilda. Venice, 1648.
- _____ . La Torilda. Venice, 1648.
- Busenello, Gian Francesco. Gli amori d'Apollo e di Dafne.
Venice, 1640.
- _____ . Argomento e Scenario "La Didone". Venice,
1641.
- _____ . La Didone. Venice, 1641.
- _____ . La prosperità infelice di Giulio Cesare
dittatore. Venice, 1646.
- _____ . Scenario dell'opera Reggia. Venice, 1642.
- _____ . La Statira, principessa di Persia. Venice,
1655.
- Castoreo, Giacomo. L'Armidoro. Venice, 1651.
- _____ . L'Argelinda. Venice, 1650.
- _____ . Le fortune d'Oronte. Venice, 1656.
- _____ . La guerriera spartana. Venice, 1654.

- _____ . Il Pericle effeminato. Venice, 1653.
- _____ . La regia pescatrice. Venice, 1673.
- Cervetti, Carlo. Amore Innamorato. Venice, 1642.
- Cicognini, Giancinto Andrea. L'Adamira. Venice, 1657.
- _____ . Il Giasone. Venice, 1649.
- _____ . Il Giasone. Venice, 1664.
- _____ . Il Giasone. Venice, 1666.
- _____ . Il Giasone. Venice, 1666.
- _____ . Gl'amori di Alessandro Magno. Venice, 1651.
- _____ . L'Orontea. Venice, 1649.
- _____ . L'Orontea. Venice, 1666.
- Contarini, Marco. L'Arbace. Venice, 1667.
- Corradi, Gulio Cesare. Germanico sul Reno. Venice, 1676.
- Dall'Angelo, Giacomo. La Cleopatra. Venice, 1662.
- _____ . L'Aureliano. Venice, 1666.
- diversi. Il Trionfo di Venere. Venice, 1681.
- Faustini, Marco. L'Alcade. Venice, 1667.
- _____ . La Calisto. Venice, 1651.
- _____ . La Doriclea. Venice, 1645.
- _____ . L'Egisto. Venice, 1643.
- _____ . L'Egisto. Venice, 1643.
- _____ . L'Eritrea. Venice, 1662.
- _____ . L'Eritrea. Venice, 1662.
- _____ . L'Eupatra. Venice, 1655.
- _____ . L'Euripo. Venice, 1649.

- _____ . L'Ormino. Venice, 1644.
- _____ . L'Oristeo. Venice, 1651.
- _____ . La Rosinda. Venice, 1651.
- _____ . Scenario dell'Eritrea. Venice, 1652.
- _____ . Il Tiranno. Venice, 1667.
- _____ . Il Titone. Venice, 1645.
- _____ . La Virtù de' strali d'Amore. Venice, 1642.
- Ferrari, Benedetto. L'Armida. Venice, 1650.
- _____ . La Ninfa Avara. Venice, 1641.
- _____ . Il Pastor Regio. Venice, 1640.
- Frugoni, Fulvio. L'Epulone. Venice, 1675.
- Fusconi, Giovanni Battista. L'Argiope. Venice, 1649.
- Gisberti, Domenico. La barbarie del casa. Venice, 1663.
- Herrico, Scipione. La Deidamia. Venice, 1644.
- _____ . Introduttione e Scenario "Della Deidamia".
Venice, 1644.
- Ivanovich, Cristoforo. L'Amor Guerriero. Venice, 1663.
- Loredano, Francesco. La forza d'Amore. Venice, 1662.
- Maderni, Carlo. Sardanapalo. Venice, 1679.
- Minato, Nicolò. L'Antioco. Venice, 1658.
- _____ . L'Artemisia. Venice, 1656.
- _____ . L'Elena. Venice, 1659.
- _____ . L'Orimonte. Venice, 1650.
- _____ . Il Xerse. Venice, 1654.
- Nolfi, Vincenzo. Il Bellerofonte. Venice, 1642.

- Noris, Matteo. Flavio caniberto. Venice, 1687.
- Persiani, Oratio. Argomento et Scenario "Narcisco et ecco immortalati". Venice, 1642
- _____. Breve Espositione. Venice, 1639.
- _____. Narcisco et ecco immortalati. Venice, 1642.
- _____. Le nozze di Teti. Venice, 1639.
- Piccoli, Francesco. La Messalina. Venice, 1680.
- _____. La Messalina. Venice, 1680.
- Rivarota, Ardio. Il Cesare amante. Venice, 1651.
- Sbara, Francesco. Alessandro vincitor. Venice, 1651.
- Sorrentino, Giolio Cesare. Il Ciro. Venice, 1665.
- Strozzi, Giulio. La finta pazza. Venice, 1641.
- _____. Il Romolo al Remo. Venice, 1645.
- Tirabosco, Marc'Antonio. L'Alcate. Venice, 1642.
- _____. Argomento "L'Alcate". Venice, 1642.
- Vendramino, T. L'Adone. Venice, 1639.
- Zaguri, Antonio. La Messalina. Venice, 1656.