

MÚSICA

**TOLOMEO E ALESSANDRO: OVERO
LA CORONA DISPREZZATA, DE
DOMENICO SCARLATTI. Análise e
construção da personagem Seleuce.**

**JÉSSICA LUANE DE PAULA
BARBOSA**

**TESE DE DOUTORADO
JANEIRO DE 2023**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

**TOLOMEO E ALESSANDRO: OVERO LA CORONA DISPREZZATA, DE
DOMENICO SCARLATTI. Análise e construção da personagem Seleuce.**

JÉSSICA LUANE DE PAULA BARBOSA

RIO DE JANEIRO
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

JÉSSICA LUANE DE PAULA BARBOSA

**TOLOMEO E ALESSANDRO: OVERO LA CORONA DISPREZZATA, DE
DOMENICO SCARLATTI. Análise e construção da personagem Seleuce.**

Tese de doutorado, apresentada ao Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Música. Área de Concentração: Teoria e Prática da Interpretação em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Laura Tausz Rónai.

Coorientador: Prof. Dr. Robson Bessa Costa

RIO DE JANEIRO
2023

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

BB238 Barbosa, Jéssica Luane de Paula
TOLOMEO E ALESSANDRO: OVERO LA CORONA
DISPREZZATA, DE DOMENICO SCARLATTI. Análise e
construção da personagem Seleuce. / Jéssica Luane de
Paula Barbosa. -- Rio de Janeiro, 2023.
107

Orientadora: Laura Tausz Rónai.
Coorientadora: Robson Bessa Costa .
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2023.

1. Domenico Scarlatti. 2. Ópera. 3. Interpretação.
4. Tolomeo e Alessandro. I. Rónai, Laura Tausz ,
orient. II. Costa , Robson Bessa, coorient. III.
Título.



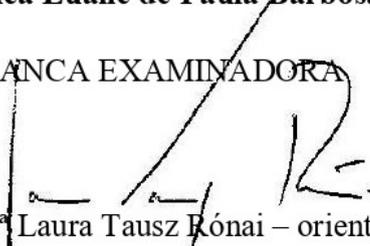
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

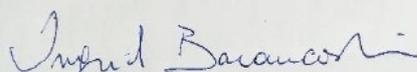
TOLOMEO E ALESSANDRO: OVVERO LA CORONA DISPREZZATA DE
DOMENICO SCARLATTI. Análise e construção da personagem Seleuce.

por

Jéssica Luane de Paula Barbosa

BANCA EXAMINADORA


Prof.ª Dr.ª Laura Tausz Rónai – orientadora


Prof.ª Dr.ª Ingrid Barancoski


Prof.ª Dr.ª Maya Suemi Lemos


Prof.ª Dr.ª Veruschka Bluhm Mainhard


Prof. Dr. Robson Bessa Costa

Conceito: APROVADO

JANEIRO de 2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao PPGM pela oportunidade, a minha orientadora Laura Tausz Rónai por todo o aprendizado e suporte, ao meu coorientador Robson Bessa Costa, pela oportunidade de integrar a montagem de *Tolomeo e Alessandro overo la corona disprezatta*, a minha família e aos meus amigos pelo incentivo e a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização dessa pesquisa.

BARBOSA, Jéssica Luane de Paula. **TOLOMEIO E ALESSANDRO: OVERO LA CORONA DISPREZZATA DE DOMENICO SCARLATTI. Análise e construção da personagem Seleuce.** 2023. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma análise de parte do repertório de um personagem da ópera *Tolomeo e Alessandro overo la corona disprezzata*, composta em 1711 e estreada em formato reduzido no Brasil em 2021, sendo este o primeiro registro visual dessa obra. Com três atos e libreto de Carlo Sigismondo Capece (1652-1728), a ópera foi encenada no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Nesse recorte foi abordado por meio de análise o processo de construção da personagem Seleuce, com base em um estudo que englobou o contexto histórico no qual a ópera se insere, a narrativa, a música e as questões decorrentes deste processo. Também foram apresentadas as escolhas interpretativas para a personagem. Tal proposta se dá pela escassez de produção acadêmica acerca da obra vocal de Domenico Scarlatti, em especial a ópera *Tolomeo e Alessandro*, tornando esta pesquisa um veículo que contribuirá para a difusão do repertório vocal operístico do compositor.

BARBOSA, Jéssica Luane de Paula. **TOLOMEIO E ALESSANDRO: OVERO LA CORONA DISPREZZATA DE DOMENICO SCARLATTI. Análise e construção da personagem Seleuce.** 2023. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This research presents an analysis of part of the repertoire of a character from the opera *Tolomeo e Alessandro overo la corona disprezzata* (The work of Ptolemy and Alexander or the despised crown), composed in 1711 and premiered in reduced format in Brazil in 2021 in its first visual record. The dramatic work, staged at The Palace of Arts in Belo Horizonte, MG, comprises three acts and a *libretto* (Booklet) by Carlo Sigismondo Capece (1652-1728). Seleuce's character construction process was analyzed in its historical context and in the framework of its narrative, music and the issues arising from such method. Interpretive choices for the character are also presented. The research is justified by the scarcity of academic production about the vocal work of Domenico Scarlatti, especially the opera *Tolomeo e Alessandro*. The investigation might greatly contribute to the dissemination of the composer's operatic vocal repertoire.

BARBOSA, Jéssica Luane de Paula. **TOLOMEO E ALESSANDRO: OVERO LA CORONA DISPREZZATA DE DOMENICO SCARLATTI. Análise e construção da personagem Seleuce.** 2023. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMEN

Esta investigación presenta un análisis de parte del repertorio de un personaje de la ópera *Tolomeo e Alessandro overo la corona disprezzata* (La obra de Ptolomeo y Alejandro o la corona despreciada), compuesta en 1711 y estrenada en formato reducido en Brasil en 2021 en su primer registro visual. La obra dramática, puesta en escena en el Palacio de las Artes de Belo Horizonte, MG, consta de tres actos y un libreto (Folleto) de Carlo Sigismondo Capece (1652-1728). Se analizó el proceso de construcción del personaje de Seleuce en su contexto histórico y en el marco de su narrativa, música y las cuestiones que se derivan de dicho método. También se presentan opciones interpretativas para el personaje. La investigación se justifica por la escasez de producción académica sobre la obra vocal de Domenico Scarlatti, en especial la ópera *Tolomeo e Alessandro*. La investigación podría contribuir en gran medida a la difusión del repertorio vocal operístico del compositor.

BARBOSA, Jéssica Luane de Paula. **TOLOMEO E ALESSANDRO: OVERO LA CORONA DISPREZZATA DE DOMENICO SCARLATTI. Análise e construção da personagem Seleuce.** 2023. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ASTRATTO

Questa ricerca presenta un'analisi di parte del repertorio di un personaggio dell'opera *Tolomeo e Alessandro overo la corona disprezzata*, composta nel 1711 e presentata in anteprima in formato ridotto in Brasile nel 2021 nella sua prima testimonianza visiva. L'opera drammatica, allestita presso il Palazzo delle Arti di Belo Horizonte, MG, comprende tre atti e un libretto (Libretto) di Carlo Sigismondo Capece (1652-1728). Il processo di costruzione del personaggio di Seleuce è stato analizzato nel suo contesto storico e nel quadro della sua narrativa, della musica e delle questioni derivanti da tale metodo. Vengono presentate anche scelte interpretative per il personaggio. La ricerca è giustificata dalla scarsità di produzione accademica sull'opera vocale di Domenico Scarlatti, in particolare l'opera *Tolomeo e Alessandro*. L'indagine potrebbe contribuire notevolmente alla diffusione del repertorio vocale operistico del compositore.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: PALAZZO ZUCCARI.	7
FIGURA 2: D. MARIA BÁRBARA DE PORTUGAL, RAINHA DA ESPANHA. ÓLEO SOBRE TELA. AUTOR DESCONHECIDO. SÉCULO XIX. FOTO DE MANUEL SILVEIRA RAMOS.	9
FIGURA 3: RETRATO DE DOMENICO SCARLATTI POR DOMINGO ANTÓNIO DE VELASCO.	11
FIGURA 4: CAPA DO LIBRETO DE TOLOMEO E ALESSANDRO OVERO LA CORONA DISPREZZATA.	17
FIGURA 5: TOLOMEO -ATO I CENA I.	20
FIGURA 6: ORQUESTRA BARROCA DE TOLOMEO E ALESSANDRO OVERO LA CORONA DISPREZZATA NO PALÁCIO DAS ARTES.	21
FIGURA 7: ABERTURA DA ÓPERA- SELEUCE E TOLOMEO.	23
FIGURA 8: ARGUMENTO DE CAPECE NO LIBRETO DE TOLOMEO E ALESSANDRO.	25
FIGURA 9: ALEKSANDER BENEDYKT SOBIESKI PINTADO POR HYACINTHE RIGAUDCA, 1696.	26
FIGURA 10: CENÁRIO DE FILIPPO JUVARRA PARA O GIUNIO BRUTO, DE ALESSANDRO SCARLATTI.	30
FIGURA 11: GRÁFICO DE CONTORNO MELÓDICO (COMPASSOS 21-23).	46
FIGURA 12: GRÁFICO DE CONTORNO MELÓDICO (COMPASSOS 23-25).	46
FIGURA 13: SELEUCE E DORISBE. CENA V. È UM GRAVE MARTIRE.	48
FIGURA 14: SELEUCE E TOLOMEO. CENA XIII, DUETTO. EMPIA MAN CI DIVIDE.	58
FIGURA 15: CORO FINAL.	72

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

EXEMPLO MUSICAL 1: ABERTURA DA ÓPERA NARCISO. ÚLTIMO MOVIMENTO.	33
EXEMPLO MUSICAL 2: ÁRIA DE ELISA - IO VOGLIO VENDICARMI (COMPASSOS 20 - 23).	35
EXEMPLO MUSICAL 3: CANTATA SE FEDELE TU M'ADORI, SEGUNDA ÁRIA. P.30 (COMPASSOS 35-41).	38
EXEMPLO MUSICAL 4: TRECHO DA ÁRIA AMOR, TU CHE LO SAI (COMPASSOS 1 E 2).	44
EXEMPLO MUSICAL 5: TRECHO DA ÁRIA AMOR, TU CHE LO SAI (COMPASSOS 3 A 8).	45
EXEMPLO MUSICAL 6: TRECHO DA ÁRIA AMOR, TU CHE LO SAI (COMPASSOS 21 A 23).	45
EXEMPLO MUSICAL 7: TRECHO DA ÁRIA È UN GRAVE MARTIRE (COMPASSOS 14 A 17).	49
EXEMPLO MUSICAL 8: TRECHO DA ÁRIA È UN GRAVE MARTIRE (COMPASSOS 6-7).	51
EXEMPLO MUSICAL 9: TRECHO ORNAMENTADO (COMPASSOS 6-7).	52
EXEMPLO MUSICAL 10: TRECHO DA ÁRIA È UN GRAVE MARTIRE (COMPASSOS 16-17).	52
EXEMPLO MUSICAL 11: TRECHO ORNAMENTADO.	52
EXEMPLO MUSICAL 12: RECITATIVO NON PIÙ, STELLE (COMPASSOS 1 A 12).	54
EXEMPLO MUSICAL 13: TRECHO DA ÁRIA NON PIÙ, STELLE (COMPASSOS 1 A 3).	54
EXEMPLO MUSICAL 14: TRECHO DA ÁRIA NON PIÙ, STELLE (COMPASSOS 3 A 8).	55
EXEMPLO MUSICAL 15: TRECHO DA ÁRIA NON PIÙ, STELLE (COMPASSOS 11 A 13).	55
EXEMPLO MUSICAL 16: TRECHO DA ÁRIA NON PIÙ, STELLE (COMPASSOS 17 A 20).	56
EXEMPLO MUSICAL 17: DUETO - EMPIA MAN (COMPASSOS 1-2).	57
EXEMPLO MUSICAL 18: SELEUCE E TOLOMEO. CENA XIII, DUETTO. EMPIA MAN CI DIVIDE (COMPASSO 15-17).	58
EXEMPLO MUSICAL 19: SELEUCE E TOLOMEO. CENA XIII, DUETO. EMPIA MAN CI DIVIDE (COMPASSO 18-26).	59
EXEMPLO MUSICAL 20: TRECHO DA ÁRIA IO VIVO, MIO BENE (COMPASSOS 6 A 8).	61

EXEMPLO MUSICAL 21: TRECHO DA ÁRIA IO VIVO MIO BENE (COMPASSOS 9 A 11).....	61
EXEMPLO MUSICAL 22: TRECHO DA ÁRIA IO VIVO MIO BENE (COMPASSOS 12 A 14).....	62
EXEMPLO MUSICAL 23: TRECHO DA ÁRIA IO VIVO MIO BENE (COMPASSOS 31 A 38).....	63
EXEMPLO MUSICAL 24: TRECHO DA ÁRIA IO VIVO MIO BENE (COMPASSOS 6-8).	63
EXEMPLO MUSICAL 25: TRECHO ORNAMENTADO.....	64
EXEMPLO MUSICAL 26: TRECHO DA ÁRIA IO VIVO MIO BENE (COMPASSOS 9-11).	64
EXEMPLO MUSICAL 27: TRECHO ORNAMENTADO.....	64

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: PERSONAGENS DA ÓPERA TOLOMEO E ALESSSANDRO, E SUAS RESPECTIVAS DESCRIÇÕES.	18
QUADRO 2: FICHA TÉCNICA.....	22
QUADRO 3: ELENCO.	22
QUADRO 4: NÚMEROS DE CENAS NOS LIBRETOS DE CAPECE PARA MARIE CASIMIRE.	32

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - DOMENICO SCARLATTI: DADOS SOBRE VIDA E OBRA	4
1.1 REVISÃO DE LITERATURA.....	14
CAPÍTULO 2 – O LIBRETO DE CAPECE.....	17
2.1 RESUMO DA ÓPERA	18
ATO I.....	18
ATO II.....	19
ATO III	19
2.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA.....	23
CAPÍTULO 3 - O ESTILO VOCAL NA OBRA DE DOMENICO SCARLATTI	33
CAPÍTULO 4 - ANÁLISE DAS ÁRIAS	41
4.1 – RECITATIVO E ÁRIA Nº 5 - <i>QUEST'È PUR CIPRO ... AMOR, TU CHE LO SAI</i> - PÁG. 38 A 40.	42
4.2 - ÁRIA Nº 7, ATO I, CENA V – <i>È UN GRAVE MARTIRE VEDERSI TRADIRE</i> – PAG. 49 A 52.	47
4.3 - ÁRIA Nº 13, CENA X - RECITATIVO E ÁRIA: <i>NON PIÙ, STELLE</i> – PÁG. 86 A 88.	53
4.4 - DUETO Nº 36, ATO II, CENA XIII: <i>EMPIA MAN CI DIVIDE</i> - PAG. 199-201.	56
4.5 - ÁRIA Nº 46, CENA ÚLTIMA: <i>IO VIVO MIO BENE</i> – PÁG. 299 A 301.....	60
CAPÍTULO 5 – CONCLUSÃO	73
ANEXO.....	78

INTRODUÇÃO

A ópera *Tolomeo e Alessandro: Ovvero La Corona Disprezzata* foi composta por Domenico Scarlatti em 1711, com libreto de Carlo Sigismondo Capece (1652-1728) e conta com três atos. O libreto foi inspirado em história registrada na coletânea de livros intitulada *Historiae Philippicae*, do escritor romano *Junianus Justinus*, no século II. Sendo a segunda das sete óperas compostas no período em que Scarlatti estava em Roma a serviço da rainha Marie Casimire da Polônia (1641-1716), a obra teve sua estreia no *Palazzo Zuccari*, em 19 de janeiro de 1711. Em 1946, uma partitura do primeiro ato foi encontrada em Roma, pelo compositor e musicólogo Sebastiano Arturo Luciani (1884-1950), em uma livraria de antiquários. Na capa constavam os dizeres "*Dominicus Capece*" e "*Ad usu C S*", o que indica que pode ser uma cópia feita para uso do libretista. Já em 1984 uma cópia completa do manuscrito em três volumes foi encontrada na biblioteca do palácio de Belton House, próximo a Grantham, Reino Unido.

Compositor muito conhecido por seu repertório para teclas, em especial suas sonatas, Domenico Scarlatti, também se enveredou pelo repertório vocal, compondo óperas, cantatas e serenatas entre outros. Em sua obra é possível reconhecer a influência do pai, Alessandro Scarlatti, tanto no repertório vocal quanto no instrumental. No entanto, ao explorar outras culturas, partindo para Portugal e depois seguindo para a Espanha, Domenico agregou elementos da cultura ibérica a suas composições, tornando sua obra ainda mais pessoal. Como menciona Charles Burney (*apud* Eckersley, 2010), as qualidades composicionais de Scarlatti eram de tamanha originalidade que tornavam difícil a possibilidade de falsificações.

Na sua tese intitulada "Domenico Scarlatti ao piano: estudo interpretativo e implicações sobre autenticidade" (2016, p. 22), Pédico destaca a escassez de documentos sobre a vida do compositor, apesar de existirem publicações abrangentes sobre sua biografia, como os livros de Kirkpatrick (1953), Boyd (1986), Goldet (1997) e Roberto Pagano (2006), bem como textos compilados no livro de Jinko Fabris. Essa falta de documentos tem levado os estudiosos a buscar fontes alternativas de informação, como contratos de trabalho, por exemplo. Segundo Kirkpatrick (1953), um dos pioneiros nas pesquisas aprofundadas sobre Scarlatti, também foram coletados dados sobre Domenico através de outros personagens da época que tiveram uma relação próxima com o compositor, como uma forma de traçar um panorama de sua trajetória pessoal e artística.

Os catálogos de sua obra carecem de informações precisas sobre as datas das composições, e há escassez de informações sobre a própria história do compositor. No catálogo da *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, das 70 cantatas listadas, algumas possuem atribuição

incerta e uma é dada como perdida. No entanto, no catálogo da *Biblioteca Nacional de Lisboa* constam 3 cantatas não mencionadas na *Accademia Nazionale*. No que concerne ao campo operístico, bem como sua obra vocal, ainda há pouca produção acadêmica se compararmos com o que foi produzido a respeito de sua música instrumental.

Meu primeiro contato com *Tolomeo e Alessandro* se deu a convite do professor Dr. Robson Bessa, coorientador desta pesquisa, para que eu cantasse o papel de Seleuce. Este projeto se concretizou com a estreia da ópera no Brasil no dia 23 de outubro de 2021, no Grande Teatro Cemig Palácio das Artes, dentro da programação da Temporada de Ópera 2021, com apresentações ao vivo e exibição online. O teatro não recebia uma ópera com público desde 2019 e em 2021, a Temporada de Ópera celebrou os 50 anos do Palácio das Artes. Em decorrência da pandemia, a capacidade de lotação da plateia foi reduzida a, no máximo, 70%, tendo bilheteria esgotada mesmo na atual conjuntura, respeitando os protocolos exigidos para retomada.

Não há nenhuma pesquisa brasileira que aborda a ópera *Tolomeo e Alessandro*, nem mesmo pesquisas que se aprofundem no repertório vocal de Scarlatti. Para esse mapeamento utilizei as palavras-chave “Tolomeo e Alessandro” e “Domenico Scarlatti” nas plataformas Amplificar.mus, scielo.org e nos periódicos da Capes.

Logo no primeiro contato com a obra de D. Scarlatti, é evidente a sua escrita composicional idiomática, o que favorece o trabalho do intérprete. Além disso, a ópera apresenta ornamentação previamente escrita, que valoriza ainda mais os afetos manifestados em cada ária. O papel de Seleuce foi escrito especialmente para Anna Maria Giusti, *prima donna* conhecida como *La Romanina*, apelido que indica sua possível origem romana, e que também aparece relacionado à soprano Marianna Bulgarelli (1684-1734), tendo ambas as sopranos, trabalhado com Alessandro Scarlatti (HERNÁNDEZ, 2015, p. 48). Anna Maria gozava de grande reputação, recebendo em 1710, quando trabalhou para a rainha polonesa Maria Regina, o título de *virtuosa di camera*. No período em que esteve em Roma, Giusti cantou três óperas de Domenico: *Tolomeo e Alessandro ovvero la corona disprezzata*, *Orlando ovvero la Gelosa Pazzia*, ambas em 1711, sendo esta última – ópera perdida, cujo libreto de Capete foi utilizado posteriormente na ópera de Händel – e *Tetide in Ciro*, composta em 1712 (MESA, 2015, p. 200). A soprano também foi intérprete de óperas de outros grandes compositores como Gasparini, Bononcini, Albinoni¹ e Vivaldi, que a escolheu como *prima donna* em *Ottone in Villa* (1713), e em *Orlando furioso*, sendo que, na primeira, ela foi a única intérprete que teve

¹ Disponível em: <<http://www.quellusignolo.fr/sopranos/giusti.html>>. Acesso em 02 de dez. 2020.

que executar coloraturas difíceis, os outros cantores “foram escolhidos em parte por sua boa aparência e habilidades de atuação” (STROHM, 2009, p. 463)². Todas as traduções apresentadas nesta tese e que não contêm indicação de autor em português, foram realizadas por mim.

A proposta desta tese é fazer uma análise interpretativa de algumas árias de Seleuce, considerando algumas das diversas possibilidades de leitura dos elementos dispostos no texto e na música de Domenico Scarlatti, além da minha própria experiência como intérprete na ópera *Tolomeo e Alessandro*, tanto no preparo quanto na interpretação. Nesta proposta utilizei alguns conceitos da retórica barroca para apoiar a análise, mas é importante ressaltar que a utilização da retórica nesta pesquisa possui caráter complementar, não se comprometendo a abordar de forma profunda este campo da arte da oratória. No capítulo 1 apresento um breve resumo da vida de Domenico Scarlatti com os principais acontecimentos em sua vida e carreira, bem como uma revisão de obras importantes referenciais na pesquisa sobre o compositor. O capítulo 2 traz o resumo da ópera e contextualiza a parceria de Domenico Scarlatti com o libretista Carlo Sigismondo Capece, com apontamentos sobre o período em que estiveram a serviço da rainha polonesa Marie Casimire. Já o terceiro capítulo é uma explanação a respeito do estilo de Domenico Scarlatti, fazendo um recorte em ópera e cantata. No quarto e último capítulo são apresentadas análises de algumas das árias de Seleuce, incluindo as duas que foram elencadas para a estreia de *Tolomeo e Alessandro* no Brasil.

² The other performers were presumably chosen partly for their good looks and acting skills.

CAPÍTULO 1 - DOMENICO SCARLATTI: Dados sobre vida e obra

Giuseppe Domenico Scarlatti nasceu em Nápoles, no dia 26 de outubro de 1685, mesmo ano em que nasceram os compositores Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Händel. Sexto filho de Antonia Anzalone e Alessandro Scarlatti (1660-1725), Domenico veio ao mundo poucos meses depois de seu pai chegar em Nápoles, com 25 anos, para assumir o cargo de mestre de capela do vice-rei espanhol de Nápoles Juan Manuel Fernández Pacheco (1650–1725). Três dias após seu nascimento, Domenico foi batizado na igreja de Montesanto.

Vindo de uma família de cantores, instrumentistas e compositores, e principalmente por ser filho de um dos compositores de maior notoriedade de sua época, o pequeno Domenico certamente foi influenciado pelo meio (KIRKPATRICK, 1953, p.7). Goldet (1997), reforça esse panorama:

A infância do pequeno "Mimmo," como haviam apelidado Domenico, deve ter sido impregnada de música a cada instante, pois a casa dos Scarlatti em Nápoles funcionava simultaneamente como residência da família e local de ensaios dos cantores e dos instrumentistas contratados para as óperas de Alessandro Scarlatti. (GOLDET, 1997, p.433).

Sobre a formação musical de Scarlatti, Goldet (1997) afirma não haver “qualquer traço da passagem de Domenico por nenhum dos quatro conservatórios da cidade” (GOLDET, 1997, p. 434), tendo sido Alessandro seu único professor. No entanto, esse processo de ensino se dava de forma pouco regular, tendo em vista que o pai, por conta de seu ofício, viajava com frequência para Roma, “fosse para buscar o apoio de um príncipe, fosse para encontrar um libretista”. (GOLDET, 1997, p. 434). Já Roberto Pagano (2006) considera que não há evidências de ter havido uma relação formal de ensino entre pai e filho, afirmando que “foi a obra de Alessandro, e não o próprio, quem instruiu o jovem” (PAGANO, 2006 *apud* HALTON, 2010, p. 2).

Sobre os anos de juventude de Domenico, as informações disponíveis foram obtidas por meio de relatos de seus contemporâneos. Nessa fase, Scarlatti já se destacava como um virtuoso cravista, viajando com frequência como intérprete para cidades italianas como Roma, Florença e Veneza (PÉDICO, 2016, p. 22).

Após passar quatro meses com seu pai em Florença, Domenico retornou sozinho para Nápoles, mas em decorrência de questões políticas, o cargo que antes era de seu pai não foi oferecido ele, se tornando então, aos 17 anos, o organista e compositor da Capela Real de Nápoles, e cravista pessoal da câmara para o vice-rei. Nesse período Scarlatti recebia o salário

de onze ducados e um pouco por mês, que segundo Roberto Pagano em seu livro *Alessandro and Domenico Scarlatti: Two Lives in One* (2006) era uma quantia expressiva para a época. No entanto, Domenico exerceu por pouco tempo o ofício, pois, devido à Guerra de Sucessão da Espanha, que envolveu várias regiões da Europa, Alessandro e Domenico partiram para a Toscana.

As primeiras óperas e *rifacimenti*³ de Domenico foram escritas após seu retorno a Nápoles, em 1703-1704, período em que seu tio, Nicola Barbapiccola assumiu o cargo de empresário do Teatro *San Bartolomeo*. Nessa ocasião, Alessandro Scarlatti já havia deixado Nápoles e partido para Roma (BOYD, 1986, p. 34). Apesar de 3 óperas de Domenico terem sido apresentadas em Nápoles durante esse período, Alessandro escreveu a Ferdinando de Medici, mostrando certo descontentamento com o cargo dado a seu filho: “Seu talento encontrou espaço, mas não é bem o tipo para aquele lugar” (SIMPSON, 1985, p. 17)⁴, se referindo a Nápoles.

Embora viesse se destacando como instrumentista, Domenico já trabalhava com música vocal, ainda que esta parte de seu repertório tenha sido, de certa maneira, negligenciada, como aponta McCredie (1961, p. 19):

O grande interesse que pesquisas recentes atribuíram a Domenico Scarlatti como um mestre da composição do teclado, harmonia e um expensor da técnica do teclado obscureceu um pouco suas realizações como compositor vocal e dramático. (MCCREDIE, 1961, p. 19)⁵.

Katie Eckersle (1990), pesquisadora e difusora das cantatas espanholas de Domenico, destaca que os elogios atribuídos ao compositor pelos críticos musicais ingleses do século XVIII, exaltando sua originalidade e inimitabilidade, são referentes a suas sonatas para cravo, o que ocorre até hoje, enquanto a maior parte de suas outras obras são consideradas relativamente insignificantes se comparadas a sua obra para teclas. Ralph Kirkpatrick (1953), reforçou essas críticas: “O estilo de Domenico em sua música vocal é, em grande parte, tão carente de individualidade que não posso garantir a autenticidade do trabalho seguinte” (KIRKPATRICK, 1953, p.420).⁶

³ Nova execução de uma obra revisada, seja ela literária, artística, musical, etc.

⁴ “His talent found scope, indeed, but it was not quite the sort for that place”

⁵ “The great interest which recent research has attached to Domenico Scarlatti as a master of keyboard composition, harmony and an expander of keyboard technique, has somewhat overshadowed his achievements as a vocal and dramatic composer”. (MCCREDIE, 1961, p. 19).

⁶ “Domenico's style in his vocal music is for the most part so lacking in individuality that I cannot vouch for the authenticity of the following work”.

Apesar das obras vocais terem sido negligenciadas e pouco divulgadas, as que sobreviveram nas últimas décadas têm despertado a atenção de pesquisadores, não apenas por atestarem as habilidades composicionais de Domenico Scarlatti em outro gênero, mas também pelas possíveis ligações com a produção operística prolífica de seu pai. Também é de destaque a associação de ambos os Scarlatti com Händel e a utilização que este último fez dos libretos de *Tolomeo* e *Orlando*, inicialmente utilizados por Domenico (DE LA MATTER, 2011). E a respeito de suas obras tardias, é inegável a riqueza de suas cantatas com elementos ibéricos, que possuem algumas similaridades com sua obra para teclas e que revelam a versatilidade e genialidade de Domenico em obras vocais (ECKERSLEY, 1990)⁷. Já sobre o objeto de pesquisa desta tese, De La Matter aponta que “[...] os contrastes marcantes e a organização nas sonatas têm um precedente neste *dramma per musica*. *Tolomeo* e *Alessandro* apresenta uma imagem do mesmo compositor explorando criatividade motivica semelhante dentro de uma estrutura organizada” (DE LA MATTER, 2011, p. 305)⁸.

As primeiras óperas de Domenico foram *L’Ottavia restituita al trono*, com libreto de Giulio Convò, com estreia em novembro de 1703, e cuja música provavelmente foi totalmente composta por Domenico (DE LA MATTER, 2011)⁹ e a revisão de *Il Giustino* de Giovanni Legrenzi (1626-1690) composta originalmente em 1683. Para esta última, Domenico realizou uma adaptação nas árias para se adequarem ao elenco do teatro e o mesmo foi feito com a ópera *L’Irene* de Carlo Francesco Pollarolo (1653-1723)¹⁰. Ainda sobre suas primeiras óperas, Goldet (1997) as considera como obras que demonstram “um firme domínio do ofício, a despeito da inspiração convencional” (GOLDET, 1997, p. 434).

Por volta de 1705, Domenico foi enviado à Veneza por seu pai. As condições para os músicos em Nápoles eram pouco favoráveis, enquanto Veneza era um ambiente musical e artístico de grande efervescência, dispondo de quatro salas de ópera em plena atividade. (GOLDET, 1997). E foi nesse cenário que Domenico teve contato com o compositor Francesco Gasparini (1661-1727), antigo colega do pai, que se tornou seu professor. Gaetano Greco e Bernardo Pasquini podem também ter lecionado música a Domenico. Também em Veneza Domenico conheceu outro grande compositor e virtuose em ascensão: George Friedrich

⁷ No capítulo 3 farei uma descrição destes elementos.

⁸ [...] the striking contrasts and organization in the sonatas have a precedent in this *dramma per musica*. *Tolomeo* e *Alessandro* presents a picture of the same composer exploring similar motivic creativity within an organised framework.

⁹ Muitas informações sobre Domenico Scarlatti são retratadas como possibilidades nas referidas bibliografias de base utilizadas nesta tese, devido à escassez de informações sobre o compositor.

¹⁰ <https://www.flaminioonline.it/Biografie/Scarlatti-catalogo-vocale.html>

Händel, que iria reencontrar anos depois, já em Roma, na ocasião de um concurso instrumental no castelo Otoboni, quando Scarlatti saiu como vitorioso ao cravo, e Händel, ao órgão. “Já se podia notar em Scarlatti uma elegância de estilo e uma rara delicadeza no toque; em Händel, a inegável potência de sua execução e uma plenitude excepcional de som” (GOLDET, 1997, p. 434-435).

Em 1709, Domenico vai para Roma, para trabalhar para a rainha Marie Casimire Sobieska (1641–1716), rainha viúva do rei Jan III Sobieski, que além de monarca, também atuou um comandante cristão.

Diante da oposição na Polônia, Marie Casimire se sentiu compelida a deixar o país permanentemente. Roma foi uma escolha lógica [...] no devido tempo, ela se estabeleceu em um *palazzo* oferecido a ela pelo príncipe Don Livio Odescalchi, um primo do Papa Inocêncio XI e, como o marido falecido de Marie Casimire, um herói do cerco de Viena. A rainha viúva começou a patrocinar as artes locais desde o início. (MARKUSZEWSKA, 2009, p. 44).

Figura 1: Palazzo Zuccari.¹¹



Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/BuildingCampoMarzio.jpg>

Segundo Goldet (1997), nesse período Scarlatti compôs cerca de duas óperas por ano, embora muito tenha se perdido:

¹¹ Foi construído pelo pintor Federico Zuccari em 1592, sendo modificado nos séculos posteriores. Atualmente cedia a *Bibliotheca Hertziana* – Instituto Max Planck de História da Arte, fundada por Henriette Hertz (1846–1913). Site oficial: <https://www.biblherz.it/en/1904-beginning>.

Em um dos raros manuscritos originais que ficaram, a abertura de sua ópera Tolomeo [Ptolomeu,1711], encontramos o primeiro vestígio, em Scarlatti, de um movimento de corte binário, molde formal novo que ele retomaria com predileção em suas sonatas. (GOLDET, 1997, p. 435).

Neste período ele compôs uma série de óperas para serem apresentadas no Teatro *Zuccari*, e peças ocasionais, todas sobre textos do poeta e secretário pessoal da rainha, Carlo Sigismondo Capece (1652-1728). São elas: *La Silvia* (1710), *Tolomeo e Alessandro: ovvero La corona disprezzata* (1711), *L'Orlando, ovvero La gelosa pazzia* (1711?), *Tetide in Sciro* (1712), *Ifigenia in Aulide* (1713), *Ifigenia in Tauri* (1713) e *Amor d'un'ombra e gelosia d'un'aura* (1714).

Em 1715, Domenico Scarlatti foi nomeado mestre de capela da Basílica de São Pedro, no Vaticano, onde compôs um *Stabat Mater* a 10 vozes, obra considerada por Goldet (1997) como “sua primeira grande obra autenticamente pessoal” (p. 435). Se manteve no cargo até o ano de 1719, quando foi indicado pelo embaixador português em Roma, para se tornar o mestre da Capela Real de Lisboa. Nesse mesmo ano, Scarlatti partiu para Portugal, onde permaneceu até o ano de 1728 (GOLDET, 1997, p. 435). Uma semana antes da chegada de Scarlatti, o núncio apostólico do Vaticano em Lisboa comunica a espera impaciente pelo chefe e regente da música patriarcal¹².

Ao chegar a Lisboa, em 29 de novembro de 1719, Scarlatti foi recebido pela corte portuguesa, e nomeado por João V o novo “mestre de capela”, além de se tornar o professor de Don Antônio, irmão de João V. Além disso, precisava atender às elevadas responsabilidades dos acontecimentos musicais em uma corte que aspirava ser um exemplo de grandeza, brilho e magnificência (CASARES, 2010, p. 2163).

Em Lisboa, Domenico teve outros alunos de destaque como Carlos Seixas e Maria Bárbara, que além de demonstrar enorme talento musical, mais tarde, ao se tornar Rainha de Espanha, foi “uma indulgente e generosa protetora e patrona de Scarlatti” (SCARLATTI, 2001).¹³ Não há muitos registros sobre o período de Scarlatti em Portugal, sendo provável que o terremoto que assolou Lisboa, em 1755, tenha destruído inúmeros documentos, porém se sabe que Domenico compôs cantatas e serenatas nesse período.

¹² Da coleção de cartas e informes do Monsenhor Vicente Bicchi, entre 1710 e 1728.

¹³ DOMENICO, Scarlatti. In: *GROVE Music Online*. Oxford, UK. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278251>. Acesso em 30 jul. 2021.

Figura 2: D. Maria Bárbara de Portugal, Rainha da Espanha. Óleo sobre tela. Autor desconhecido. SÉCULO XIX. Foto de Manuel Silveira Ramos.



Fonte: (ALBIN, 2022, p.65).

Em 1720 a ópera *Narciso*, cujo enredo é uma adaptação dramática de Paolo Rolli do libreto de Copece para *Amior d'un ombra e gelosia dun'aura*, foi apresentada cinco vezes em Londres durante a *Royal Academy Season* no *Haymarket Theatre*. Thomas Roseingrave (1690-1766), foi difusor da obra de Scarlatti, levando a partitura da ópera para a Inglaterra e sendo responsável por sua apresentação, o que mais tarde também faria com as obras para teclas. Em Londres, Roseingrave adicionou ao segundo ato de *Narciso* duas árias e dois duetos de sua autoria. (MCCREDIE, 1961, p. 21).

Charles Burney comenta sobre a ópera:

As canções adicionais de Roseingrave foram compostas no estilo de seu amigo *Mimo* Scarlatti, em toda a Música de *Narciso*, embora houvesse muitas passagens e efeitos novos e agradáveis, aqueles familiarizados com as aberrações originais e felizes deste compositor em suas peças para cravo, ficariam surpresos com a sobriedade e a quase insipidez de suas canções. Seu gênio ainda não havia se expandido e ele não estava tão acostumado a escrever

para voz quanto seu pai, que foi o maior compositor vocal de sua época (BURNEY, 1789, p. 266- 267).¹⁴

Em 1724 Domenico volta para a Itália, passando por Roma e Nápoles, onde visitou Alessandro pouco tempo antes de sua morte em outubro de 1725 (KIRKPATRICK, 1953, p. 75). Para Carpeaux (2009) e Kirkpatrick (1953), somente após a morte do pai Domenico conseguiu se libertar de sua influência, “enveredando por caminho inteiramente novo: tornou-se o maior compositor para o cravo” (CARPEAUX, 2009, p. 92). Do mesmo modo aponta Kirkpatrick (1953):

A morte de Alessandro encerrou para Domenico uma adolescência que se prolongou por exatamente vinte anos desde que ele deixou Nápoles em 1705. Exteriormente estava perfeitamente crescido, como se poderia esperar, pois estava agora com quarenta anos. Além disso, não havia nada de provisório, mesmo em sua música mais antiga. Era equilibrada e completa, mas na maioria das vezes carecia de personalidade, além de um reflexo anônimo dos estilos musicais da época, e mais particularmente do de seu pai. Raramente havia lá um indício daquela intensidade interior, fecundidade e força motriz que chamamos de gênio, que dá vida própria e independente a cada produção. (KIRKPATRICK, 1953, p. 75).¹⁵

A esse respeito, Goldet (1997) corrobora a visão sobre a mudança brusca de direcionamento que a música de Domenico Scarlatti tomou após o falecimento do seu pai, Alessandro Scarlatti:

Esses anos — 1725 a 1730 — correspondem a um período crucial da vida de Scarlatti. Na verdade, antes do desaparecimento de seu pai, a música de Domenico não passava de um testemunho, entre outros, do que se escreveu nesse primeiro quartel de século. Mas a morte de Alessandro haveria progressivamente de "liberar" a música de seu filho. A instalação em um novo país, uma verossímil liberação psíquica e a segurança afetiva são os três trunfos que presidem o verdadeiro nascimento do gênio scarlattiano. Aos quarenta anos, a "águia" iria enfim levantar voo? (GOLDET, 1997, p. 436).

¹⁴ Roseingrave's additional songs were composed in the style of his friend Mimo Scarlatti, in whole Music of Narcissus, though there were many new and pleasing passages and effects, yet those acquainted with the original and happy freaks of this composer in his harpsichord pieces, would be surprised at the sobriety and almost dullness of his songs. His genius was not yet expanded, and he was not so much used to write for the voice as his father, who was the greatest vocal composer of his time.

¹⁵ Alessandro's death closed for Domenico an adolescence that had protracted itself for exactly twenty years since he had left Naples in 1705. Outwardly he was perfectly grown, as might naturally be expected, for he was now forty years old. Moreover, there had been nothing tentative even in his earliest music. It was balanced and complete, but for the most part it was utterly lacking in personality other than an anonymous reflection of the musical styles of the time, and more particularly of that of his father. Only rarely was there a hint of that inner intensity, fecundity, and driving force that we call genius, which lends its own independent life to every production.

Em janeiro de 1729, Maria Bárbara, princesa de Portugal, casou-se com o príncipe herdeiro da Espanha, Fernando. Após o casamento, Domenico seguiu para Sevilha, país onde permaneceria a serviço da futura rainha pelo resto da sua vida (KIRKPATRICK, 1953, p. 80). Na Espanha, Domenico também se tornou professor de música do Príncipe Fernando, que não tinha o mesmo talento musical de sua esposa. Ainda assim, há registros do príncipe “tocando cravo para acompanhar seu canto [de Maria Bárbara] ou o de algum virtuose da corte” (KIRKPATRICK, 1953, p. 82).

Figura 3: Retrato de Domenico Scarlatti por Domingo António de Velasco.



Fonte: <https://2.bp.blogspot.com/-5Ogk9Nzw8cM/T3tqv6oFn5I/AAAAAAAAADI/2igOgrUmioI/s1600/blog.jpg>

Na primeira fase de Scarlatti na Espanha, foram produzidas peças para cravo, além de cantatas. Na Espanha, do mesmo modo que Portugal, havia uma forte tendência da atuação de músicos italianos na Capela Real, e em 1738, Jose de Torres foi sucedido por Francesco Corselli.

Em 1757, o corpo artístico da Capela Real incluía 15 cantores, 35 instrumentistas e três importantes nomes da música como organistas: José de Torres (1670 – 1738), Antonio de Literes (1673 – 1747) e Miguel Rabassa (1683–1767)¹⁶. Nesse momento a ópera italiana coexistia em solo espanhol junto a *Zarzuela* nativa, e com o passar do tempo foi adquirindo

¹⁶ Boyd (p.131) considera as variações do sobrenome Rabaxa e Ravassa.

maior prestígio e recebendo maior apoio financeiro. Apesar desse contexto, não há evidências consistentes que comprovem a participação de Domenico Scarlatti nos eventos musicais da corte espanhola, seja na ópera ou na Capela Real, apesar de sua experiência na Itália e em Portugal. Ainda assim, comunicados da corte mencionavam noites de música no apartamento da princesa com a presença atuante de Domenico Scarlatti, como, por exemplo, um relatório da *Gaceta de Madrid* datada de 19 de maio de 1719, que menciona primorosa música de vozes e instrumentos (KIRKPATRICK, 1953, p. 87).

Em 1733, Scarlatti deixa Sevilha e vai para Madri junto à corte espanhola. Anos depois, por volta de 1738¹⁷, o *castrato* Carlo Broschi, conhecido como Farinelli, “o mais famoso e bem pago cantor daquela época”¹⁸ (BOYD, 1986, p. 136), chega à corte espanhola a convite da rainha Elisabetta, para cantar diariamente para o Rei Felipe V, como uma forma de terapia para o monarca. Farinelli pisou em solo espanhol um ano antes, em San Ildefonso, e passou os vinte anos seguintes de sua vida trabalhando para a corte espanhola, assumindo após a morte do rei o cargo de diretor de óperas da corte (BOYD, 1986, p. 137). Domenico Scarlatti e Farinelli estabeleceram uma longa amizade, tendo sido Farinelli “um guardião cuidadoso dos manuscritos de Scarlatti que Maria Bárbara lhe confiou” (BOYD, 1986, p. 138)¹⁹.

No ano de 1738 ocorreu a primeira publicação de uma das obras de Scarlatti: *Essercizi per gravicembalo*, uma coletânea de trinta sonatas para cravo compostas como “um tributo ao Rei João de Portugal, como agradecimento pelo título de cavaleiro concedido a Scarlatti” (BOYD, 1986, p. 139)²⁰. Sobre as publicações de suas obras, Carpeaux (2009) mostra que “pouco da sua obra se publicou em sua vida, e em parte sem sua autorização: as *pièces de clavecin* (1730); os *Essercizi per gravicembalo* (1740); as *Sonates et suites* (1750)” (CARPEAUX, 2009, p. 92). O mesmo autor descreve Scarlatti como uma pessoa de personalidade “retraída” e “infenso à luz da publicidade” (p. 91). Talvez esses traços de personalidade de Domenico expliquem, ao menos em parte, o baixo número de publicações de sua obra em vida, se comparada com o grande número de peças escritas para o cravo. Como fica evidente nas palavras que Domenico escreveu destinado aos compradores do *Essercizi per gravicembalo*:

¹⁷ Data retirada de Casares (2010). Na bibliografia anterior, como em Boyd (1986), consta 1738.

¹⁸ “[...] the most famous and highly paid singer of this day”. (BOYD, 1986, p.136).

¹⁹ “Farinelli was a careful custodian of the Scarlatti manuscript that Maria Barbara bequeathed him”. (BOYD, 1986, p, 138).

²⁰ “[...] a tribute to King John, of Portugal in gratitude for the knighthood he had conferred on Scarlatti” (BOYD, 1986, p. 138)

Leitor, não espere, seja você um amador ou um profissional, encontrar uma intenção profunda nessas composições, mas sim uma brincadeira engenhosa com a arte [*lo scherzo ingegnoso dell'Arte*] por meio da qual você poderá alcançar a liberdade na execução do cravo. **Não foi o interesse próprio ou a ambição que me levaram a publicá-los, mas a obediência.** Talvez possam agradá-lo, caso em que poderei obedecer com mais boa vontade a outras ordens para gratificá-lo, com um estilo mais simples e mais variado. Portanto, seja gentil em vez de crítico, e seu prazer será maior. (FABBRI *apud* BOYD, 1986, p. 140, grifos meus)²¹

Após o falecimento do rei Felipe V, Farinelli deixou seu posto de cantor da corte para se tornar diretor de óperas. Em seu novo posto, Farinelli convocou os melhores cantores da Itália, para espetáculos no *Coliseo* do teatro do palácio *Buen Retiro*, em Madri. Scarlatti não se envolveu neste movimento operístico, mantendo-se até o final de sua vida como “*musico de clavicordio y compositor de S.M.*”²².

Em relação aos seus filhos, nenhum deles parece ter tido aptidão ou interesse em seguir carreira musical, e, para Boyd (1986, p. 144), talvez isso seja reflexo de lembranças de controle sofrido por parte de seu pai, sobre sua trajetória musical, levando Domenico a abdicar de “encorajar fortemente uma carreira musical para seus próprios filhos”²³

Em seu último ano de vida, Scarlatti deixou de compor sonatas para cravo e dedicou-se àquela obra considerada “a última de suas composições” – *Salve Regina*, escrita para soprano, cordas e contínuo pouco tempo antes de sua morte, (KIRKPATRICK, 1953, p. 129) havendo a hipótese de ter sido feita para Farinelli (BOYD, 1986, p. 145). Porém, outra possibilidade é que tenha sido uma despedida dedicada à rainha Maria Bárbara, a quem serviu por 37 anos, tendo em vista que ela se encontrava muito doente, com pouco mais de um ano de estimativa de vida.

A rainha deixou em seu testamento uma parte de sua herança à Domenico Scarlatti, como forma de reconhecimento ao mestre que a acompanhou por longos anos com “grande diligência e devoção” (p. 85). No entanto, Scarlatti acabou falecendo antes, no dia 23 de julho de 1757, em Madri.

²¹ “Reader don't expect, whether you are an amateur or a professional, to find profound intention in these compositions, but rather an ingenious jesting with art [*lo scherzo ingegnoso dell'Arte*] by means of which you may attain freedom in harpsichord playing. It was not self-interest or ambition which led me to publish them, but obedience. Perhaps they may please you, in which case I may more willingly obey further commands to gratify you in a simpler and more varied style. Be therefore kind rather than critical, and your pleasure will be the greater.” (BOYD, 1986, p. 140).

²² A sigla S.M se refere a “Su Majestad”.

²³ “[...] encouraging too strongly a musical career for his own offspring” (BOYD, 1986, p. 144).

1.1 Revisão de Literatura

Um dos maiores desafios desta pesquisa foi encontrar bibliografia que abordasse com maior profundidade o repertório vocal de Domenico Scarlatti, em especial suas óperas, já que muitas de suas obras foram perdidas. Deve-se considerar ainda o difícil acesso a algumas fontes bibliográficas, e as próprias lacunas na linha do tempo de Domenico Scarlatti que até o momento permanecem. Mas para justificar a carência de bibliografia sobre suas óperas, uma hipótese vem sendo apresentada como fator importante em estudos mais recentes sobre o compositor: o posicionamento de musicólogos precursores na vida e obra de Domenico.

Charles Burney, no quarto volume de *A General History of Music* (1789) já havia feito uma crítica dizendo que suas canções eram sóbrias e quase rígidas. Ainda sobre Domenico, Burney afirma que:

Seu gênio ainda não havia se expandido, e ele não estava muito acostumado a escrever para a voz como seu pai, que foi o maior compositor vocal de seu tempo, assim como o filho que mais tarde se tornou o mais original e maravilhoso intérprete no cravo, bem como compositor para esse instrumento. Mas parece impossível para qualquer indivíduo ser igualmente grande em quaisquer duas coisas de difícil realização (BURNEY, 1789, p. 266).

Katherine De La Matter, em sua tese sobre a ópera *Tolomeo e Alessandro* (2011), considera que Burney possa ter, ainda que de forma inconsciente, influenciado os estudiosos de Domenico Scarlatti com generalizações negativas sobre os seus *drammi per musica*, o que foi reforçado posteriormente por Ralph Kirkpatrick, referência na pesquisa da vida e obra de Domenico. O autor iniciou uma vasta investigação inspirada, em parte, pelo livro de Sacheverell Sitwell, *A Background for Domenico Scarlatti* (1935), que mencionava as lacunas de informação sobre a vida do compositor. Mas se por um lado Kirkpatrick contribuiu para a difusão e valorização da vida e obra de Scarlatti, dando especial atenção às suas sonatas para cravo, por outro, o autor não abordou com a mesma profundidade o repertório operístico, além de contribuir para uma possível desvalorização dessas obras. Esse cenário pode ser constatado, por exemplo, em uma crítica feita a *Tolomeo e Alessandro*, que nas palavras do autor é um “pálido reflexo da obra de seu pai, que foi o maior compositor vocal de seu tempo [...]” (KIRKPATRICK, 1953, p.54). No entanto, o autor reconhece sua genialidade na obra para teclas “[...] o filho depois se tornou o mais original e maravilhoso intérprete do cravo, bem como compositor desse instrumento. Mas parece impossível para qualquer indivíduo ser igualmente bem-sucedido em quaisquer duas áreas em que atingir o ápice é tão difícil!”²⁴

²⁴ His genius was not yet expanded, and he was not so much used to write for the voice as his father, who was the greatest vocal composer of his time, as the son afterwards became the most original and wonderful performer on

Apesar de desmerecer a autonomia composicional de Domenico na fase em que esteve em Roma, o musicólogo ao menos reconhece no terceiro movimento da abertura de *Tolomeo e Alessandro* o primeiro exemplo da escrita de Domenico na forma binária, que seria adotada, anos mais tarde, em quase todas as suas sonatas para cravo. Ainda assim, em um ato inteiro com quase cem páginas, essa foi a única observação positiva emitida pelo autor, além de mencionar que as duas primeiras árias são em grande estilo trágico. Com o passar dos anos, novas informações vão sendo acrescentadas e atualizadas por pesquisadores da área.

Em 1961, McCredie publicou uma análise da ópera *Narciso*, em que compartilha o argumento de Ludwig Lebell, a respeito do desinteresse pelas cantatas e óperas de Domenico.

Estamos acostumados a considerar Domenico Scarlatti apenas como compositor para cravo. Seu *Stabat Mater*, suas cantatas e suas óperas foram negligenciadas e consideradas de passagem. No entanto, este maestro com sua força dramática e amplitude que faz pensar particularmente em Mozart pode ser tão poderoso em obras instrumentais e vocais, como em sonatas para cravo (LUCIANI, 1946, *apud* MCCREDIE, 1961, p.21).

Em 1985 Anne Simpson publicou o artigo *The Operas of Domenico Scarlatti* em que percorre a linha do tempo das óperas de Domenico com apontamentos sobre seu estilo composicional. Seguindo a ordem cronológica das obras aqui citadas, aparece Malcolm Boyd, um autor de suma importância para a difusão da obra de Domenico e de seu pai, Alessandro, com vasto número de publicações. Em seu livro *The Master of Music*, de 1986, o autor se aprofunda em vários aspectos da vida de Scarlatti dividindo sua trajetória em três blocos: Itália, Portugal e Espanha. No livro, o autor relata que outras produções operísticas feitas no mesmo período de *Tolomeo e Alessandro*, receberam críticas negativas, enquanto a ópera de Domenico obteve destaque positivo.

Já Katherine De La Matter escreveu em 2011 a tese *Domenico Scarlatti's Tolomeo e Alessandro: An investigation and edition*, primeira tese que aborda aspectos históricos e estruturais de *Tolomeo e Alessandro* como um todo, após a recente descoberta dos dois atos que faltavam para completar a ópera.

Aneta Markuszewska, é doutora musicóloga e docente do Instituto de Musicologia da Universidade de Varsóvia e seu livro intitulado *Festa and Music at the Court of Marie Casimire Sobieska in Rome (1699–1714)*, publicado em 2021, retrata o período de mecenato da rainha no cenário musical romano e sua importância, além de abordar os trabalhos de Domenico

the harpsichord, as well as composer for that instrument. But it seems impossible for any individual to be equally great in any two things of difficult attainment!

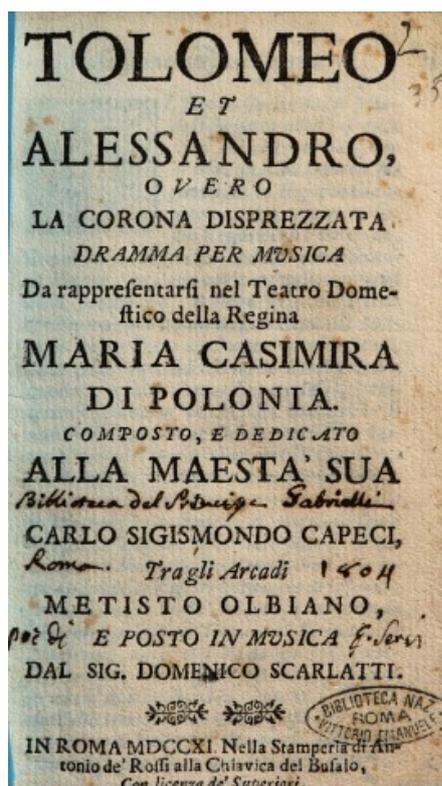
Scarlatti, Carlo S. Capece, e Filippo Juvarra. Markuszewska também publicou em periódicos os artigos *Musica e politica – Il mecenatismo musicale di Maria Casimira Sobieska a Roma (1699-1714)* e *The Musical Form of Selected Arias in the Libretti of Carlo Sigismondo Capece (1710–1714)*, nos quais é possível adquirir um panorama sociocultural de Roma no período em que Domenico Scarlatti e Carlo Capece serviram à rainha.

No Brasil há títulos de autores brasileiros, como Lauro Machado Coelho que publicou *A ópera Barroca Italiana* (2009) e Otto Maria Carpeaux que escreveu *O livro de Ouro da história da música*, publicado no mesmo ano. Também há obras traduzidas para o português que falam sobre a vida e obra instrumental de Domenico Scarlatti, como o conhecido livro de *Grout e Palisca, História da Música Ocidental* (2001) e o título homônimo de *Jean e Brigitte Massin* (1997), que dedicaram um capítulo à história e à obra instrumental de Domenico. Nele os autores atribuíram à música dramática de Domenico o adjetivo “insípida”, consideraram sua música religiosa de “boa fatura” e exaltaram Scarlatti em suas sonatas (MASSIN, 1997, p.435).

CAPÍTULO 2 – O LIBRETO DE CAPECE

Este capítulo apresenta elementos importantes no cenário histórico e musical da época, que influenciaram a forma como eram feitos os libretos de Capece, em especial *Tolomeo e Alessandro*. Também serão abordadas as semelhanças com os outros libretos escritos pelo mesmo libretista para Domenico, e a influência de Arcádia nesse período, sendo essa uma sociedade de aristocratas e poetas que tinham grande importância nas atividades culturais de Roma. Para os arcadianos, o libreto era um objeto independente da música e do palco, e dele se originavam todos os outros aspectos da *performance*. Sendo assim, a partir de uma análise do contexto sociológico, o texto assume um papel primordial na avaliação do cenário musical de Domenico Scarlatti, além de considerar sua localização dentro das tendências dramáticas ambientais da época (MATTER, 2011, p.13).

Figura 4: Capa do libreto de *Tolomeo e Alessandro overo la corona disprezzata*.



Fonte: <https://books.google.com.br/books?id=2qp7FVhtVKYC&hl=pt-BR&pg=PA5#v=onepage&q&f=false>

Além das publicações de referência sobre o assunto, novos artigos e livros têm se aprofundado na produção musical de Roma no reinado de Marie Casimire, o que favorece a compreensão mais detalhada de como eram as produções musicais e as relações políticas nesse período.

2.1 Resumo da Ópera

Quadro 1: Personagens da ópera *Tolomeo e Alessandro*, e suas respectivas descrições.

Personagem	Descrição
TOLOMEO	Filho de Cleópatra e herdeiro do trono, que se disfarça de Ormin. Contralto ou contratenor.
SELEUCE:	Esposa de Tolomeo, disfarçada de Delia. Soprano.
ALESSANDRO	Irmão de Tolomeo. Soprano ou Mezzo soprano (ou sopranista).
ARASPE	Governante de Chipre. Soprano ou Mezzo soprano (ou sopranista).
ELISA	Irmã de Araspe. Soprano.
DORISBE	Filha do governante Tiro, disfarçada de jardineiro. Contralto
GUARDAS	

O enredo gira em torno da disputa pelo trono do Egito, uma vez que a rainha Cleópatra não aceitou a ascensão ao poder de seu filho mais velho, Tolomeo. Para proteger-se, Tolomeo precisou fugir para Chipre disfarçado de Osmin, enquanto sua esposa Seleuce, enviada à força por Cleópatra ao sírio Tryphon, sofreu um naufrágio, porém sobreviveu. Seleuce disfarçou-se de uma camponesa, Delia, mas Tolomeo acreditou que havia perdido a esposa.

Ato I

Na primeira cena, Tolomeo lamenta a perda de sua amada Seleuce, que acredita ter se afogado em um naufrago, e cogita pôr fim à própria vida. À beira do mar, Tolomeo avista um homem desacordado e decide salvá-lo do afogamento. O homem era seu irmão Alessandro, enviado por Cleópatra, sua mãe, que ordenou o assassinato do próprio filho para impedi-lo de assumir o trono. Tolomeo, por sua vez, não poderia revidar tamanha crueldade tirando a vida do próprio irmão. Na terceira cena, Elisa demonstra afeto por Osmin, que, na verdade, é Tolomeo disfarçado de pastor, e deixa transparecer sua preocupação com a diferença social entre eles. Em seguida, Elisa encontra Alessandro, que ao retomar a consciência a vê e se apaixona. Ao fim do primeiro ato, Seleuce tropeça em um homem que dormia e reconhece seu esposo, no entanto, vai embora fingindo não o reconhecer após as ofensas ciumentas de Araspe, governante de Chipre, que planeja encontrar Tolomeo para lhe tirar o trono, bem como sua esposa Seleuce.

O ato termina como começou, Tolomeo sozinho, canta *Torna sol*, pensando ter visto Seleuce como um fantasma, pois ainda desconhece a verdade sobre sua amada.

Ato II

O ato tem início com uma ária pastoral na qual Alessandro canta seu amor por Elisa à beira da água, contrastando com o final sombrio do ato anterior. Com cuidado, Alessandro fala de seu amor para Elisa, e após ficar sozinha em cena, ela o rejeita. Em seguida ela encontra Osmín/ Tolomeo e demonstra seu ciúme pelo amor assumido que ele tem por Delia/ Seleuce. Tolomeo decide, então, revelar sua verdadeira identidade, e Elisa logo acredita que o destino foi certo pois ela não poderia se apaixonar por um simples pastor. Em outro momento Dorisbe, disfarçada de Clori, se encontra com Araspe, que revela seu amor por Delia e a incita à vingança, porém ela promete usar apenas o amor como arma para tal feito, diferentemente de Elisa que propõe casamento a Tolomeo em troca do apoio dos exércitos de seu irmão Araspe para ajudá-lo a recuperar o trono do Egito. Tolomeo nega a ousada proposta e sozinha ela jura uma vingança sangrenta. Inconformada, Elisa sugere a Alessandro que mate seu irmão, Tolomeo, em troca de sua mão em casamento. Alessandro recua e o ato termina com Seleuce e Tolomeo procurando-se em um bosque. Araspe, procurando “Delia”, encontra os dois, e ao conhecer suas identidades os aprisiona em uma fúria de ciúme. Temendo a execução, eles se despedem no dueto final.

Ato III

Araspe conta à Elisa que deseja entregar Tolomeo a Alessandro e ficar com Seleuce a qualquer custo. Seleuce aceita deixar Tolomeo para salvar sua vida, se casando com o tirano. Ao saber dos planos do inimigo, Tolomeo diz que prefere ver sua amada morta a viver sem ela. Assim sendo, Seleuce aceita morrer com seu amado, mas Elisa, irmã de Araspe, que nutria sentimentos por Tolomeo ainda disfarçado de Osmín, ordena que Seleuce seja levada para a floresta onde será executada, e decide manter o herdeiro do trono vivo.

Em desespero, Tolomeo bebe veneno, e Elisa oferece o antídoto se ele concordar em se casar com ela, mas ele recusa e desmaia. Enquanto isso, Alessandro resgata Seleuce e segue para ajudar seu irmão, com o intuito de levá-lo de volta ao Egito. Tolomeo não morre: ocorre que Dorisbe, filha de Tito, ao fugir sob o disfarce da jardineira Clori para testar a fidelidade de Araspe, um dia prometida a ela, comprou o veneno a mando do mesmo, mas trocou a erva fatal

por outra não nociva. Araspe, ao pensar que Seleuce estava morta, tenta se suicidar, mas é impedido por Dorisbe, que o lembra dos votos que um dia ele fez a ela. Por fim, Tolomeo desperta e se reúne com a sua amada (DE LA MATTER, 2011).

A personagem Seleuce demonstra força e coragem desde sua partida forçada do Egito, depois ao fingir não reconhecer seu amado para protegê-lo, e ao enfrentar a morte por seu amor. Por outro lado, mostra imensa sensibilidade e grande sofrimento expressos ao longo das dez árias escritas por Scarlatti, nas quais a personagem, claramente movida por seu amor dedicado, abre mão de tudo, inclusive de si mesma, ao aceitar se casar sem amor com Araspe em troca da vida de Tolomeo. Indo além, ela se prontifica a abrir mão da própria vida, pois Tolomeo preferiria que o destino de Seleuce fosse a morte à separação dos dois, o que ela prontamente aceita.

Em 2021, *Tolomeo e Alessandro* teve sua estreia no Brasil, e possivelmente nas Américas, em 23 de outubro de 2021, no Grande Teatro Cemig Palácio das Artes, dentro da programação da Temporada de Ópera 2021.

Figura 5: Tolomeo -Ato I Cena I.



Fonte: Canal do Youtube - Palácio das Artes (2021).

O espetáculo se deu pela parceria entre a Fundação Clóvis Salgado, o Consulado da Itália em Belo Horizonte e a Cia de Ópera Barroca. Participei desta montagem interpretando Seleuce, personagem que analisaremos adiante. Durante este período pude ver meu objeto de pesquisa ganhar vida e se concretizar em palco. O processo de análise feito nesta tese contribuiu fortemente para a compreensão da música e suas características, assim como dos afetos de Seleuce manifestados na ópera. Além disso, a análise retórica de alguns pontos traz informações

que muito enriquece os caminhos interpretativos da personagem, e todo esse conjunto possibilitou uma leitura nas “entrelinhas” da partitura. Dessa forma, interpretar Seleuce com esse suporte possibilitou uma imersão maior na personagem, e embasou minhas escolhas interpretativas.

Um mês antes da produção, testei positivo para o Covid, e embora o vírus não tenha se manifestado de forma agressiva, sofri alguns sintomas que se prolongaram mesmo após o término do isolamento, como exaustão física, falta de memória, insônia, o que me levou a buscar estratégias para conseguir cantar no espetáculo. Prática de yoga, acupuntura, exercícios leves e descanso, foram algumas das atividades que ajudaram nesse processo. O retorno ao palco após dois anos, somado a esse contexto de pandemia, fez dessa ópera um momento de superação. Para a segurança de todos em meio a pandemia, toda a equipe estava vacinada com as duas doses e eram feitos testes de Covid em todos a cada 72 horas.

O Grande Teatro Cemig Palácio das Artes, inaugurado em 14 de março de 1971, foi projetado com arquitetura moderna, desde o início pensado para a arte dramática, sendo adaptado posteriormente para obras que exigem uma grande orquestra, como no repertório wagneriano, por exemplo²⁵. Este mesmo espaço recebeu a montagem de *Tolomeo e Alessandro* com uma orquestra com instrumentos, em sua maioria, com cordas de tripa, flautas, um oboé barroco e cravo. A orquestra esteve vestida a caráter, com figurinos que incluíam perucas, o que ambientou ainda mais a orquestra e o público nessa viagem ao tempo.

Figura 6: Orquestra barroca de *Tolomeo e Alessandro overo la corona disprezzata* no Palácio das Artes.



Fonte: Canal do Youtube - Palácio das Artes (2021).

A realização dessa ópera no Brasil possibilitou resgatar uma obra ainda pouquíssimo executada, contribuindo como umas das referências da ópera de Domenico Scarlatti, além de apresentar ao público brasileiro esse lado tão pouco conhecido do compositor. O intuito desta

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=9rSV1D5TfZs>

pesquisa e do espetáculo é difundir e valorizar o repertório de D. Scarlatti dando enfoque ao que ainda recebe pouca atenção.

Quadro 2: Ficha técnica²⁶

Direção Musical e Artística	Robson Bessa
Direção Cênica, Cenários e Figurinos	Francisco Mayrink
Assistente de direção cênica	Henrique Passini
Direção Vocal	Sérgio Anders
Iluminação	James Fensterseifer
Produção Executiva	Márcio Ângello
Coordenação Geral	Simone Gallo
Direção Cultural	Luciana Salles

Quadro 3: Elenco.

Sávio Fasché (Contratenor)	Tolomeo
Daina Melo (Soprano)	Alessandro
Luane Voigan (Soprano)	Seleuce
Sérgio Anders (Contratenor)	Araspe
Camila Corrêa (Soprano)	Elisa
Carol Rennó (Mezzosoprano)	Dorisbe

Para viabilizar a realização da ópera, algumas modificações foram necessárias, a começar por cortes de números apresentados, uma vez que a ópera contém 47 números dispostos em 11 cenas. Vale ressaltar que até o presente momento todas as gravações desta ópera disponíveis possuem cortes, não havendo uma gravação integral desta composição. Também, até o momento, a montagem realizada no Brasil é a única disponível online com música e cena na íntegra.

Devido às lacunas de texto na versão reduzida, cenas foram adicionadas ou modificadas para que a narrativa ficasse mais clara para o público. É o que acontece na abertura da ópera, em que Seleuce surge em fuga junto a Tolomeo, que prossegue sozinho em meio ao caos. Sozinha e atordoada, a princesa sai de cena, retornando com Araspe, quando este tenta a todo custo seduzi-la. Após esse momento é chegada a ária de apresentação da personagem, *È um*

²⁶ Ficha técnica completa no anexo.

grave martire. As cenas seguintes selecionadas para a personagem são o recitativo e dueto com Dorisbe, o Dueto com Tolomeo, a última ária da ópera que marca o reencontro do casal e o coro final. Ainda, na abertura, foi acrescentada a visualização de Alessandro e seus guardas, clarificando para o espectador a busca por Tolomeo.

Figura 7: Abertura da ópera- Seleuce e Tolomeo.



Fonte: Canal do Youtube - Palácio das Artes (2021).

Tanto os figurinos quanto o cenário foram adaptados de outras montagens do teatro. Foram escolhidos três figurinos que representassem os diferentes momentos da saga de Seleuce, sua fuga como princesa, seu disfarce de pastora, e sua ascensão ao trono, como rainha. O cenário foi projetado na maior parte do espetáculo, permitindo que os cantores explorassem o vasto espaço do palco, dividido em três galerias.

2.2 Contextualização da obra

No dia 26 de setembro de 1699, Marie Casimire se reuniu com membros da *Academia dell'Arcadia*, a mais importante organização de artistas, autores, poetas e colegas libretistas, que patrocinava e assistia a maior parte dos *drammi per musica* romanos do início do século. O evento tinha por objetivo homenagear a “nova pastora”, como eram chamadas as mulheres apoiadoras da Academia. Na mesma ocasião a rainha assumiu seu novo pseudônimo, Amirisca Telea, pelo qual passou a ser conhecida na sociedade literária romana. Carlo Sigismondo Capece, que também era membro desde 1692, com o pseudônimo Metisto Olbiano, estava presente e recitou sonetos dedicados à rainha. Após ter exercido a profissão jurídica e diplomática, a partir do início da década de 1690, Capece se voltou predominantemente para a

atividade literária, e foi a serviço da rainha polonesa que o libretista pôde dedicar-se inteiramente à atividade dramática. Marie Casimire estabeleceu uma parceria profícua com Copece em seus últimos quatro anos em Roma, onde além de poeta, ele ocupava o cargo de secretário pessoal da monarca.

Além de *Tolomeo e Alessandro*, apenas a partitura de *Tetide in Sciro* sobrevive, tendo sido descoberta em Veneza por Terenzio Zardini, jesuíta e musicólogo. Apesar de restarem apenas duas óperas, Aneta Markuszewska enfatiza que a quantidade de fontes musicais sobreviventes do *Palazzo Zuccari* é grande em comparação com a quantidade de obras operísticas existentes produzidas para outros patronos romanos ou para o *Capranica*, o único teatro público ativo de Roma (MARKUSZEWSKA, 2009, p. 48).

Para se ter uma ideia da demanda de produção musical nesse período, a mesma autora menciona uma entrada no *Diario di Roma* de Francesco Valesio, datada de 4 de março de 1710, na qual autoridades de Roma emitiram licenças para organizar mais de 90 apresentações privadas, não contabilizando as apresentações em seminários e mosteiros (MARKUSZEWSKA, 2009, p. 48).

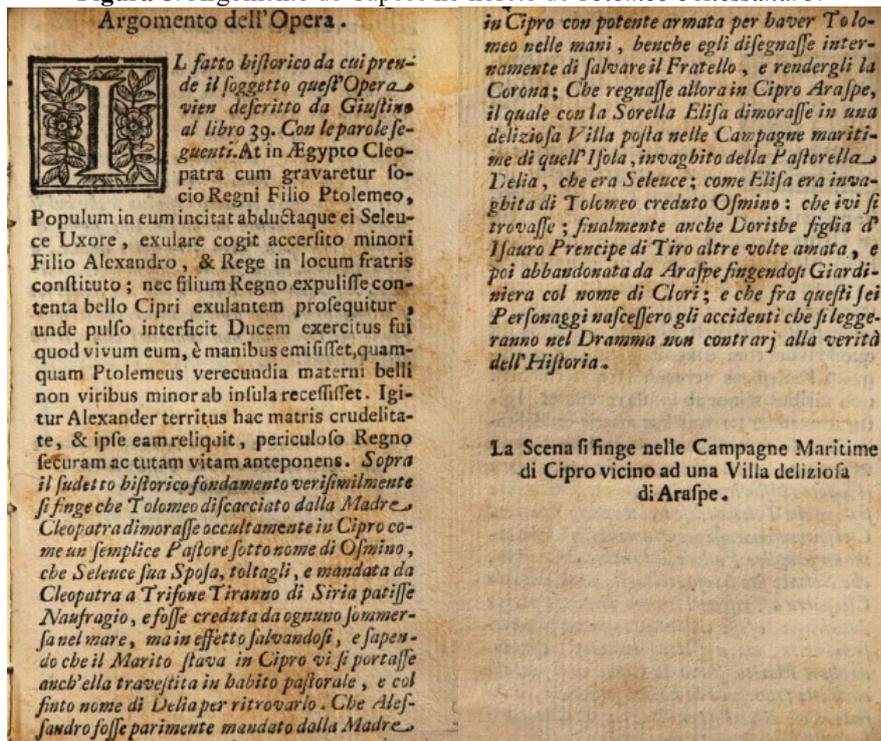
Na perspectiva dos membros de *Arcadia*, os libretos eram extremamente valorizados como obra literária, e assim eram sujeitos a críticas pós-performance, uma vez que a criação da academia teve como objetivo primário trazer de volta o bom gosto à literatura, educando o público mais amplo para compreender e apreciar a alegoria clara e a coerência adequada, além de combater o “marinismo”, uma corrente literária que prevaleceu durante a maior parte do século XVII (THEODOROPOULOU, 2012, p.5). Por essa razão, os libretistas utilizavam seus *argomenti* para se desculparem pela dificuldade de desenvolver uma obra que pudesse funcionar igualmente bem em contextos teatrais e literários. A exemplo disso temos Apostolo Zeno (1668-1750), que no drama pastoral *Tirsi* (1696), se desculpa pelos ajustes feitos no libreto para se adequar ao teatro:

Estudei o estilo com o qual os atores falam para que fosse o mais fácil possível, e não o mais rebuscado, e nos sentimentos procurei mais a ternura da expressão do que a raridade do conceito. Assim, adaptei-me mais aos hábitos dos meus pastores e à baixeza do meu talento. Muitas coisas, que lidas poderiam parecer muito vulgares ou pouco necessárias para a história, no teatro talvez lhe pareçam as mais deliciosas para a música e as mais maravilhosas para a maquinaria. (TIRSI, 1696, n.p; DE LA MATTER, 2011, p.74).²⁷

²⁷ Lo stile, con cui faccio parlarvi gli attori, ho studiato che fosse il più facile, non il più ornato, e ne' sentimenti ho affettata più tosto la tenerezza dell'espressione che la rarità del concetto. Così mi sono più addattato al costume de' miei pastori e alla bassezza del mio talento. Molte cose, che lette ti pareranno o troppo volgari o poco necessarie

No argumento de Copece presente no libreto de *Tolomeo e Alessandro* há uma demonstração de precisão narrativa, incluindo uma citação do Livro 39 de *Justinus' Historicae Phillipicae*, onde o libretista afirma que ele apenas criou cenários dentro dos limites do fato histórico (MATTER, 2011, p.85).

Figura 8: Argomento de Copece no libreto de *Tolomeo e Alessandro*.



Fonte: <https://books.google.com.br/books?id=2qp7FVhtVKYC&hl=pt-BR&pg=PA5#v=onepage&q&f=false>

Publicações mais recentes consideram que a trama política e amorosa construída por Copece é inspirada em acontecimentos da história polonesa, o que é justificado no contexto de patrocínio oferecido pela rainha, e sobretudo nas apresentações teatrais e musicais de seu filho, Aleksander Benedykt Sobieski²⁸. O príncipe entrou oficialmente na assembleia dos arcadianos em 19 de junho de 1710 com o pseudônimo de Armonte Calidio, e participou ativamente da

alla favola, sul teatro forse ti riusciranno le più dilettevoli per la musica e le più maravigliose per l'apparato. Disponível em: <https://www.apostolozeno.it/testi/TIRSI|I-V696stolozeno.it/testi/TIRSI|I-V696>.

²⁸ Em fevereiro de 1704, os príncipes Jakub e Konstanty foram sequestrados por ordem de Augusto II e presos na Saxônia, fato que tornou o príncipe Aleksander um pretendente à coroa polonesa, apoiado por Carlos XII da Suécia e pelo primaz Michał Radziejowski. Aleksander protestou contra esse plano, provavelmente por temer a vingança política de sua ex-amante, Sieniawska, e de seus irmãos. Após a libertação dos príncipes por Carlos XII, em dezembro de 1706, Aleksander retirou-se da vida política, se mudando para Roma, em 1710, junto com sua mãe. Com o tempo, o príncipe polonês envolveu-se na vida cultural e tornou-se poeta, amante e patrono das artes, encenando, inclusive, espetáculos de ópera em seu teatro particular. Disponível em: [Museum of King Jan III's Palace at Wilanów \(wilanow-palac.pl\)](https://www.museumofkingjaniii.org/en/wilanow-palace). Acesso em: 18 de nov. 2022.

produção de *Tolomeo e Alessandro*, inclusive sugerindo à Capece quais eventos poderiam compor o drama.

Figura 9: Aleksander Benedykt Sobieski pintado por Hyacinthe Rigaudca, 1696.



Fonte: Acervo online do Museu do Palácio do rei João III em Wilanów (2009).

A declaração de Crescimbeni publicada em 1721, confirma a verossimilhança da narrativa em relação à desistência do trono polonês por Aleksander:

Mas o sábio Metisto [Capece] não menos alegremente realizou os sentimentos de Armonte produzindo uma fábula desta história; pois reconheceu nela, como em um espelho polido, uma das ações mais claras e heroicas do próprio Armonte [Aleksander], na qual, já que Alessandro, podendo se estabelecer no Reino com a morte de seu irmão, preferiu uma vida em particular a reinar como fraticida; podendo assim ter o reino paterno dos povos, preferiu recusá-lo a prejudicar seu irmão mais velho (CRESCIMBENI, 1721, p. 85 *apud* BADOLATO, 2018, p. 26).²⁹³⁰

Se no período setecentista questões cênicas eram uma preocupação, hoje em dia para os diretores cênicos trabalharem em cima de libretos barrocos é ainda mais desafiador. Uma razão está na ausência de elementos que possibilitem a conexão cênica entre as partes.

²⁹ Ma il savio Metisto [Capece] non meno di buon animo diede esecuzione a' sentimenti d'Armonte fabbricando di questa istoria la favola; perché ravvisò in essa come in lucido specchio una delle più chiare ed eroiche azioni del medesimo Armonte, il quale, siccome Alessandro potendo stabilirsi nel Regno colla morte del fratello, si elesse più tosto viver privato che regnar fraticida; così, potendo egli avere il paterno regno dai popoli, volle anzi rifiutarlo che al suo maggiore fratello pregiudicare». (cfr. G.M. CRESCIMBENI, *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, II, Roma, Antonio de' Rossi, 1721, p. 85 sg.)

³⁰ Nicola Badolato é musicólogo e professor associado na Universidade de Bologna.

Os libretos de Copece apresentados no teatro da rainha representam o ideal de um libreto operístico promovido pela *Accademia Romana dell'Arcadia* em seu período inicial, e com exceção dos libretos *Ifigenia em Aulide* e *Ifigenia em Tauri* foram escritos segundo as preferências de Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728), crítico e um dos fundadores da *Arcadia*. Este tinha apelo por temas pastorais, ou por temas conhecidos que fossem ambientados em um contexto pastoral (MARKUSZEWSKA, 2021, p. 272). Para seus libretos, Copece fez a escolha criteriosa de fontes literárias clássicas (Giustino para *Tolomeo e Alessandro*, Eurípides para *Ifigenia em Aulide* e *Ifigenia em Tauri*, Igino para *Tetide em Sciro*); italianas (Boiardo e Ariosto para *L'Orlando overo la gelosa pazzia*) e francesas (Corneille e Racine para *Tito e Berenice*, 1714) (BADOLATO, 2018, p.26).

Segundo o historiador Piero Weiss, o processo de reforma dos libretos, inspirado nos escritos dos árcades, seguiu duas tendências, sendo uma delas o drama pastoral, como já mencionado neste capítulo. Sua origem remonta ao Renascimento, pelo menos desde a publicação da *Aminta* de Tasso (1573) e *O pastor fiel* (1590), de Guarini. As inspirações vinham de fontes variadas, como os antigos versos pastorais, com ênfase nas *Éclogas* [ou *Bucólicas*] de Virgílio, os romances medievais, a poesia lírica, entretenimentos da corte, cortejos e farsas plebeias (MARKUSZEWSKA, 2021, p. 122). Como observa De la Matter, “O abandono metafórico da vida urbana pela simplicidade da natureza não era uma ideia nova em 1690, mas sim o grau de incorporação de elementos pastorais na infraestrutura do grupo por meio de nomes, eventos temáticos e figurinos.” (DE LA MATTER, 2011, p. 79).³¹

A segunda tendência da reforma árcade de libretos operísticos era a preferência dos adeptos dessa corrente por inspirações históricas da Antiguidade ou, com menor incidência, da Idade Média. Ambas as tendências, a pastoril e a histórica, se desenvolveram quase concomitantemente.

Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), historiador e escritor, afirmou que a queda da Itália em desgraça literária não se deveu a fatores externos como guerras civis, invasão de bárbaros, peste ou mesmo as deficiências do sistema educacional, mas em suas palavras, “a Itália de alguma forma perdeu seu rumo, desviando-se do caminho da virtude, seduzida pela preguiça, suas melhores mentes envenenadas pelo monstro barroco” (MARKUSZEWSKA, 2021, p. 114). Outros arcadianos apresentaram teorias conflitantes quanto à causa da crise,

³¹ The metaphorical abandonment of urban life for the simplicity of nature was not a new idea in 1690; the extent of their incorporation of pastoral elements into the group's infrastructure through names, themed events and costume was.

como a influência da poesia de Giambattista Marini (1569 -1625), fundador no marinismo, já mencionado neste capítulo, ou as atividades dos jesuítas, vistos como a força motriz por trás da implementação da resistência à Contra-Reforma, baseada no princípio do excesso em todas as esferas de influência da Igreja, como a arquitetura, a arte e a retórica, por exemplo. Como reação a esse cenário, os partidários de Gravina queriam o retorno ao estudo dos gigantes da Antiguidade literária, como Homero, Horácio, Apuleio, Virgílio e Ovídio. Crescimbeni, por sua vez, defendeu o uso dos primeiros modelos italianos de Dante, Boccaccio, Petrarca e Angelo di Costanza. Houve um desejo de sublinhar o racionalismo Arcadiano, enfatizando o equilíbrio necessário entre natureza e razão, imaginação e intelecto, licença poética e probabilidade.

Tentativas de revigorar a tradição teatral italiana, tinham como foco, inicialmente, traduções e adaptações de peças francesas às possibilidades da ópera. A escassez de dramas modernos na Itália ocasionou no país a valorização de nomes da literatura francesa da época como Pierre e Thomas Corneille, Antoine Houdar de la Motte, Jean-Baptiste Racine, Molière entre outros. Tal reconhecimento era motivo de orgulho para os críticos franceses.

A prática de publicação das traduções italianas tendo como base obras francesas foi inaugurada na década de 1680 em Bolonha, Roma e Modena e a partir de 1730 Veneza tornou-se o centro desse tipo de atividade editorial. As traduções eram adquiridas pelos colégios e academias jesuítas, bem como por pessoas abastadas que encenavam as peças em seus salões. Um exemplo de tradução é *La Clemenza d'Augusto*, escrita por Carlo Sigismondo Capece, baseada na tragédia *Cinna*, de Corneille, e teve sua estreia em 1697 no *Teatro Tor di Nona* com música de Saverio de Luca, Carl Francesco Pollarolo e Giovanni Bononcini (MARKUSZEWSKA, 2021, p.124).

Em comparação com o resgate literário que era foco dos arcadianos, não houve muitas produções escritas sobre os seus pontos de vista em relação ao melodrama, mas o tratado de Crescimbeni intitulado *La Bellezza della volgar poesia spiegata in Otto Dialoghi* (1700) é uma das exceções. Nele, o autor afirmou que o abandono dos antigos modelos pela Itália não trouxe benefícios. Ainda segundo Crescimbeni, apesar da renovação da arte na Itália não ter sido completa, os dramas apresentavam qualidade e estilo elevados, pois estavam livres da bufonaria que os havia prejudicado anteriormente (BADOLATO, 2018, p.19). Outro crítico que se manifestou de forma contundente a respeito das produções operísticas foi Ludovico Antonio Muratori, em *Della perfetta poesia italiana* (1708).

Ele também se opôs aos enredos fantasiosos dos *drammi per musica*, que romperam com as tradições estabelecidas do drama antigo e falharam em

cumprir seu objetivo tradicional, que era “tocar e purificar as emoções do público” e fornecer catarse. De acordo com Muratori, a ópera era excessivamente subordinada à música e dependia dos requisitos e capacidades de cantores e empresários e dos gostos do público amplo e não refinado. Sua principal objeção, porém, era que se tratava de uma forma de arte desprovida de verdade, que desmentia a naturalidade e a probabilidade, porque em uma ópera as palavras são cantadas e não faladas; sendo esta última uma forma mais nobre, de acordo com Muratori (MARKUSZEWSKA, 2009, p. 120).³²

Quanto ao estilo literário, a *Accademia Dell’Arcadia* instituiu uma regularização formal da poesia e um claro impulso para a fluência da linguagem musical. Neste processo, o modelo da *aria da capo* (que durou pelo menos até a década de 1790) garantiu uma moldura formal equilibrada e organizada para a expressão poética dos afetos, em que cada personagem enquadra seu sentimento em uma estrutura de conceitos lógicos, tornando-o assim, racionalizado (BADOLATO, 2018, p. 4-5).

Neste contexto de grande renovação do gosto teatral e operístico, há a importante figura do arquiteto e cenógrafo de Messina Filippo Juvarra (1678-1736), que contribuiu ativamente no cenário operístico de Roma entre 1709 e 1714 no teatro do Cardeal Pietro Ottoboni, no *Palazzo della Cancelleria*, no teatro da rainha Marie Casimire da Polônia, no *Palazzo Zuccari*, e no *Teatro Capranica*. Das produções realizadas nesse período, sendo onze dramas ao todo, restaram grande material como libretos impressos, documentos manuscritos e partituras, além dos desenhos e "pensamentos" esboçados por Juvarra para mudanças cênicas. Durante seu período de trabalho no *Palazzo Zuccari* (entre 1711 e 1713), Juvarra consolidou uma parceria com Domenico Scarlatti e também com seu pai, Alessandro, estando pai e filho atuantes no mesmo ano³³. A parceria operística com Domenico Scarlatti contava com enredos, em sua maioria, construídos em torno de temas mitológicos e pastorais, e além de *Tolomeo e Alessandro, ovvero La corona disprezzata* (19 de janeiro de 1711), também trabalharam juntos nas outras óperas apresentadas no teatro doméstico da rainha: *L’Orlando ovvero la gelosa pazzia* (fevereiro de 1711); *Tetide in Sciro* (10 de janeiro de 1712); *Ifigenia in Aulide e Ifigenia in Tauri* (11 de janeiro e 15 de fevereiro de 1713) (BADOLATO, 2018, p.25). As mudanças

³² He also objected to the fanciful plots of *drammi per musica*, which broke with the established traditions of ancient drama and failed to fulfil its time-honoured goal, which was “to move and purify the emotions of the audience” and to provide catharsis. According to Muratori, the opera was overly subordinated to music and reliant on the requirements and capacities of singers and impresarios, and on the tastes of the wide, unrefined audience. His main objection, however, was that it was an art form devoid of truth, which belied naturalness and probability, because in an opera the words are sung and not spoken; the latter being a nobler form, according to Muratori.

³³ Em 17 de janeiro de 1709 foi encenado *Il figlio delle selve*, que Juvarra propôs em 1687 com música de Cosimo Bani, mas que teve a estreia com música de Alessandro Scarlatti. No mesmo ano foi apresentado o oratório *La conversione di Clodoveo Re di Francia*, com música de Domenico Scarlatti (BADOLATO, 2018, p.25).

cênicas criadas por Filippo Juvarra alcançaram grande sucesso, nunca ultrapassando três por ato e unidas por tons idilicamente arcades.

Ralph Kirkpatrick considera que os onze esboços de cenários teatrais de Juvarra sobreviventes não são facilmente associáveis de forma direta com qualquer ópera em particular executada no *Palazzo Zuccari*, já que geralmente delineavam cenas pastorais em pequena escala. No entanto, o autor observa que tais cenários não são tão grandiosos e líricos como a maioria dos desenhos criados por Juvarra para Ottoboni, portanto seriam adequados para qualquer uma das produções encenadas no pequeno *Teatro Zuccari*. (KIRKPATRICK, 1953, p.39).

Figura 10: Cenário de Filippo Juvarra para o *Giunio Bruto*, de Alessandro Scarlatti.



Fonte: (COELHO, 2009, p.158).

Uma récita de *Tolomeo e Alessandro* organizada pelo príncipe para os membros da Arcádia, ao ar livre, com ambiente especialmente construído e coberto, foi elogiada pelo próprio Crescimbeni. Um volume de dezessete sonetos e um madrigal intitulado *Rime di diversi autori per nobilissimo dramma del Tolomeo et Alessandro* foi escrito pelos membros de Arcadia para a ocasião e publicado em abril do mesmo ano (DE LA MATTER, 2011, p.34). Na publicação os autores elogiam a rainha, o príncipe, Capece, as duas cantoras – Paola Alari e Maria Giusti

–, e outros intérpretes de *Tolomeo e Alessandro*, porém Domenico Scarlatti foi ignorado tanto como compositor da música, quanto como filho de um dos membros de Arcadia, Alessandro Scarlatti. Apesar de não mencionar o compositor, que provavelmente estava regendo a apresentação ao cravo, tal crítica oferece uma dimensão deste ideal arcadiano posto em prática.

O teatro era bellissimo, e não poderia ter proporções mais harmônicas ou ser mais adequado à ocasião. As vozes eram agradáveis; a ação, aprazível; mais encantadores os figurinos e forjados em um design maravilhoso; excelente a música; distinta a orquestra, e acima de tudo digna de estima foi a composição poética: de tal maneira que todos consideraram esse entretenimento digno do gênio real que o havia inventado (KIRKPATRICK, 1953, p. 52).³⁴

Ainda a respeito da crítica aos libretos, Capece obteve importante reconhecimento pelo seu trabalho, como no tratado publicado em 1715 por Pier Jacopo Martello (1665-1727), poeta árcade, em que ele elogia uma das óperas escritas por Capece, em provável parceria musical com Domenico Scarlatti. O sucesso agradou o príncipe Aleksander Benedykt Sobieski da Polônia, que levou a obra até o palco da rainha, para ser apreciada pelos mais importantes membros da corte romana. Após a estreia de *Tolomeo e Alessandro*, os arcadianos apresentaram rimas e sonetos preparados para a ocasião. A única informação que sobreviveu sobre a identidade do elenco de 1711 foi fornecida pelos poetas árcades nas rimas apresentadas. Dois poemas foram dedicados a Paola Alari, elogiada pelos arcadianos por sua performance como Dorisbe, e quatro poemas enalteceram Anna Maria Giusti por seu trabalho como Seleuce.

Em 1713 a ópera foi apresentada em Fermo havendo a possibilidade de ter sido encenada também no teatro privado do embaixador de Portugal, André de Melo e Castro, hipótese levantada graças à inclusão da sinfonia orquestral em um volume de aberturas de óperas apresentadas em Roma em 1724. Também há um libreto datado de 1727, para uma récita em Jesi, na província de Ancona. Em 1728, Nicola Francesco Haym (1678-1729) adaptou o libreto para a ópera de Handel intitulada *Tolomeo, Ré di Egitto*, estreada em 30 de abril do mesmo ano no *King's Theatre*³⁵, localizado em Londres (BOYD, p.48).

Os anos de parceria entre Capece e Domenico Scarlatti renderam grande produção em um curto período, justificando as muitas características em comum entre elas. Em quatro anos

³⁴ Most beautiful was the theater, nor could it be desired better proportioned or more suitable to the occasion: agreeable the voices: pleasing the action: most charming the costumes and wrought on a wonderful design: excellent the music: distinguished the orchestra, and above all worthy of esteem was the poetic composition: in such manner that everyone deemed this entertainment well worthy of the royal genius which had contrived it [...].

³⁵ A partir do reinado da rainha Vitoria 1819-1901), o teatro passou a se chamar *Her Majesty's Theatre*.

dessa parceria, todos os libretos escritos têm três atos cada, e o número de cenas em todas as óperas é similar.

Quadro 4: Números de cenas nos libretos de Capece para Marie Casimire.

Número de cenas	Ato I	Ato II	Ato III	Total
<i>Silvia</i>	10	10	9	29
<i>Tolomeo e Alessandro</i>	11	13	11	35
<i>Orlando</i>	11	11	11	33
<i>Tetide in Sciro</i>	12	12	11	35
<i>Ifigenia in Aulide</i>	11	11	11	33
<i>Ifigenia in Tauride</i>	10	13	12	35
<i>Amor d'un Ombra gelosia d'un'Aura</i>	12	12	13	37

Fonte: (MARKUSZEWSKA, 2009, p. 49).

Com exceção da ópera *Silvia*, todas as óperas envolvem seis personagens, havendo uma redução do padrão observado anteriormente. Conseqüentemente, essa mudança afetará a ação, que se tornará mais simplificada e condensada, embora cheia de mal-entendidos, disfarces e *riconoscimenti mancati* que retardam o desfecho da trama até o último momento (BADOLATO, 2018, p.26).

As características a seguir foram notadas por Markuszewska, em sua análise comparativa entre os *drammi*:

- Há um número semelhante de árias por ato;
- A construção cênica nos libretos de Capece não está relacionada a mudanças no número de atores no palco;
- As *liaison des scènes*³⁶ são ainda muitas vezes interrompidas;
- Observa-se o uso prevalente de árias *da capo*, mesmo em árias de quatro versos;
- Há a predominância de árias com um único afeto, sendo as árias de Capece muitas vezes baseadas em atitudes contrastantes;
- Presença do *verso tronco* (a sílaba tônica é a última da palavra), sendo o *verso piano* (a ênfase se dá na penúltima sílaba) a segunda ocorrência mais frequente;
- Presença de árias típicas, como a ária *cantabile*, ária *di bravura* e árias de confronto. (MARKUSZEWSKA, 2009, p.49-50).

³⁶ Quando duas cenas são conectadas pela presença contínua de um personagem (PAVIS, 1998, p.198).

CAPÍTULO 3 - O ESTILO VOCAL NA OBRA DE DOMENICO SCARLATTI

Em decorrência da transformação da monodia como reação à música polifônica do século XVI, a palavra recebeu maior destaque, sobretudo o poder de traduzir as paixões do texto e emocionar os ouvintes. Essa mudança contrapõe a complexa textura polifônica que antes prevalecia com o entrelaçamento das linhas melódicas em contraponto, dificultando o entendimento do texto e priorizando a condução das vozes em detrimento da palavra. Nesse sentido, Domenico Scarlatti é um grande exemplo de valorização do texto, explorando suas nuances e significados em seus diferentes momentos composicionais que vão da música napolitana até sua obra com influência ibérica.

Alguns autores, como Eckersley (2010), o musicólogo australiano Andrew McCredie (1961), e Halton (2010), analisaram a obra cantada de Domenico Scarlatti, enfatizando sobretudo a maneira como o compositor traduz os afetos, mas ainda há muito o que explorar. Na análise da ópera *Narciso* (1720), McCredie (1961), aponta a influência que Domenico Scarlatti recebeu da ópera napolitana, na qual Alessandro Scarlatti, Francesco Provenzale, Leonardo Vinci e Nicolo Porpora foram os principais pioneiros. A abertura da ópera, lançada como uma Sinfonia em três movimentos, segue o padrão napolitano usual. O primeiro movimento de *Narciso* é uma estrutura contrapontística moderadamente rápida para cordas com um oboé concertante, uma combinação instrumental que Scarlatti utilizou também na abertura de *Tolomeo e Alessandro*. Já o último movimento é um minueto rápido em forma binária, forma esta que também aparece em *Tolomeo e Alessandro* e que mais tarde se tornaria uma característica presente em suas obras para teclas.

Exemplo musical 1: Abertura da ópera Narciso. Último movimento.



Fonte: (MCCREDIE, p. 24).

Outro ponto em comum entre as duas óperas é a presença do ritmo da Siciliana que ocorre em cinco árias e no quinteto final de *Narciso*, bem como na ária *Ditemi voi, dov'e* (ato II) de *Tolomeo*.

Markuszevska (2009), em sua análise comparativa sobre os dramas de Scarlatti compostos em Roma, destacou a semelhança entre árias que exploraram um mesmo afeto, como

o tipo de ária *agitata* ou *infuriata*, utilizada para expressar raiva e sede de vingança. Uma ação correspondente a esse afeto na ópera seria, por exemplo, planejar o assassinato do ser amado por não corresponder aos sentimentos da personagem. Nesse contexto, as emoções violentas foram representadas por andamentos rápidos, ritmos vivazes e melodias com muitos saltos. Em *Tolomeo e Alessandro*, as duas árias de vingança são escritas principalmente para Elisa, desprezada por Tolomeo, que é fiel à sua esposa Seleuce.

Em *Ifigenia in Aulide*, Capece também prevê dois momentos para a expressão da vingança, expressa árias da personagem Clitemnestra. As árias de vingança de Elisa e Clitemnestra se assemelham no ritmo acelerado, acompanhado por cordas em uníssono.³⁷ A respeito da ária de Elisa, do Ato II, cena 7, Markuszewska observa:

Scarlatti escreveu esta ária em andamento Allegro e compasso 3/8. A ária está em ré maior, tonalidade descrita por Mattheson³⁸ como penetrante e obstinada, sendo acompanhada pelo primeiro violino em uníssono com os oboés, o segundo violino, a *violetta* e o baixo contínuo. O primeiro violino e os oboés enfatizam a agitação da heroína com uma passagem ascendente em semicolcheias. Este padrão rítmico condutor é ocasionalmente assumido pelos outros instrumentos. A parte de Elisa compreende principalmente saltos, tanto ascendentes quanto descendentes. Além disso, a palavra-chave da ária, *vendetta* ou vingança, é enfatizada por uma longa coloratura. Nessa ária, Elisa está tentando se convencer de que a vingança é uma emoção tão nobre quanto o amor. Ela imagina a satisfação que sentiria ao vingar seus sentimentos rejeitados, mas, na verdade, ainda não tem certeza de que esse é o caminho certo. Por isso, Capece dá a ela outra ária de vingança no Ato III, cena 4. Nela, Elisa já sabe que todas as suas tentativas de seduzir Tolomeo e conquistar seu amor falharam (MARKUSZEWSKA, 2009, p. 52).³⁹⁴⁰

³⁷ Marie Casimire provavelmente encomendou *Ifigenia in Aulide* como uma reação artística à situação de sua única filha, Teresa Kunegunda que era eleita da Baviera e que por anos viveu exilada em Veneza, sem contato com os filhos, que permaneceram em Munique, e com o marido (que estava envolvido na Guerra da Sucessão Espanhola ao lado França). A autora considera que a angustiada Clitemnestra é Marie Casimire, chorando pela má sorte da filha.

³⁸ Compositor, escritor e diplomata que viveu em Hamburgo entre 1681 e 1764. Dentre suas obras, destacam-se três escritos de juventude: *Das Neu-eröffnete Orchestre* (“A Orquestra recém-inaugurada”, 1713), *Das Beschützte Orchestre* (“A orquestra protegida”, 1717), *Das Forschende Orchestre* (“A orquestra investigativa”, 1721) e um escrito tardio, *Der vollkommene Capellmeister* (“O mestre de capela perfeito”, 1739). Destas, a última é a mais extensa e profunda, tendo tido grande relevância para o pensamento musical posterior a Mattheson. [...] Mattheson foi o primeiro autor a apresentar um sistema retórico-musical abrangente, que inclui discussões de natureza poética. A metáfora da música instrumental como “discurso dos sons”, por ele cunhada, foi muito utilizada por pensadores posteriores a ele (LUCAS, 2020. p.3).

³⁹ Outra característica de ré maior apontada por Mattheson é a alegria, que aparece em árias que demonstram outros afetos, como veremos no capítulo 4.

⁴⁰ Scarlatti wrote this using an Allegro tempo and a 3/8 metre. The aria is in D major, a key described by Mattheson as sharp and obstinate, and is accompanied by first violin in unison with the oboes, the second violin, the violetta and the basso continuo. The first violin and the oboes emphasize the heroine’s agitation with an ascending passage in semiquavers. This driving rhythmic pattern is occasionally taken up by the other instruments. Elisa’s part mostly comprises leaps, both rising and falling. Also, the aria’s keyword, *vendetta* or revenge, is emphasized by a long coloratura. In this aria, Elisa is trying to convince herself that revenge is as noble an emotion as love. She imagines the satisfaction she would feel on avenging her spurned feelings but in actual fact she is not yet sure that this is the

Exemplo musical 2: Ária de Elisa - Io voglio vendicarmi (compassos 20 - 23).

Qui l'oboe terrà un Trillo su' l'Alamire'

Oboe e violini unisono

Violette

Elisa

B.C.

ol - trag - gia - to Amor vo - glio ven - di - car - mi d'un ol - trag - gia - to Amor d'un ol - trag - gia - to Amor

p *f*

6 3
4

6 3
4

Fonte: (MARKUSZEWSKA, 2009, p. 52)

Markuszewska acredita que Scarlatti utilizou a instrumentação para ilustrar as mudanças ocorridas nos personagens de Copece e resgatar suas árias *da capo* da monotonia. Por outro lado, o compositor preservava a convenção prescrita em árias de outras óperas, nas quais a ária é baseada em um contraste de atitudes. No período de produção operística para a rainha, surpreender não era a prioridade, o que pode ser constatado no comparativo entre as óperas compostas nesse momento, mas Scarlatti e Copece exploraram e poliram os elementos que eram admirados pela aristocracia romana, e por isso foram considerados melhores do que a maioria, como confirma o impresso *Foglio di Foligno*, do século XVIII, de 24 de janeiro de 1711: “Esta

right course. For this reason, Copece gives her another revenge aria in Act III, scene 4. In it, Elisa knows already that all her attempts at seducing Tolomeo and winning his love have failed.

Rainha da Polônia iniciou uma Ópera Pastoral, interpretada em seu Teatro Doméstico, superando todos os outros que se apresentam nos outros Teatros”.⁴¹

Kate Eckersley, cantora e especialista na cantata italiana do século XVIII, também se enveredou nas composições vocais de Domenico Scarlatti, e em suas publicações concentrou seu foco no estilo de suas cantatas e suas peculiaridades. Primeiramente, é impossível tratar das cantatas de Domenico sem remeter à sua origem privilegiada, já que Alessandro Scarlatti é considerado o compositor de cantatas de maior relevância na história da música, segundo Grout e Palisca (2001). Em sua tese de 2017, Robson Bessa, cravista, organista e musicólogo, contabilizou três mil cantatas de Alessandro Scarlatti, tendo a maior parte do acervo sobrevivido em manuscritos, sendo 61 autógrafos. Além do referido acervo também foram encontradas cópias de sua obra em diversos países da Europa, algumas datadas do final do século XIX e início do século XX, confirmando sua importância através do tempo, do volume de obras e da sua difusão (COSTA, 2017, p. 72).

Sob tal influência, Domenico Scarlatti fez jus a suas origens. A escolha dos textos empregados nas cantatas evidencia a devoção de Domenico aos tormentos de amor não correspondido e à deslealdade entre casais, tratados por meio de uma linguagem declamatória cheia de contrastes repentinos, algo perfeitamente apropriado ao tema.

Rosalind Halton (2010), cravista, pesquisadora e docente na Universidade de Newcastle, observa que, além do contato de Domenico com os patronos mais prestigiados da época, ele também teve acesso aos principais cantores e libretistas que possuíam conexões com seu pai. Domenico pôde observar de perto o inigualável interesse de Alessandro na poesia e retórica, sua imaginação dramática e habilidade de estabelecer novas relações entre a escrita musical e a voz. O intenso envolvimento de Alessandro com o texto poético foi a base para desenvolver um senso único de ritmo e fraseado, e a autora sugere que este pensamento musical se reflete na afinidade entre o pensamento musical do pai e do filho.

Considerando tal afinidade, Halton (2010, p.3) faz alguns apontamentos sob uma ótica analítica da relação entre as obras de Domenico e Alessandro Scarlatti:

- Textura: escrita a duas vozes nas sonatas [de Domenico] tem seu paralelo na textura das cantatas de Alessandro para voz solo com baixo contínuo, às quais ele confiou suas ideias pessoais mais inovadoras.

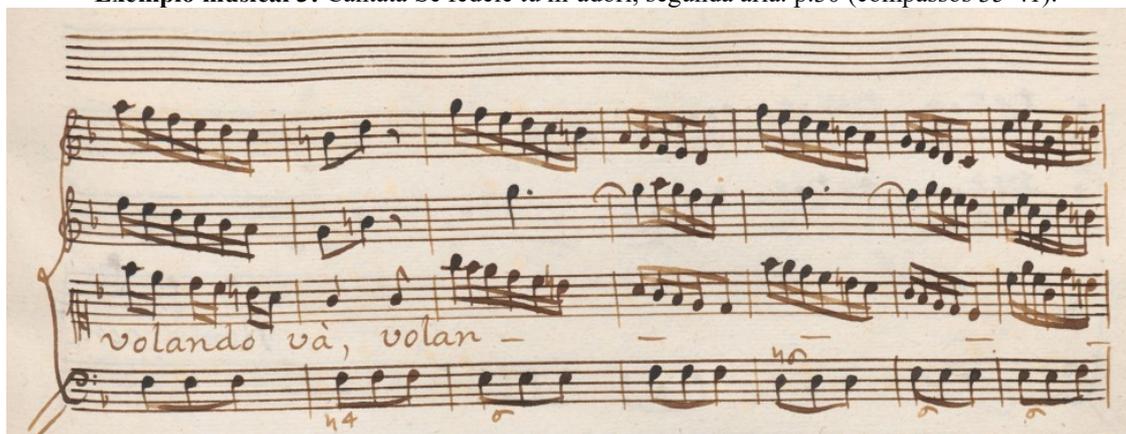
⁴¹ Questa Regina di Polonia ha dato principio adun'Opera Pastorale, che fa Rappresentare in Musicanel suoTeatro Domestico, riportando il vanto sopra tutte l'altre che sirecitanonegl'altri Teatri.

dominante. Essa alternância é habitual, não sendo exclusiva da escrita de Domenico, mas este optou por intensificar esse efeito utilizando motivos curtos, resultando em uma estrutura interna seccionada, característica responsável pelo típico som *scarlattiano* das sonatas.

Outra característica de Scarlatti é a repetição de motivos diferentes, tanto no âmbito harmônico, quanto rítmico e melódico, despertando maior atenção. Quanto às repetições nas sonatas, o que era considerado desnecessário por alguns, nas cantatas tardias de Domenico ganha maior significado. Charles Avison, organista e pesquisador do século XVIII, removeu quase todos os sinais de repetição de muitas sonatas que ele transformou em *concerti grossi*, por considerar que não eram necessárias. Nas cantatas, as repetições com caráter essencialmente enfático na obra de Scarlatti representam diferentes possibilidades expressivas traduzidas em sequências e motivos repetidos, como ocorre na segunda ária de *Se fedele tu m'adori*. Cantata para soprano, 2 violinos e baixo contínuo.

Incomum em sua ironia brincalhona, a cantora aqui é uma mulher, cobrando de seu amante suas várias infidelidades de uma maneira despreocupada. Ela lista suas outras conquistas usando os motivos repetidos, cujo estilo enfático empresta à música um tom mais sério. Em contraste, as sequências, com seus ornamentos exuberantes, porém mais convencionais, representam o movimento de uma abelha, de flor em flor. Nesse contexto, elas parecem quase irreverentes (ECKERSLEY, 2010, p.77).⁴³

Exemplo musical 3: Cantata *Se fedele tu m'adori*, segunda ária. p.30 (compassos 35-41).



Fonte: <http://pt.opera-scores.com/D/FullScore/8239/390652.html>

⁴³ Unusual in its ironical playfulness, the singer here is a woman, taxing her lover with various infidelities in a light-hearted way. She lists his other conquests using the repeated motifs, their emphatic style lending the music a more serious tone. In contrast, the sequences, with their exuberant but more conventional passage-work, represent the flitting of a bee from flower to flower. In this context, they sound almost flippant.

Em resumo, o som típico e peculiar *scarlattiano* é criado por uma estrutura seccionada, em que a repetição de motivos distintos resulta num movimento harmônico irregular (ECKERSLEY, 1990. p.587).

Na cantata *Qual pensier, quale ardire*, cujo texto fala sobre uma mulher desprezada, Scarlatti emprega uma gama completa de efeitos dramáticos, incluindo pausas repentinas e mudanças bruscas de humor entre frases e seções. Há também mudanças imprevistas na harmonia, não tão ousadas quanto nas sonatas, mas que são introduzidas para reforçar tais contrastes.

Apesar desta pesquisa não se dedicar a análise das composições para teclas de Domenico Scarlatti, com reconhecimento absoluto, seria impossível não mencionar em síntese a genialidade de suas sonatas. W. Dean Sutcliffe (2003), pesquisador, escritor e docente na Universidade de Auckland aponta que:

As mudanças abruptas do tempo e a perspectiva espacial encontrada nas sonatas, quer seja conseguida através de manipulações tópicas, texturais, temáticas, harmônicas ou sintáticas, exigem positivamente que questionemos a sua coerência, a sua racionalidade. É justamente o advento de um estilo misto que revitaliza as noções de unidade e coerência. (SUTCLIFFE, 2003, p 322).⁴⁴

O autor trata as sonatas de Domenico como agentes de uma transformação de um compositor inovador, pensamento que o musicólogo italiano Giorgio Pestelli compartilhou de: “A sonata se torna um palco no qual os diversos atores, assim como os temas da sonata com seus diferentes caracteres, podem realizar ações imprevistas e imprevisíveis. É realmente um novo modo de pensar em música que surge pela primeira vez” (PESTELLI, 1985, p. 84 *apud* SCHMALFELDT, 2020).

Massin (1997), discorre sobre a harmonia nas sonatas considerando o emprego do acorde na música um efeito de cor e não de preenchimento harmônico, e completa:

A cor é, na verdade, um dos elementos fundamentais da linguagem expressiva do compositor: a sonata de Scarlatti é uma paisagem mediterrânea passada para a música. Nela, em maior ou menor grau, se ouve toda sorte de evocações realistas do folclore ibérico, com o instrumento assumindo, de cada vez, a feição de guitarra, de sinos (Sonata K487), de trompete (Sonata K358) ou de festa popular (Sonata K24), em que os mais diversos efeitos de eco impregnam a obra. A melhor prova da vitalidade de um organismo *scarlattiano* reside na

⁴⁴ The abrupt changes of temporal and spatial perspective found in the sonatas, whether achieved by means of topical, textural, thematic, harmonic or syntactic manipulation, positively demand that we question their coherence, their rationality. It is precisely the advent of a mixed style that revitalizes notions of unity and coherence.

resistência a qualquer classificação: a perfeição formal e expressiva dessas peças lhes confere uma envergadura que, excedendo amplamente a de um simples "exercício", tenderia a aproximá-las dos estudos de Chopin ou de Liszt, pelo virtuosismo que às vezes requerem para sua execução (MASSIN, 1997, p. 437).

CAPÍTULO 4 - ANÁLISE DAS ÁRIAS

Segundo Malcolm Boyd (2001), a ópera apresenta mudanças bruscas de andamento, dinâmica, material melódico e textura que se relacionam com os contrastes do texto. As árias apresentam grande variação expressiva entre si e não é incomum que a indecisão de um personagem ou emoções conflitantes sejam transmitidas através de mudanças frequentes de andamento e dinâmica (e às vezes de instrumentação). Já nos conjuntos, as linhas melódicas são frequentemente distribuídas de maneira fácil, em estilo de conversação.

A maioria das árias é *da capo*, com os cantores acompanhados por uma orquestra de cordas, ocasionalmente com instrumentos de sopro tratados a solo, e apenas quatro árias com somente o baixo contínuo. Esse elemento de orquestração coloca a obra de Domenico em uma transição de período entre óperas compostas dentro das tradições do século XVII e obras do século XVIII.

Anita Markuszewska (2009) constatou que o número de árias por ato é semelhante, variando de 13 a 16, com uso predominante de árias *da capo*, mesmo em árias de quatro linhas. A autora também menciona a prevalência de árias com um único afeto, contrastes entre árias e o uso predominante do *verso tronco*, cujo acento é na última sílaba (ênfatizando ainda mais a marcação rítmica), estando em seguida a ocorrência de *verso piano*, cujo acento é na penúltima sílaba. Na versão reduzida da ópera realizada em 2021, foram selecionadas duas árias e dois duetos para Seleuce. As análises das demais árias contidas nesta pesquisa foram realizadas antes da produção da ópera. Portanto, este capítulo é apenas um recorte das árias de Seleuce.

Em *Tolomeo e Alessandro* há uma distribuição igualitária entre os modos nas árias e duetos, sendo 22 números em modo maior e 22 em modo menor, sem contar o coro final que é em Sib maior. A seção A apresenta a primeira frase completa do texto e estabelece a tonalidade da ária. Esta seção do texto é geralmente cantada duas ou três vezes: a primeira repetição é completa e usualmente sem qualquer alteração significativa, já a segunda é fragmentada. Com relação ao texto ocorrem repetições e inversões do mesmo, bem como a manifestação súbita de coloratura. O tratamento harmônico das seções A difere conforme o modo de cada ária, onde as árias de modo maior modulam consistentemente para a dominante durante a primeira exposição do texto da seção A. Em seguida, um fragmento do *ritornello* aparece na dominante, e repetições de trechos do texto 'A' traçam o caminho de volta à tônica. O *ritornello* é então apresentado na íntegra, e, com poucas exceções, permanece na tônica. Partindo para as árias com tonalidades menores, nove delas apresentam na seção A uma transição para o modo relativo maior.

Outro recurso muito utilizado nas seções A das árias em modo menor é a modulação da tônica para a dominante, o que ocorre em seis árias. Os números que permanecem firmemente na tônica são os duetos *Ma quando mai dovranno* (ato II cena V) com Seleuce e Dorisbe e *Empia man* (ato II cena X) com Tolomeo e Seleuce.

4.1 – Recitativo e ária N° 5 - *Quest'è pur cipro ... Amor, tu che lo sai* - Pág. 38 a 40.

Tonalidade	Lá maior
Andamento	_____
Fórmula de compasso	12/8
Formação instrumental	Violinos em uníssono e baixo

RECITATIVO: *Quest'è pur Cipro e queste di Citera le campagne pur sono ove il mio sposo che con nome ed abito mentito all'insidie materne oggi s'asconde e pur ter volte in cielo comparve e s'occultò la dea di Delo da che lo cerco invano. Ahi, crudo Amore, dagl'occhi sì lontano perché mel tieni e sì presente al core?*

ÁRIA: *Amor tu che lo sai dimmi dove' e il mio ben? Mi volgo ad ogni fronda, m'arresto al suon dell'onda; ma non lo trovo mai se non dentro il mio sen.*

RECITATIVO: Esta também é Chipre, e estes campos também são de Citera, onde meu esposo, com nome e vestes mentirosas, dos perigos maternos hoje se esconde e embora tenha surgido três vezes no céu, estava escondida a deusa de Delos estava escondida a quem procuro em vão.

Ah, amor cruel, por que você o está mantendo tão longe dos meus olhos e tão perto do meu coração?

ÁRIA: Amor, tu que o sabes, diga-me: onde está o meu bem?

Me viro para cada folha, estanco ao som da onda; mas o encontro apenas dentro do meu peito.

Esta cena se passa no campo na encantadora vila de Araspe⁴⁵. Em seu primeiro recitativo solo, Seleuce observa apreensiva as terras de Chipre, onde seu esposo, Tolomeo, se esconde atrás de um nome e vestes falsas.

Na primeira ária da personagem, *Amor, Amor, Tu che lo sai*, Seleuce pergunta a Cupido onde se encontra o seu amor, e em seguida relata procurá-lo em cada folha, em cada onda, mas afirma que não o encontra senão em seu coração⁴⁶.

A peça tem características de uma barcarola, tipo de ária que viria a ser muito utilizada posteriormente, no período romântico: ritmo cadenciado marcado, que descreve o movimento do barco, e melodia ondulante que em vários momentos faz alusão ao movimento das ondas, com fórmula de compasso em 12/8⁴⁷. A ária tem início com o chamado de Seleuce a Cupido, retratado como “Amor” de forma anacrústica e com uma quinta descendente que amortece e atenua a sílaba tônica da palavra, colaborando com a ambiência da busca inconclusiva por seu amado. Este início seguido pelos violinos, revela a *inventio* do discurso retórico da obra.

Sobre *Inventio*, Lemos (2008, p. 50) ressalta que para muitos autores “a *inventio* da retórica corresponde, em música, à escolha dos motivos musicais, da instrumentação, do número de vozes de uma composição”. Já Mateus (2018, p.115-116) expõe que:

Na invenção, o orador interroga-se sobre os aspectos mais importantes que devem ser aludidos no discurso de acordo, naturalmente, com o gênero e as provas artísticas mais convenientes, previamente definidas por si. Nesta fase, ele procura encontrar aquilo que irá dizer, num duplo sentido literal e figurado. Literal porque o discurso ocupar-se-á da enumeração de elementos, factos e eventos considerados relevantes. (MATEUS, 2018, p. 115-116).

A melodia *cantabile* revela o anseio de Seleuce de forma doce e graciosa, expondo um coração fragilizado pela ausência do amado, em terras desconhecidas, e ainda deixando entrever a personalidade delicada da princesa.

De acordo com a tabela de afetos de Alessandro Scarlatti, apresentada por Oscar Mervine Henry em sua tese *The doctrine of affections in selected solo cantatas of Alessandro Scarlatti* (1963) esta ária, em lá maior, denota algo soluçante, com pesar, loucura, desespero e temor (HENRY, 1963, p.221). Considerando a forte influência de Alessandro Scarlatti na

⁴⁵ Indicação da partitura. Pág. 37

⁴⁶ Partitura completa no ANEXO A

⁴⁷ É possível encontrar as fórmulas de compasso 12/8 e 6/8 associadas às barcarolas no treccani.it, porém é comum encontrar definições que mencionem apenas 6/8, como o dicionário *Grove* de música ou ainda que mencionem 12/8 como exceção, como ocorre no *Dictionary of musical terms*, de Theodore Baker.

educação musical de seu filho, tanto pelo ensino quanto pelo ambiente repleto de estímulos musicais, a análise desta ária se dá sob a ótica dos afetos apresentados na tabela de Henry (1963).

O autor ainda apresenta uma tabela em que a tonalidade de lá maior apareceu 11 vezes nas composições de Alessandro Scarlatti com a ideia de advertência, desejo, bem-querer, repouso, aflição, submissão, esperança, recordação e sacrifício, sendo que destes afetos desejo e aflição eram mais recorrentes (HENRY, 1963, p.223).

Em um de seus artigos dedicados à análise do estilo vocal nas cantatas de Domenico Scarlatti, Kate Eckersley (2010), aponta a preferência por temas como o amor não correspondido e a deslealdade. A ópera *Tolomeo e Alessandro* não é diferente no que se refere ao personagem Araspe, mas revela entre o casal de destaque profundo amor e fidelidade: Seleuce e Tolomeo, mesmo despertando paixões em outros personagens, permanecem firmes na procura um do outro.

Exemplo musical 4: Trecho da ária Amor, tu che lo sai (compassos 1 e 2).

The image shows a musical score for the aria 'Amor, tu che lo sai' by Domenico Scarlatti. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a basso continuo line, and a basso continuo line. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 12/8. The vocal line starts with a piano (p) dynamic. The lyrics are 'A - mor, A - mor, — tu che lo'. The score is divided into two measures, with measure numbers 6 and 6 below the bass line.

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.38).

Em toda a seção “A” Seleuce pergunta sobre o paradeiro de Tolomeo. A ênfase sobre o anseio da personagem se dá em diversos momentos, por exemplo, com o violino antecipando a linha do soprano ou com o relevo dado ao chamado por meio do intervalo de quarta justa ascendente.

As repetições do texto também evidenciam as aspirações da personagem, como em *dov'è, dov'è il mio bem*, aqui executado com melodia mais aguda, iniciada por um ataque à nota lá em uníssimo com o violino. No pedido de resposta a Cupido, Seleuce canta uma quarta descendente seguida de uma ascendente; tal oposição entre intervalos agrega valor aos conflitos emocionais aparentes no discurso. Os finais de cada verso terminam em sílaba tônica (*verso tronco*), enfatizando ainda mais a métrica e o discurso. Apenas com esse trecho inicial fica clara a forma idiomática em que Scarlatti elabora suas composições.

Exemplo musical 5: Trecho da ária Amor, tu che lo sai (compassos 3 a 8).

The musical score for 'Exemplo musical 5' consists of two systems. The first system covers measures 3 to 5, and the second system covers measures 6 to 8. The vocal line is in the treble clef, and the basso continuo line is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: 'sai, dim-mi do-v'è il mio ben, A-mor, do - v'è, do-v'è il mio ben, dim - mi, A - mor, A - mor, tu che lo sai, sai tu do-v'è il mio ben,'. The basso continuo line includes figured bass notation: [6], 6, 5, 4, 6, [4/6], 4, 3.

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.39).

Na seção B, o compositor explora ao máximo a palavra “onda”, por meio de eloquência retórica, com uma melodia ondulante, doce e ligada, mas que logo é quebrada por um salto de quinta justa na palavra, “mas”. Nas palavras *onda* e *fronda*, expressas na passagem em que a personagem se encontra em uma procura em vão, os versos terminam com a penúltima sílaba acentuada, e com exceção da primeira frase da seção B, em intervalos descendentes, recursos que reafirmam a ideia de desapontamento. O que se segue é a certeza da ausência de seu amor, expressa através de modulação e de tensão harmônica e melódica.

Exemplo musical 6: Trecho da ária Amor, tu che lo sai (compassos 21 a 23).

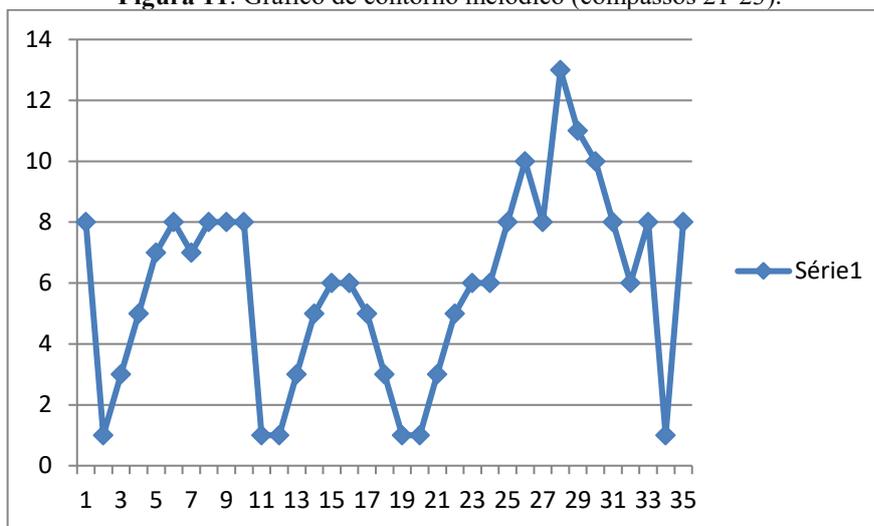
The musical score for 'Exemplo musical 6' shows measures 21 to 23. The vocal line is in the treble clef, and the basso continuo line is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: 'l'on - - - - - da, ma, ma'. The basso continuo line is mostly empty, with a few notes in the final measure.

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.39).

Remetendo às canções de amor dos gondoleiros, as ondulações melódicas tanto podem representar a referência ao naufrágio que levou a personagem a novas terras, quanto a instável situação em que ela se encontra, e ainda, expressar a força de seus sentimentos conflitantes que oscilam em meio ao caos instalado.

Ao inserirmos o trecho analisado anteriormente em um gráfico melódico, é ainda mais evidente o movimento marítimo ilustrado, sendo o pico da imagem correspondente ao ápice da frase, tanto em termos de altura quanto em variação dinâmica crescente. Para a interpretação desse trecho é natural que haja por parte do intérprete uma modificação em termos de gestos faciais, não apenas em decorrência da expressividade inerente que se acentua até o penúltimo ponto do gráfico, onde se encerra o desenho melódico das ondas, mas da objeção que vem a seguir, precisamente no último ponto do gráfico.

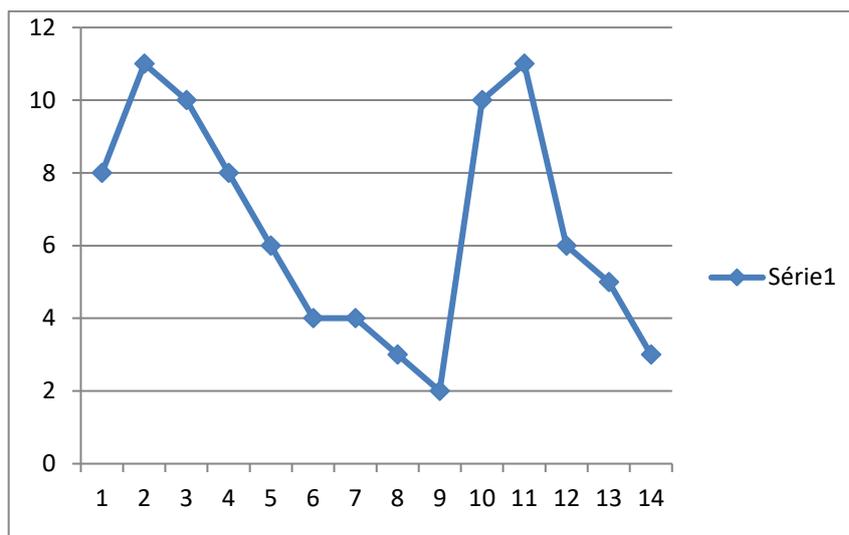
Figura 11: Gráfico de contorno melódico (compassos 21-23).



Fonte: *Tolomeo e Alessandro*, p. 39.

O contorno melódico a seguir apresenta um ponto ascendente, enfatizando a negação da personagem, de forma impetuosa, como uma passagem de reprovação aos fatos, e que em escala descendente retrata seu pesar antes de novamente ascender a escala com um “não”, não tão intenso quanto o primeiro, porém não menos impactante na frase. Um dos grandes desafios para essa ária é encontrar o equilíbrio entre a sutil passagem entre as notas ao percorrer os contornos melódicos graciosos de uma princesa, e, ao mesmo tempo enfatizar todos os elementos expressivos do discurso apresentado no contexto de perda, ausência, amor e dúvidas.

Figura 12: Gráfico de contorno melódico (compassos 23-25).



Fonte: Tolomeo e Alessandro, p. 39-40.

4.2 - Ária N° 7, Ato I, Cena V – *È un grave martire vedersi tradire* – Pág. 49 a 52.

Tonalidade	Sol menor
Andamento	<i>Adagio</i>
Fórmula de compasso	4/4
Formação instrumental	Violinos em uníssono, viola e baixo contínuo

<i>È un grave martire</i>	É um grave martírio
<i>vedersi tradire da chi piu s'amò</i>	Ser traído por aqueles a quem mais amamos
<i>Ma poi se dolore</i>	
<i>Si trovi maggiore</i>	Mas, se existe uma dor maior,
<i>io sola lo so.</i>	Só eu a conheço.

Esta ária é introduzida por uma marcante melodia *cantabile* dos violinos em uníssono, acompanhada do baixo que caminha em colcheias. Tal combinação compõe um caráter solene e dramático que ambienta o discurso da personagem⁴⁸. O contorno melódico das cordas sofre uma ruptura com um enorme salto que desperta tensão, prosseguindo com uma melodia descendente e melancólica até a cadência que antecede a melodia da soprano. Na entrada de Seleuce o lamento é apoiado pelo violoncelo que acompanha seu discurso durante toda a ária, exceto nas passagens com o tema instrumental, onde o cravo demonstra maior peso e imponência. A escrita do baixo em colcheias ao longo de toda a ária mostra uma estabilidade

⁴⁸ Partitura completa no ANEXO B

inabalável diante do sofrimento da personagem, que canta sobre o martírio de uma traição em melodias sinuosas (Ver figura 6).

As palavras “*vedersi*” e “*tradire*”, são sempre enfatizadas por meio de ornamentações rápidas presentes na sílaba tônica. Tais passagens acrescentam movimento à ária, e a utilização de notas longas, sustentadas antes de algumas passagens ornamentadas, equilibra o movimento do discurso.

Figura 13: Seleuce e Dorisbe. Cena V. É um grave martire.



Fonte : Canal do Youtube - Palácio das Artes (2021).

Em sua tese, dedicada a pesquisar a doutrina dos afetos nas cantatas de Alessandro Scarlatti, Oscar Henry (1928) apresenta uma relação entre as tonalidades e os afetos representados nas obras de Alessandro. A tonalidade de sol menor apareceu com maior recorrência em obras que representam resignação e reminiscência, porém também foi utilizada para representar dúvida, contemplação, aflição, tirania, confusão, dor e encantamento. Contemplação e confusão foram representadas apenas em sol menor por Alessandro Scarlatti.

Exemplo musical 7: Trecho da ária È un grave martire (compassos 14 a 17).

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves. The top two staves are for the voice and a flute. The bottom two staves are for a string ensemble. The music is in G minor. The lyrics are: "ve - der - si tra - di - re da chi più s'a - mò, da chi più s'a -". There are performance markings such as "[2]", "[13]", and "[2ª volta al Ritornello, b.30]".

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.305).

Ainda sobre a tonalidade de sol menor, Mattheson (1713) esclarece que:

Sol menor (Transpositus Dorius) é talvez a mais bonita das tonalidades. Não só ela une a gravidade da anterior [ré menor] com uma alegre graciosidade, mas mistura-as com encanto e amabilidade extraordinários, com os quais nos leva de maneira confortável e flexível tanto à suavidade, quanto ao contentamento, tanto à ansiedade, quanto ao divertimento, ao lamento moderado ou à alegria temperada. Kircher diz a respeito: "Modes tam & religiosam latitiam pra se fert, hilaris & gravi tripudio plenus". Isto é: "Ele tem em si uma alegria modesta e devota, e contém movimentos animados, mas cheios de seriedade". (MATTHESON, 1713, *apud* GATTI, 1997. p. 42-43)⁴⁹.

Na ária de Seleuce, a personagem se solidariza com Dorisbe a respeito da traição de Araspe, mas afirma (na seção B), que conhece tristeza maior. Ao longo da peça são acrescentados ornamentos maiores e mais complexos, até o ápice da seção A, onde a palavra "amò" é ornamentada de forma a apresentar doçura, tensão e dor durante seu desenvolvimento.

⁴⁹ *Das neu-eröffnete Orchestre*. (1713).

A ornamentação se inicia em grau conjunto, sendo acrescida, aos poucos, de tensões que culminarão em mi bequadro, um pico de desconforto sustentado que envolve mais o ouvinte no discurso. Tanto nesta ornamentação como em vários pontos da ária encontramos a *catabasis*, figura que “em música se trata de uma movimentação por grau conjunto, descendente, que tende a ilustrar afetos que estão próximos à tristeza, gerando perda de energia, de vitalidade na construção musical” (SANTOS, 2015, p.4).

Em seguida, a linha melódica apresenta movimento descendente em grau conjunto, com tensões que enriquecem a harmonia, e com métrica que retoricamente corresponde à *figura corta* (compassos 16 e 17), esta que, segundo Bartel (1997) “é frequentemente usada em composições que expressam afetos agitados ou alegres” (BARTEL, 1997, p.234). Uma das possibilidades interpretativas para esse momento é considerar que dentro de um mesmo ornamento aplicado à palavra *amò*, são apresentadas nuances que nos conduzem pela linha expressiva da personagem que, ao mesmo tempo que se compadece do sofrimento de Dorisbe, também expressa sua própria dor. Quantz menciona em seu Tratado a intenção em orador e do músico de conduzir o ouvinte pelas paixões:

A expressão musical pode ser comparada à declamação de um locutor. O orador e o músico têm o mesmo objetivo tanto no que se refere à composição quanto no próprio resultado de suas produções. Sua intenção é cativar os corações, excitar ou apaziguar os movimentos da alma e transportar o ouvinte de uma paixão à outra. (QUANTZ, 1752, p. 146).

Em decorrência dos cortes feitos para a montagem realizada no Palácio das Artes, esta ária se tornou o momento de apresentação da personagem. Seleuce já havia entrado em cena rapidamente em sua fuga junto a Tolomeo, e no recitativo com Araspe, onde foge de suas investidas. Nas duas árias de Seleuce, elencadas para a montagem, ela interage com outra personagem, comunicando seus afetos, não havendo nenhuma indicação específica de suas ações, o que abre margem para a criatividade. Nesta ária em questão, Seleuce se direciona à Dorisbe a todo momento, tendo o enfoque maior na interação por micro expressão entre as duas e no apoio amigável retratado também no plano físico. Além de explorar o palco horizontalmente, os elevadores do teatro foram utilizados como assentos, o que somado à iluminação, trouxe dinamismo à cena.

Partindo para a ornamentação, parte crucial na execução da música barroca, além de ser importante recurso decorativo e de oferecer ao intérprete um espaço para mostrar suas habilidades, é também um mecanismo de valorização do discurso, e, conseqüentemente, dos afetos. Nos tratados de música da época é possível compreender a concepção deste tema, sendo

Exemplo musical 9: Trecho ornamentado (compassos 6-7).

Adagio



È un gra_ve_mar_tire ve_der_si tra_

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.49).

Como mencionado ao longo da tese, Domenico escrevia as melodias valorizando a prosódia. Na ornamentação optei pelo acréscimo da tercina e notas mais agudas na sílaba átona de *martire*, sendo esse trecho uma ilustração sonora da expressão de lamento. A palavra *tradire* também ganhou contornos mais agudos para intensificar o significado da palavra e do contexto, combinados ao ganho de volume.

Em toda reexposição do tema foram acrescentadas apojeturas, especialmente na escala descendente a seguir, onde este ornamento foi acrescentado de modo alternado, agregando languidez e marcando pontos específicos de expressão vacilante na escala.

Exemplo musical 10: Trecho da ária *È un grave martire* (compassos 16-17).



da chi più s'a -

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.50).

Exemplo musical 11: Trecho ornamentado.



(s'am)ò da chi più s'a_

4.3 - Ária N° 13, Cena X - Recitativo e ária: *Non più, stelle* – Pág. 86 a 88.

Tonalidade	Mi menor
Andamento	<i>Adagio</i>
Fórmula de compasso	4/4
Formação instrumental	Violinos, viola e baixo contínuo.

<i>RECITATIVO: E dove, e dove mai rivolgerò l'innamorate piante per ritrovar il mio perduto bene? E voi sempre più ingiusti, e più crudeli permetterete, O cieli, che pria di me lo trovi, chi sol lo cerca per levargli ancora dopo il regno la vita? Ah, se permettete, sì troppo ingiuste, sì, stelle voi siete.</i>	<i>RECITATIVO: E onde, e onde nunca dirigirei meu pranto enamorado por encontrar meu bem perdido? E vós cada vez mais injustas e mais cruéis permitirão, oh céus, que antes de mim o encontre, Quem só o procura para tirar-lhe novamente, além do reino, a vida? Ah, se permitirem, sim tão injustas, Sim, estrelas vós sois.</i>
<i>ARIA: Non più, stelle, non più, Movetevi a pietà. Delitto è la virtù, se contro l'innocenza in Ciel v'è crudeltà.</i>	<i>ÁRIA: Não mais, estrelas, não mais, Moveis com piedade. Crime é a virtude, se no Céu há crueldade contra a inocência.</i>

O Ato X tem início com Tolomeo em cena, dormindo. Seleuce se dirige ao céu e às estrelas, com sua dor, medo e a acusação de seu infortúnio. Durante o recitativo *secco* as ondulações melódicas compõem as nuances do pensamento da nobre em trajes de pastora, com destaque para as dúvidas da personagem. Estas são evidenciadas pelas suspensões harmônicas somadas aos retardos melódicos e intervalos ascendentes, enfatizados pelo vazio das pausas que aparecem na melodia logo em seguida. Tal conjunto de fatores remove qualquer noção de estabilidade e solidez no discurso. Após a pausa, o baixo conclui a cadência que, ao mesmo tempo introduz a ideia seguinte.

Exemplo musical 12: Recitativo Non più, stelle (compassos 1 a 12).

E do-ve, e do-ve mai ri-vol-ge-rò l'in-na-mo-ra-te pian-te
per ri-tro-var il mio per-du-to be-ne? E voi sem-pre più in-giu-sti
e più cru-de-li per-met-te-re-te, o cie-li, che pria di me lo tro-vi
chi sol lo cer-ca per le-var-gli an-co-ra do-po il re-gno la vi-ta?

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.86)

A ária tem início com uma introdução apenas de baixo contínuo e será ele quem acompanhará Seleuce até o fim⁵¹. As figuras pontuadas no segundo compasso da introdução acompanham o drama vivido pela personagem no primeiro ato. Nem mesmo as cordas que estão presentes em muitas árias cantadas por Seleuce estão aqui para respondê-la ou apoiá-la, sua fala é solitária.

Exemplo musical 13: Trecho da ária Non più, stelle (compassos 1 a 3).

13. Aria
Adagio

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.87).

Seleuce inicia o discurso a capela, com um salto de quinta ascendente em “*Non più*”, *exclamatio* que atrai a atenção após o recitativo, seguido de um salto repentino de oitava descendente em “*stelle*”. Nesta última célula há a presença de um *Saltus duriusculus*, figura retórica que representa afetos dolorosos, manifestados em intervalos maiores que os de 6ª

⁵¹ Partitura completa no ANEXO C

(COSTA, 2017, p. 102; CANO, 2000, p. 166) e que reforçam o grande apelo desesperado por misericórdia dirigido às estrelas. Para Bartel (1997) “A dureza dos saltos é transmitida através da palavra *durus*, que significa não apenas “duro, áspero”, mas também “grosseiro, descarado”. (BARTEL, 1997, p. 381)⁵².

Exemplo musical 14: Trecho da ária Non più, stelle (compassos 3 a 8).

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.87).

O que se segue é a manifestação do afeto em suas diversas nuances melódicas, que despertam o intérprete para cores, dinâmicas e picos de energia expressiva que envolvem a subjetividade manifestada pelos sons. Na ornamentação do compasso 12, Seleuce tenta alcançar as estrelas em escalas ascendentes, mas cai em seguida em *appoggiaturas* seguidas de antecipações. Seleuce teme pelo futuro de Tolomeo, anseia por sua segurança, e pelo término de seu sofrimento.

Exemplo musical 15: Trecho da ária Non più, stelle (compassos 11 a 13).

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.87).

Seleuce sofre, mas com esperança, e a própria tonalidade desta ária reforça essa característica. Segundo J. Mattheson (1713):

⁵² The harshness of the leaps is conveyed through the word *durus*, meaning not only "hard, harsh" but also "rough, brazen."

O quarto tom, mi menor (Frígio), por mais esforço que se faça, dificilmente pode ser considerado alegre, porque é muito pensativo, profundo, emocionado e triste, mas de maneira tal, que se pode perceber uma esperança de consolo. Pode haver uma certa movimentação, mas isto não faz com que logo fique alegre. (GATTI, 1997, p.44).

A ária também comunica harmonicamente os momentos de quebra das expectativas de Seleuce, criadas na sessão B, além de compor o cenário sonoro criado pela palavra *crudeltà*, por meio de uma cadência deceptiva que deveria resolver em dó maior, mas que inesperadamente resolve em si maior.

Exemplo musical 16: Trecho da ária Non più, stelle (compassos 17 a 20).

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system (measures 17-18) shows a vocal line in treble clef and a basso continuo line in bass clef. The vocal line has lyrics: 'tù, se con - tro l'in - no - cen - za in Ciel,'. The basso continuo line has figured bass notation: 'B: 6 5 6'. The second system (measures 19-20) continues the vocal line with lyrics: 'in Ciel v'è cru - del-tà, se con - tro l'in - no - cen - za in'. The basso continuo line has figured bass notation: '6 5 4 3 #6 6 #6'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.88).

4.4 - Dueto N° 36, Ato II, Cena XIII: *Empia man ci divide* - Pág. 199-201.

Tonalidade	Lá menor
Andamento	-----
Fórmula de compasso	4/4
Formação instrumental	Violinos I e II, viola e baixo contínuo

Empia man, ci divide. Mão cruel que nos separa.
Addio per sempre! Adeus para sempre.
Addio, mio bene, addio! Adeus, meu bem, adeus!
Deh, perch`non m`uccide, Oh, porque isso me mata, se eu perder
s`io ti perdo, o mia vita. Ill dolor mio? você, minha vida. Minha dor, por que não
 me mata?

Este dueto está localizado em um ponto de crise padrão, no final do segundo ato. As melodias sincopadas tanto nas vozes quanto na orquestra desarticulam os acentos normais, o que resulta na tensão causada pela ausência do acento esperado (BOHUMIL MED, 1996). Essa definição de síncope traduz o ambiente angustiante e a instabilidade causada no momento de despedida do casal, em um momento crucial do enredo⁵³.

Exemplo musical 17: Dueto - Empia man (compassos 1-2).

31. Duetto

The musical score for the duet 'Empia man' (measures 1-2) is presented. It includes parts for Violino I, Violino II, Viola, SELEUCE, TOLOMEO, and Barro. The lyrics 'Em-pia man,' are written under the vocal lines. The music features syncopated rhythms and dynamic markings like [f].

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.199).

⁵³ Partitura completa no Anexo D.

Figura 14: Seleuce e Tolomeo. Cena XIII, Duetto. Empia man ci divide.



Fonte : Canal do Youtube - Palácio das Artes (2021).

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_ippJtmOsk0

Do compasso 16 ao 18, o casal intercala as entradas, preenchendo sonoramente as lacunas e consequentemente não permitindo que nem por um instante a linha vocal se dissipe. Na iminência de se separarem e perderem um ao outro, ambos cantam a mesma letra, mas em desencontro, pode-se considerar o retrato do desespero do casal perante a dolorosa separação, a incerteza e o medo.

Exemplo musical 18: Seleuce e Tolomeo. Cena XIII, Duetto. Empia man ci divide (compasso 15-17).

Deh, per-ché non m'uc-ci-de, s'io ti per-do, o mia vi-ta, il do-lor mi-o, il
 Deh, per-ché non m'uc-ci-de, s'io ti per-do, o mia vi-ta, il

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.200)

4.5 - Ária N° 46, Cena Última: *Io vivo mio bene* – Pág. 299 a 301.

Tonalidade	Ré maior
Andamento	<i>Allegro</i>
Fórmula de compasso	4/4
Formação instrumental	Violinos em uníssono e baixo contínuo.

Io vivo mio bene, mio bene! Eu vivo, meu bem, meu bem!
E sol m'è gradita la vita per te. E só me é agradável à vida por você.
Tu vivi! E le pene cangiar in diletto Você vive! E poderá transformar as penas
potrai nell'afetto che serbi per me. no afeto que sente por mim!

A última ária de Seleuce é a celebração do encontro entre ela e Tolomeo. A alegria e a adrenalina que a cena transmite são indicadas ainda na tonalidade. Na literatura é frequente a relação de ré maior com alegria, como relatam Mattheson, Quantz, Rameau e Charpentier (GATTI, 1997. p. 54).

Seleuce começa a ária (não precedida de recitativo) a capela, com um salto ascendente de quarta no início e fim da frase⁵⁴. Domenico sempre faz uso de quartas e quintas justas como *exclamatio*, especialmente no início do discurso. Para Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), compositor e teórico alemão, a exclamação de felicidade se dá por um salto de terça maior, quarta ou quinta justas.” (CANO, 2000. p.155)⁵⁵. Já “uma exclamação de tristeza deve ser um salto descendente de terça menor, quarta ou quinta justas” (op. cit.)⁵⁶. Ainda para Marpurg “a alegria é elevado grau de prazer [...] Tem uma movimentação rápida, a melodia então é animada e triunfante, na qual são usados intervalos expandidos e requer uma harmonia consonante”. (MARPUG, *apud* GATTI, 1997, p. 36).

Vale ressaltar que as considerações feitas por Marpurg não constituem uma regra absoluta, uma vez que, ao analisarmos as *exclamatio*s de Seleuce em outras árias, iremos encontrar saltos de quinta ascendente para momentos de dor e sofrimento, como já vimos anteriormente em *É um grave martire* e *Non più, stelle*.

⁵⁴ Partitura completa no ANEXO D.

⁵⁵ la exclamación de felicidad se da por un salto de tercera mayor, cuarta o quinta perfectas.

⁵⁶ [...] na exclamación de tristeza debe ser un salto descendente de tercera menor, cuarta o quinta perfectas.

Após retomar o folego no início da ária, Seleuce mostra seu entusiasmo reforçando o texto e emitindo um rápido lá⁴ após dizer que está viva. Os violinos em seguida iniciam um interlúdio movido e ondulante com baixo contínuo, que traduz a emoção da princesa ao ver seu amado a salvo e estar livre para se unir a ele. Na anacruse do compasso 7, os violinos reforçam ainda mais a alegria agitada de Seleuce, se movendo em uníssono com a linha vocal.

Exemplo musical 20: Trecho da ária Io vivo, mio bene (compassos 6 a 8).

⁴ **Fonte:** SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p. 299).

O trecho que inicia a partir do compasso 9 demonstra que Domenico, como sempre, valoriza a prosódia, aqui utilizando notas longas nas sílabas tônicas, ao mesmo tempo que traduz a emoção da cena com semicolcheias, agregando movimento à frase. A ausência do baixo no canto de Seleuce, garante maior leveza na sonoridade em relação a outras árias da mesma personagem.

Exemplo musical 21: Trecho da ária Io vivo mio bene (compassos 9 a 11).

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.299).

A partir do compasso 12, o texto apresenta grande número de vírgulas, transmitindo a fala ofegante de Seleuce. Nessa passagem certa tensão se instala, a melodia segue cromática, o que demonstra o nervosismo da personagem após os momentos difíceis que precederam esse encontro. Domenico enriquece a textura deliberadamente, acrescentando neste trecho

bordaduras na linha dos violinos, que embelezam e disfarçam a linha principal. Mas apesar dessa passagem tensa, a cadência é maior, em conformidade com o entusiasmo de Seleuce.

Exemplo musical 22: Trecho da ária Io vivo mio bene (compassos 12 a 14).

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Violin I, the middle for Soprano, and the bottom for Violin II. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Soprano part has lyrics: "mio be - ne, io vi - vo, io vi - vo, mio be - ne, e sol... m'è gra -".

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.299).

Na seção B, a esposa de Tolomeo celebra a vida de seu amor, exclamando “*Tu vivi*”. Há um contraste de figuração rítmica da melodia em relação à primeira parte, o que torna as frases naturalmente mais ligadas. Os violinos, no entanto, mantêm o enérgico movimento em semicolcheias, o que ocorre em quase toda a ária. O compositor segue explorando a textura, com os violinos uma terça acima da voz da soprano. A alternância entre trechos de tensão e relaxamento faz jus ao texto, quando Seleuce diz que Tolomeo poderá transformar as penas no afeto que tem por ela. No compasso 32 os violinos tocam sol natural, o que remete a ideias das penas antes sofridas pelo casal. A palavra *cangiar*, cuja tradução é transformar, é a que possui maior duração em toda a ária, e confirma tal dualidade, mas no fim Seleuce demonstra sua alegria e deleite.

Exemplo musical 23: Trecho da ária Io vivo mio bene (compassos 31 a 38).

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.301).

No palco, há apenas Seleuce e Tolomeo em cena, Alessandro sai após entregar Seleuce ao seu esposo. Seleuce avista o amado antes de iniciar a ária, e ao começar o canto, segue agitada para os braços de Tolomeo.

Nesta ária a ornamentação é mais sucinta, pois a declamação silábica associada a expressão cênica já entrega elevado grau de euforia, decorrente do encontro do casal protagonista. O acréscimo de notas na palavra *bene*, reforça o caráter movido da ária, além de intensificar o afeto por meio da entonação da melodia uma terça acima.

Exemplo musical 24: Trecho da ária Io vivo mio bene (compassos 6-8).

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.299).

Exemplo musical 25: Trecho ornamentado.



lo vi ___ vo, mio be_ne, mio be_____ne, e

O mesmo ocorre a seguir, uma pequena escala descendente em tempo fraco e na sílaba átona de *gradita*. É um discurso eufórico que contém picos de energia liberada, alternada com o decréscimo de sua máxima potência declamatória. Neste sentido, a dinâmica acompanha o movimento do discurso.

Exemplo musical 26: Trecho da ária *Io vivo mio bene* (compassos 9-11).



sol m'è gra - di - ta la_ vi - ta per_ te, per te, per te,

Fonte: SCARLATTI, Domenico. *Tolomeo e Alessandro*. Londres: Novello, 2009. Partitura (p.299).

Exemplo musical 27: Trecho ornamentado.



Sol m'è gra_di__ta la vi__ta per te, per te, per te,

A proposta para essa cena é explorar livremente o palco, composto por 3 elevadores em planos distintos. Os diretores nos deixaram à vontade para explorar a cena, sendo marcadas algumas ações específicas, como o abraço e o ato de Tolomeo rodopiar Seleuce em seus braços.

O desafio de uma ária na qual só um personagem canta para o outro e este último fica em silêncio, é estabelecer uma conexão entre ambos com ações expressivas, para que o afeto seja percebido com maior veracidade e para que o cantor, que não esteja cantando, possa executar ações e responder a estímulos de forma orgânica junto a quem está cantando. Ao mesmo tempo, a liberdade dada aos intérpretes expande o leque de possibilidades de movimentos, desde ações de maior movimento a microexpressões. Muito do processo criativo surgiu do improvisado durante o ensaio e dos diálogos com ideias desenvolvidas em conjunto. É de suma importância que ambas as partes estejam confortáveis e que compartilhem inteiramente desse processo de construção.

Abaixo está a estrutura cênica com reduções e cortes. A tradução foi transcrita conforme a legenda utilizada no vídeo, com exceção das inserções e comentários feitos entre [].

Ato I, Cena I - Campo à beira-mar
 Tolomeo (Vídeo: 00:06:15)
 (Tradução conforme legenda do vídeo)

Tolomeo	<p>Orgoglioso elemento, ministro il più crudele del mio destino, di spume procellose, a che più t'armi?</p> <p>E che vuoi più levarmi, se m'hai tolto in Seleuce ogni mio bene? Seleuce si sommerse, et io pur vivo, né mi sommerge il mar delle mie pene?</p> <p>Tiranna genitrice, Cleopatra crudele!</p> <p>Che dall'egizzio soglio tu mi discacci, ed innalzarvi tenti il minor mio germano, io soffro, e te'l perdono; ma rubarmi colei, ch'era mia vita, per farne al mio rivale ingiusto dono, anzi per darla in preda al mar vorace, se io soffrisse il misero mio core, degno si renderia del suo dolore.</p> <p>Rendimi, o crudo fato, quel ben ch'io tanto amato e poi levami il soglio ch'io non mi dolgo più. Ma vana è la speranza, e in un sì rio cordoglio, non perder la costanza è un perder la virtù.</p>	<p>Com o que mais posso armar você, elemento orgulhoso; ministro mais cruel do meu destino, de espumas tempestuosas?</p> <p>E que tipo de couro você tira de mim se você tirou todo o meu bem em Seleuce?</p> <p>Seleuce, Seleuce, submersa e eu vivo, nem o mar de minhas dores me submerge?</p> <p>Mãe tirana, Cleópatra cruel! Que você me descarte do trono egípcio e tente coroar meu irmão menor, eu sofro, eu sofro e te perdoo; mas privar-me aquela que foi minha vida para dá-la ao meu rival injusto, na verdade, para dá-la ao mar, se meu coração miserável sofreu, digno de sua dor.</p> <p>Devolva-me, ó destino cruel, aquele bem que tanto amei, e depois leve o meu trono para que eu não sofra mais.</p> <p>Mas a esperança é vã, e em tão grande tristeza, não perder a constância é perder a virtude</p>	<p>Recitativo (p.10)</p> <p>Nº 1-Ária (p. 12)</p>
---------	--	---	---

Cena II
 Elisa (Vídeo: 00:11:26)

Dove, dove, o miei passi cui solo è guida un forsennato amore, errando v'aggirate? E per queste del mar solinghe rive vaneggiando cercate chi sol de'miei pensieri è porto e scoglio; ch'amar non devo ed adorare io voglio.	Para onde, para onde caminham meus passos que apenas um forte amor está guiando? E por estas costas solitárias do mar, delirando, ou procurando que sozinho em meus pensamentos é um porto, uma rocha; que não devo amar e quero adorar.	Recitativo (p. 25)
--	---	-----------------------

	Voglio adorar; ma chi? Ahi, che senza rossor no lo so dir. Vanta lapiaga Amor, ma con che dardo poi il seno mi feri teme, teme scoprir.	Eu quero adorar, mas quem? Ah, isso sem corar, não sei dizer. Prazeroso Amor gaba-se, mas com que dardo teme então meu peito, teme descobrir.	Nº 3 ária (p. 26)
Alessandro	[...] vanto anch'io reggio sangue; sono Alessandro, il figlio di Cleopatra, che in Egitto impera, e con l'armate navi, che in questo mar tu vedi, per comando materno in Cipro venni a cercar Tolomeo mio germano maggior, che qui s'asconde:	Eu também tenho sangue real, eu sou Alexandre, filho de Cleópatra, que reina no Egito. E com os navios que estão neste mar, por ordem materna, venho procurar Tolomeo, meu irmão mais velho que aqui se esconde.	
Elisa	Perdona, o mio signore, se prima non conobbi il tuo gran merito, e ti compiaci intanto del disagio sofferto nel qui vicino mio ben chè al tuo grado poco decente abergo prender qualche ristoro.	Perdoa me, meu senhor. Se não reconheci o teu grande mérito e, entretanto, você está satisfeito com o desconforto das acomodações oferecidas. Tome um refresco.	
Alessandro	Verrò per ubbidirti (Ma pria dirti vorrei che già t'adoro). Non lo dirò col labbro, che tanto ardir non ha. Forse con le faville dell'avide pupille, per dir che già tutt'ardo lo sguardo parlerà.	Te obedeço. (Mas primeiro, gostaria de dizer que já te adoro). Não direi como lábio, que ele não tem tanta ousadia. Talvez com as faíscas de pupilas gananciosas, para dizer que já ardo o olhar, falará.	(para si) Nº4-Ária (p.34)

Cena IV
Campo com encantadora vila de Araspe
Araspe – Seleuce

Araspe	Delia, Delia ascolta.	Délia, Délia, escute.	Recitativo (p. 40)
Seleuce	Oh, che importuno incontro!	Ó que importuno encontro!	
Araspe	Dove così soletta e si pensosa, ne vai?	Onde vai assim tão solitária e pensativa?	
Seleuce	Chi si lontana è da' piaceri come son io non brama altri compagni aver che i suoi pensieri.	Aqueles como eu, que estão longe dos prazeres, não desejam outros companheiros que não sejam seus pensamentos.	
Araspe	Sempre mesta e dolente t'hai da lagnar del fato! Quando potresti, odio, render te più contenta e me beato.	Sempre triste, sofrida. Você tem que reclamar do destino.	

Seleuce	Non so capirti.	Oh, Deus, se eu pudesse te fazer feliz, seria bem- aventurado.
Araspe	Ancora non intendi il linguaggio d'un'alma che t'adora?	Não te entendo.
Seleuce	Signor, che scherzi meco io credo.	Ainda não entende a linguagem de uma alma que te adora?
Araspe	Anzi tu prendi a gioco d'un fido petto il più sincero foco.	Creio que o senhor está brincando comigo.
	[Originalmente Dorisbe vê Araspe agarrar Delia a força (Seleuce) e pensa que eles são amantes. A participação de Dorisbe foi cortada]	Pelo contrário. Você usa fogo para brincar com um coração sincero.
	Vado ché la tardanza non avrebbe discolpa: vado, rna lascio qui la mia speranza.	Eu me retiro, pois para o atraso não existe desculpa. Mas deixo aqui a minha Esperança.
	Vezzosi lumi a vagheggiarvi ritornerò. Siete i miei numi voglio adorarvi finche potrò.	Luzes encantadoras para ansiar por você, eu voltarei. Você é meu Deus. Quero adorá-la enquanto. Quer o quanto eu puder.

Cena V
Seleuce-Dorisbe (00:24:16)

[Corte cênico em que Dorisbe revela
sua verdadeira identidade a Seleuce.
Ambas entram em cena conversando]

Seleuce	Compatisco i tuoi casi, che se un giorno saprai tu ancora i miei pur li compatirai.	Me sensibilizo com seu caso, mas, e um dia conhecer os meus terá a pena deles.	Recitativo (p. 48)
	È un grave martire vedersi tradire, vedersi tradire da chi più s'amò, Ma poi se dolore si trovi maggiore io sola io sola lo so, lo so, io sola lo so.	[É um grave martírio Ser traído por aqueles a quem mais amamos Mas, se existe uma dor maior, Só eu a conheço.]	Nº 7-Ária Seleuce (p. 49)

Cena VI
Dorisbe (00:30:47)

	E qual pena più ria e qual può darsi mai più crudo affano ch' avere il tradimento per mercede e veder dalla fede uscir l'ingano? Ma che sarebbe, o Cieli, se congiurasse ancora Delia in tradirmi or che i miei casi e il nome incauta le svelai?	E que dor maior e o que pode ser mais bruto que ter a traição como recompensa e ver o engano emergir da fé? Mas o que seria, oh céus, se Delia estivesse novamente conspirando para me trair, agora que imprudente, revelei meu amor e o nome?
	No parmi pure che non lo potrà far la sua virtude. Ah che posso sono più le mie sventure?	Não, também me parece que a virtude não o poderá fazer, ah, isso não pode ser mais infortúnios?
Dorisbe	Alma avvezza a pene e affani mai non spera ombra di ben. Se si avanza in lei la speme, perché teme nuovi inganni, la discaccia allor dal sen.	Há uma acostumada com dores e sofrimentos. Nunca espera nenhuma sombra de bem. Se você avançar, nela espere, porque ela teme novas decepções e você o afasta do pensamento.

Cena VI
Alessandro – Araspe

Alessandro	Signor, troppo cortesi son quegli uffici onde con la sorella gareggi in obbligarmi (ed essa a gl'occhi miei pur troppo è bella). Ma poi, sapendo ancora che Seleuce nel mar restò sommersa, debbe mutar consiglio e qui fermarsi ove credea lontano rendersi dal periglio.	Senhor, aqueles aposentos onde para me agradar, você e sua irmã me colocaram... (Ela aos meus olhos é muito Bela). Mas agora Tolomeo, sabendo então que Seleuce, continuava submerso no mar, teve que mudar seu plano e parar aqui, onde ele acreditava estar longe do perigo.	Recitativo (p. 65)
Araspe	Ma tu, signor, potrai nella città aver albergo di te meno indegno.	Mas você, meu senhor, pode ter uma acomodação menos indigna na cidade.	Recitativo (p. 66)
Alessandro	Anzi più mi diletta di si a mene campagne il bel soggiorno (perché sol dov'è Elisa, il mio bel sole, può sereno per me nascere il giorno).	Pelo contrário, estou encantado com a Bela estada no campo (porque onde Eliza está o Sol renasce Belo a cada dia)	
Araspe	Puoi dove più t'agrada restare o gir; qui sarò teco anch'io (e in Delia rivedrò l'idolo mio).	Você pode ficar onde quiser também. Eu estarei aqui com você e em Delia voltarei a ver meu ídolo).	
Alessandro Araspe	Verdi piagge, selve amene, siete reggia del mio cor. Siete stanza del mio bene, siete un ciel del dio d'amor, del dio d'amor.	Planaltos verdes, florestas agradáveis, você é o Palácio do meu coração. Sois o quarto do meu bem, sois o Paraíso do Deus do amor.	Nº 10-Dueto acompanhado (p. 68)

Corte para Ato II Cena V
Campo com vila encantadora
Seleuce- Dorisbe (00:41:30)

Seleuce	Seleuce revela sua identidade e a amizade das duas é firmada. Dorisbe, vengo per darti un più sicuro pegno dell'amicizia mia, della mia fede, scoprendoti che anch'io Delia non son come ciascun mi crede. Seleuce io son, di Tolomeo la sposa.	Dorisbe. Venho para te dar uma prova mais segura da minha amizade, da minha fé, revelando a você que não sou Délia Como todos acreditam eu sou Seleuce, a esposa de Tolomeo.	Recitativo (p. 133)
Dorisbe	Ma la fama sommersa già ti pubblicò ne mare.	Mas o navio afundado sepultou você no mar.	
Seleuce	Così me crede ognuno, e ancor l'istesso Tolomeo, che non m'ha sinor veduto.	Assim todos acreditam, até mesmo Tolomeo que até agora não me viu.	
Dorisbe	Ah, non sei sola qui a cercarlo. Anche il fratel.	A você não está sozinha aqui, procurando por ele. Até o irmão.	
Seleuce Dorisbe Seleuce Dorisbe	M'è noto già l'empio suo disegno. E che pensi di far in tal periglio? Da te vorrei consiglio. Potrai fuggendo sol pria che si scopra con Tolomeo salvarti. Segui intanto a celarti, e con araspe ancora fingerti men severa ti conviene.	Já conheço a sua maldade. O que pensa fazer neste perigo? Eu quero um conselho seu. Você e Tolomeo só poderão se salvar se fugirem antes que te descubram. Continue se escondendo e convém fingir ser menos agressivo com Araspe.	
Seleuce	Così farò. Deh, come il Ciel fra noi seppe in tal modo accominar le pene!	Assim farei, ó como o céu soube, entre nós, acomodar assim as dores.	
Seleuce Dorisbe	Ma quando mai dovranno le pene terminar? Se stanco è già l'affano di tanto sospirar.	Mas quando é que as punições vão terminar? Quando deverão acabar? Já estou cansada de tanto suspirar.	Dueto (p. 136)

Corte para Cena VII
Elisa – Alessandro (00:46:06)

Alessandro	Signora, la mia sorte oggi sol da te pende, chò il rispettoso affeto onde t'adoro il german non offende, anzi mostra goder che col suo sague quello de' Tolomei s'innesti ancora.	Senhora, meu destino hoje só depende de você. Porque o carinho respeitoso com que te adoro o teu irmão não ofende, pelo contrário, mostra satisfação.	Recitativo (p. 157)
Elisa	Principe, io no recuso del tuo bel core il generoso dono, ma la mia destra, che allo scettro è natra, vuol col dono d'un cor quello d'un trono.	Príncipe, eu não recuso a generosa oferta de seu coração, mas minha mão direita, que está destinada ao cetro, quer com a oferta de um coração, aquela do trono. Sim, sei bem	

	So ben, so ben che dell'Egitto regnar tu dei, ma sin che Tolomeo vivo sarà, chi, chi t'assicura il soglio? Dunque prima l'uccidi e poi la mano porgimi del suo sangue acor fumante.	que deve reinar no Egito, mas enquanto Tolomeo viver quem lhe garante o trono? Então mate o primeiro, e pelo sangue ainda fumegante, te darei minha mão.	
Alessandro	(Che sento? Alma si fiera come, come albergar può in un sì bel semblante?) Ed in che mai t'offese Tolomeo, che neppur noto si rende?	(O que eu ouço? Como uma aparência tão Bela e Cândida pode hospedar alma tão feroz?) E como Tolomeo a ofendeu se nem mesmo é conhecido?	(Para si)
Elisa	Chi può levarmi un regno assai m'offende! Il mio core non apprezza volgar fiamma ignobil fè, no, non apprezza il mio core ignobil fè. Sol m'è caro quell'affeto che tutt'osa e tutto, tutto spreza, né ragion, legge o rispetto riconosce altro che in me.	Qualquer um que possa tirar um Reino me ofende muito. Meu coração não aprecia a chama vulgar, ignóbil fé. Só me é caro aquele carinho que tudo ousa e tudo despreza. Nem a razão, a lei ou respeito, reconhece, só a mim reconhece.	Nº 25-Ária

Corte para Cena X
Seleuce – Tolomeo (00:51:19).

Seleuce	Addio, addio consorte amato! lasciarti mi conviene. Chi sa, chi sa se ti vedrò pria di morire.	Adeus esposo amado, preciso te deixar. Quem sabe se te verei antes de morrer?	Recitativo (p.197)
Tolomeo	Fermati, oh bella, ancor! Deh, non partire: lascia, lascia che il primo passo di partenza si dura lo diano le mie piante, che da ferro pensante annodate ed opresse lo formeran più lento, e de' tuoi lumi goderano intanto pur qualch'altro momento i sguardi miei, pria di disfarsi in pianto.	Pare agora ó minha Bela. Ah, não saia, deixe meus pés darem o primeiro passo de partida, que aos poucos, pela pesada corrente atada e opressora, ficará mais devagar. Enquanto puder, alegre, mesmo que por algum momento, ver meus olhos se desfazendo em lágrimas.	
Seleuce	Che parli, che parli di goder? La nostra sorte sol conosce il penar. Le nostre pene non sanno terminar che con la morte.	O que falas? Do que está falando sobre alegrar? Nosso destino só conhece dor. Nossas dores acabam apenas com a morte.	
Seleuce	Empia man ci divide. Addio per sempre! Addio, mio bene, addio! Deh, perch' non m'uccide, s'io ti perdo, o mia vita. Ill dolor mio, il dolor mio?	Mão cruel que nos separa. Adeus para sempre. Adeus, meu bem, adeus! Oh, porque isso me mata, se eu perder você, minha vida. Minha dor, por que não me mata?	Nº 31-Dueto (p. 199)

Corte para Ato III Cena IX
Tolomeo

Tolomeo	<p>Ma tu,consorte amata,non pianger, no, mentre che lieto spiro; basta che ad incontrar l'anima mia, quando uscirà dal sen, mandi un sospiro, ché a quel sospiro unita l'alma mia sen verrà dove tu sei, e forse viverà nella tua vita.</p> <p>Stille amare, il mio labro costante tutte in sé già vi prende a libar. E ha timor che la mano tremante una sola, possa versar.</p> <p>[O ato termina com Seleuce e Tolomeo procurando-se em um bosque. Araspe, procurando "Delia", encontra os dois, e ao conhecer suas identidades os aprisiona em uma fúria de ciúme. [Na trama original, Tolomeo desesperado, bebe veneno, e Elisa oferece o antídoto com a condição de Tolomeo concordar em se casar com ela, mas ele recusa e desmaia. Na adaptação Elisa dá o veneno a Tolomeo, ele desmaia e em seguida Dorisbe surge com o antídoto].</p>	<p>Mas você, esposa amada, não chore, não enquanto expiro feliz; quando sair do meu peito, basta para encontrar minha alma, que você dê um suspiro, minha alma virá onde você estiver, e talvez viva em sua vida.</p> <p>Gotas amargas, meu lábio constante, por si só, já te bebem. E ele teme que apenas uma mão trêmula possa derramar.</p>	<p>Nº 42- Recitativo acompanhado (p.276)</p> <p>Nº 43-Ária (p. 278)</p>
Tolomeo	<p>Dove sono? Chi siete? Ombre o furie d'Averno? Dov'è Seleuce mia?</p>	<p>Onde estou, quem é você? Sombra ou fúria de Averno? Onde está minha Seleuce?</p>	<p>Recitativo (p.297)</p>
Alessandro	<p>Eccola,Tolomeo; ecco Seleuce tua viva e non ombra.</p>	<p>Aqui está ela, Tolomeo. Aqui está Seleuce viva e não um fantasma.</p>	
Seleuce	<p>Io vivo, mio bene, mio bene, e sol m'è gradita la vita per te. Tu vivi, e le pene cangiar in diletto potrai nell'affetto che serbi per me.</p>	<p>Eu vivo, meu bem, e eu só gosto da vida por você. Você vive, e será capaz de transformar as dores no carinho que tem por mim.</p>	<p>Nº 46-Ária (p. 299)</p>
Alessandro	<p>D'Egitto il regno è tuo. La madre estinta oggi a te ridona: Seleuce n'e regina: a lei non devi toglier per darla a me quella corona; a me cui basta sol per ogni impero La bella man d'Elisa, purché deposto il suo rigor severo o per servo m'accetti, per consorte, e a Dorisbe la fe' mantenga Araspe.</p>	<p>O Reino do Egito é seu. A mãe extinta hoje a você devolve Seleuce a sua rainha. Você não deve tirar a coroa dela para me dar, quero para mim somente a mão de Eliza, contanto que depusesse seu severo rigor e como servo me aceite ou por consorte e Dorisbe deve Araspe ficar com ela.</p>	<p>Recitativo (p.302)</p>
Seleuce	<p>Lieto giorno in cui sol non s'opponne alla gloria la face d'amor,</p>		<p>Final Nº 47 - Coro</p>

Todos e a chi sa meritar le corone il
disprezo ne accresce l'onor.

Figura 15: Coro final.



Fonte : Canal do Youtube - Palácio das Artes (2021).

CAPÍTULO 5 – CONCLUSÃO

A experiência de análise e pesquisa não só foi crucial para a construção da personagem como trouxe à luz no campo de pesquisa, especialmente brasileiro, a confirmação da necessidade de pesquisa e execução das obras vocais de Domenico Scarlatti.

As óperas que sobreviveram exigem mais atenção e espaço, já que, como os próprios documentos comprovam, as composições operísticas de Domenico Scarlatti receberam maior destaque em comparação com outras produções do mesmo período. Gradualmente, pesquisadores de todo o mundo estão se empenhando em mostrar que a maestria de Domenico Scarlatti não se limita apenas à sua obra para teclas. Embora Domenico Scarlatti tenha se dedicado principalmente às suas famosas sonatas para cravo durante sua carreira, cuja riqueza é incontestável, suas produções vocais não devem ser negligenciadas. Elas traduzem a delicadeza dos afetos minuciosamente expressos em música, com um discurso claro e fluido que valoriza o texto. Além disso, é possível reconhecer os traços daquele que seria eternizado por sua genialidade em sua obra para teclado.

Analisar a ópera me trouxe informações cruciais para a construção de Seleuce, e de suas emoções transpostas pelo que estava explícito na partitura e pela interpretação em contexto, além do uso da retórica, que enriqueceu a compreensão da música composta no período barroco. Domenico Scarlatti é um compositor que escreve com fluidez para voz, sempre valorizando os afetos por meio de eloquência retórica. Sua música respeita o libreto e retrata com clareza os conflitos humanos. As ornamentações não apenas embelezam, mas reforçam o discurso, respeitando a prosódia, e mesmo as alterações de fôlego dos personagens são acrescentadas. A textura se modifica para enriquecer e ambientar os acontecimentos, a orquestra está, sempre, diretamente ligada à narrativa. Por essas e outras razões, a música de Domenico valoriza o texto e dialoga com ele.

A descoberta do segundo e terceiro ato de *Tolomeo e Alessandro overo la corona disprezatta* possibilitou a primeira montagem da ópera encenada disponível para livre acesso. Com isso, deixamos nossa contribuição para a difusão da ópera de Domenico Scarlatti e chamamos a atenção para este lado do compositor.

REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. Pedro I: Compositor inesperado. Oito ensaios inéditos sobre o homem e o proclamador no bicentenário da Independência do Brasil (1822-2022). 1. Ed. Rio de Janeiro: Batel, 2022.
- BAKER, Theodore. *A Dictionary of Musical Terms*. 5ª ed. Nova York: G. Schirmer, 1900.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln e Londres: Editora Universidade de Nebraska, 1997.
- BADOLATO, Nicola. “All’occhio, all’udito ed al pensiero”: gli allestimenti operistici romani di Francesco Juvarrá per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia pp. 867. Fondazione 1563 per l’Arte e la Cultura. Torino. 2016.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. v. 996. Brasília: Musimed, 1996.
- BOYD, Malcolm. *Nova Scarlattiana*. In: *The Musical Times*, v. 126, no. 1712, Musical Times Publications Ltd., p. 589–93, 1985.
- _____. *Domenico Scarlatti: Master of music*. Schirmer Books, Nova York, 1986.
- _____. Like father like son? Domenico Scarlatti as an opera composer. Ristow Nicole, *et al.* In: *Critica musica: Studien zum 17. und 18. Jahrhundert*. Stuttgart: JB Metzler, p. 13-23, 2001.
- BURNEY, Charles. *A general history of music: from the earliest ages to the present period*. v. 4. author, Londres, 1789.
- CANO, Ruben. *Música y Retórica en el Barroco*. Universidade Nacional Autônoma do México: México, 2000.
- CAPECE, C. Sigismondo. Tolomeo e Alessandro, overo La corona disprezzata. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro domestico della regina Maria Casimira di Polonia. Roma, 1711. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=2qp7FVhtVKYC&hl=pt-BR&pg=PA7#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 10 set, 2022.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da Música: Da idade média ao Séc. XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.
- CASARES, Jaime Tortella. Farinelli y Scarlati. Las dos caras de Jano en la corte borbónica (1737-1757). In: *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*. Polifemo, 2010. p. 2159-2190.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera Barroca Italiana*. 1ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva; 2009.

COSTA, Robson Bessa. *A importância da oratória, da retórica e da teoria dos afetos na gênese e na fruição lítero-musical das cantatas de Alessandro Scarlatti*. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

DE LA MATTER, Katherine. *Domenico Scarlatti's Tolomeo e Alessandro: An investigation and edition*. 2011. Tese (Doutorado em Música), Universidade de Londres, Londres.

ECKERSLEY, Kate. A Truly Individual Voice: The Vocal Language of Domenico Scarlatti. In: FABRIS, D. MAIONE, P. G. *Domenico Scarlatti: Musica e storia*. Nápoles: Turchini Edizioni, p. 73-90, 2010.

_____. Some late chamber cantatas of Domenico Scarlatti: a question of style. In: *The Musical Times*, Londres: v. 131, n. 1773, p. 585-591, 1990.

GATTI, Patrícia. *A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733)*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

GIUSTI, Anna Maria. *Quel'usignolo: les site de premiers intèrpretes baroques et classiques*. 2018. Disponível em: <<http://www.quellusignolo.fr/sopranos/giusti.html>>. Acesso em 01 dez. 2020.

GOLDET, Stéphane. Domenico Scarlatti e a música instrumental italiana. In: MASSIN, Jean e Brigitte (Orgs.). *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 433-440.

HENRY, Oscar Mervine. *The doctrine of affections in selected solo cantatas of Alessandro Scarlatti*. 1963. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Ohio, Ohio.

HERNÁNDEZ, Francisco R. S. *Los dramas heroicos romanos de Metastasio*. 2015. Tese (Doutorado), Departamento de Filologia Clássica da Universidade de Múrcia. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278251>>. Acesso em 30 jul. 2021.

KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Edição Revisada. Universidade de Princeton: Princeton Editora, 1953.

LEMOS, M. S. Retórica e elaboração musical no período barroco: condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico. In: *Per Musi*. Belo Horizonte: n.17, p. 48-53, 2008.

LUCAS, Monica Isabel. Artificios da invenção melódica segundo Johann Mattheson (1739). In: *Orfeu*, v. 5, n. 3, p. 76-102, 2020.

MARKUSZEWSKA, Aneta. *Festa and Music at the Court of Marie Casimire Sobieska in Rome (1699-1714)*. Peter Lang GmbH. Internationaler Verlag der Wissenschaften; 2021.

_____. The Musical Form of Selected Arias in the Libretti of Carlo Sigismondo Capece (1710 –1714). In: *Musicology Today* Varsóvia: p. 44-65, 2009.

MATEUS, S. *Introdução à Retórica no Séc. XXI*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2018.

MCCREDIE, Andrew D. Domenico Scarlatti and his opera “Narciso”. In: *Acta Musicologica*: official journal of International Musicological Society. Basel: Jan-Mar. v.33, p. 19-29, 1961.

MESA, Franklin. *Opera: an encyclopedia of world premieres and significant performances, singers, composers, librettists, arias and conductors, 1597-2000*. Jefferson: McFarland, 2015.

PAVIS, Patrice. *Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis*. University of Toronto Press: Toronto, 1998.

PÉDICO, André L. *Domenico Scarlatti ao piano: um estudo interpretativo e implicações sobre autenticidade*. 2016. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

QUANTZ, Johann Joachim. *Ensayo de un Método para Aprender a Tocar la Flauta Travesera*. Tradução para o espanhol de Rodolfo Murillo: Michigan UMI Dissertation Services, 1752.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal et al... “*Chi sa le mie pene*”, lamento napolitano datado de 1620 e de autor ignorado: edição e estudos sobre aspectos de retórica da obra, com vistas a uma melhor interpretação. Disponível em: <https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2015-Chi-sa-le-mie-pene-lamento-napolitano-datado-de-1620-e-de-autor-ignorado-edicao-e-estudos-sobre-aspectos-de-retorica-da-obra-com-vistas-a-uma-melh.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2022.

SCARLATTI, Domenico. In: *GROVE Music Online*. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278251>. Acesso em: 4 jul. 2020.

_____. *Tolomeo e Alessandro overo la corona disprezzata*. 1711. Ópera em 3 atos. Vozes e orquestra. Novello & Co Ltd. Partitura.

_____. *Tolomeo e Alessandro overo la corona disprezzata*. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Kai65yZ0Em0>>. Acesso em: 26 mar 2022.

_____. *Se fedele tu m'adori*. Disponível em: <<http://pt.opera-scores.com/D/FullScore/8239/390652.html>>. Acesso em: 12 dez, 2022.

SCHMALFELDT, Janet; NAVIA, Gabriel. Domenico Scarlatti, artista fugidio: visões de seu “estilo misto” ao fim do século XVIII. In: *Musica Theorica*, v.5, n. 1, p. 1–52, 2020.

SIMPSON, Anne. The Operas of Domenico Scarlatti. In: *American Music Teacher*, v.34, no. 5, p. 17–21, 1985.

STROHM, Reinhard. From She-Devil to Recalcitrant Mother: Women and the “Male Gaze” In Vivaldi’s Operas. In: *F. Fanna & M. Talbot (eds), Antonio Vivaldi Passato e Futuro*. Veneza: Fondazione Giorgio Cini– p. 461-479, 2009.

SUTCLIFFE, W. Dean. *The keyboard sonatas of Domenico Scarlatti and eighteenth-century musical style*. Cambridge University Press, 2008.

THEODOROPOULOU, Marina. *Alessandro Scarlatti - Soprano cantatas*: Edition, commentary and recorded performances of the autograph cantatas in Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Osborn Music MS 2. Diss. 2012. Tese (Doutorado em Música). University of York, Iorque.

VELASCO, Domingo António de. Domenico Scarlatti. Pintura a óleo sobre tela, 1738/39. Retrato. Disponível em: <<https://2.bp.blogspot.com/-5Ogk9Nzw8cM/T3tqv6oFn5I/AAAAAAAAADI/2igOgrUmioI/s1600/blog.jpg>>. Acesso em: 03 dez. 2022.

ZENO, Apostolo. *Il Tirsi*, Venezia, Nicolini, 1696. Disponível em: <<https://www.apostolozeno.it/public/testo/testo/codice/TIRSI%7CI-V696%7C001>>. Acesso em: 10 set, 2022.

ANEXO

ANEXO A- Amor, tu che lo sai

Violini unisoni

SELEUCE

Basso

p

A - mor, A - mor, tu che lo

3

sai, dim-mi do-v'è il mio ben, A-mor, do - v'è, do-v'è il mio ben,

6

dim - mi, A - mor, A - mor, tu che lo sai, sai tu do-v'è il mio ben,

* Both sources give the d-sharp [\sharp] on the downbeat, but I have preferred to move it to the second beat.

9

dim - mi, dim-mi, tu che lo sai, do - v'è, do - v'è il mio ben, A -

12

mor, A-mor, dim - mi do - v'è il mio ben?

15

B. M. sic

18

Mi vol - go ad o - gni fron - da, m'ar - re - sto al suon del-

[Forte] p

21

l'on - - - - - da, ma, ma

24

non lo tro - vo mai — se — non den-tro il mio sen. Mi vol-go ad o - gni fron-da,

27

m'ar-re - sto al suon del - l'on - - - da, ma non lo tro - vo

30

mai — se — non den-tro il mio sen, den-tro il mio sen.

Da capo

ANEXO B- È un grave martire vedersi tradire

7. Aria

Adagio %

Violini unisoni

Viola

SELEUCE

Basso

Musical score for measures 3-5. It features four staves: Violini unisoni (top), Viola, SELEUCE (soprano), and Basso (bottom). Measure 3 includes a triplet of eighth notes in the Violini unisoni part. Measure 5 has a 6/5 chord symbol in the bass line.

Musical score for measures 6-7. It features four staves: Violini unisoni, Viola, SELEUCE, and Basso. Measures 6-7 include lyrics: "È un gra - ve mar - ti - re ve - der - - - si tra -". Measure 6 has a *p* dynamic marking. Measure 7 has a *p* dynamic marking and a 6/5 chord symbol in the bass line.

Musical score for measures 8-9. It features four staves: Violini unisoni, Viola, SELEUCE, and Basso. Measures 8-9 include lyrics: "di - re, ve - der - - - si tra - di - - - - re da chi più s'a -". Measure 8 has a *p* dynamic marking. Measure 9 has a *p* dynamic marking. Measure 9 includes chord symbols: [6/4], [b6], [6/4], [6/4], [b6], [b6], [b6/4], [b6/4].

10

f

f

mò, da chi più s'a - mò.

[tutti]

12

p

p

È un gra - - - ve mar - ti - re

[violoncello solo]

14

ve - der - si tra - di - re da chi più s'a - mò,

16

[2^a volta al Ritornello, b.30] 0

da chi più s'a -

0

26

lo - re si tro - - - vi mag - gio - - - re io so - la lo

28

SENZA DA CAB

so. lo - so, io so - la, io so - - - la io so.

Qui si ferma. [tutti]

Dal segno S al aegno A , poi Ritornello

30 Ritornello

mò.

DORMIRE

E qual pe - na più ri - a e qual puó dar - si mai più cru - do af -

ANEXO C- Non più, stelle

Non più, stel - le, non più, mo - ve - te - vi a pie - tà, mo - ve - te - vi a pie -

6 tà, pie - tà, mo - ve - te - vi a pie - tà. Non

9 più, stel - le, non più, non più, non più, mo - ve - te - vi a pie -

11 tà, mo - ve - te - vi a pie - tà, mo - ve - te - vi a pie -

14 Ritornello

tà. De - lit - to è la vir -

[Fine]

Detailed description: This is a musical score for a vocal piece titled 'Non più, stelle'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into systems. The first system (measures 1-5) shows the vocal line starting with 'Non più, stel - le, non più, mo - ve - te - vi a pie - tà, mo - ve - te - vi a pie -'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The second system (measures 6-8) continues the vocal line with 'tà, pie - tà, mo - ve - te - vi a pie - tà. Non'. The piano accompaniment includes some sixteenth-note passages. The third system (measures 9-10) has the vocal line 'più, stel - le, non più, non più, non più, mo - ve - te - vi a pie -'. The piano accompaniment continues with eighth notes. The fourth system (measures 11-13) has the vocal line 'tà, mo - ve - te - vi a pie - tà, mo - ve - te - vi a pie -'. The piano accompaniment features more complex sixteenth-note patterns. The fifth system (measures 14-16) is labeled 'Ritornello' and shows the piano playing a rhythmic figure in both hands. The sixth system (measures 17-19) has the vocal line 'tà. De - lit - to è la vir -'. The piano accompaniment ends with a final cadence marked '[Fine]'. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'ritornello' and 'fine'.

ANEXO D- *Empia man ci divide*

199

31. Duetto

Violino I

Violino II

Viola

SELEUCE

Em-pia man,

TOLOMEO

Em-pia man,

Basso

em-pia man ci-di-vi-de. Ad-dio per sem-pre! Ad-dio, mio

em-pia man ci di-vi-de. Ad-dio per sem-pre! Mio

be-ne, ad-di-o! Em-pia man ci di-vi-de. Ad-dio per sem-pre!

be-ne, ad-di-o! Em-pia man ci di-vi-de. Per-sem-pre ad-

9

Ad-dio, mio be - ne, ad-di - o, ben mio, ad-di-o! Ad-dio per sem - pre! Ad-di - di - o! Mio be - ne ad - di - o! Mio be - ne, ad - di - o! Mio be - ne, ad-di -

12

o! Ad-di - o! o! Ad-di - o!

15 [C]

Deh, per - ché non m'uc - ci - de, s'io ti per - do, o mia vi - ta, il do - lor mi - o, il Deh, per - ché non m'uc - ci - de, s'io ti per - do, o mia vi - - ta, il

[Fine]

18

do - lor - mi - o? Deh, per-ché non m'uc-ci - de il do - lor - mi - o? Per-

do - lor mi - o? Per-ché non m'uc-ci - de il do - lor - mi -

21

ché, s'io ti per - do, oh mia vi-ta, per-ché non m'uc - ci - de il do - lor mi -

o, s'io ti per - do, oh mia vi-ta, per-ché non m'uc - ci - de il do-lo mi -

24

[f]

o, il do - - - lor mi - o? Em-pia man,

o, il do - lor mi - o? Em-pia man,

Dal segno %

ANEXO E- *Io vivo, mio bene*

299

46. Aria
Allegro

Violini unisoni

SELUUCE

Basso

Io vi - vo, mio be - ne, mio be - ne,

io vi - vo, mio be - ne, mio be - ne, e

sol m'è gra - di - ta la - vi - ta per - te, per te, per te,

mio be - ne, io vi - vo, io vi - vo, mio be - ne, e sol m'è gra -

15 *f*

di - ta la vi - ta per te, la vi - ta per te,

18 *p*

per te, mio be - ne, mio be - ne, io vi - vo, e sol - m'è gra -

21 *f*

di - ta la vi - ta per te, per te, per te, la vi - ta per

24 *f*

te.

27 *p* *f* *p*

Tu vi - vi, vi - vi,

[6/4] [5/3] [Fine]

31

p

e le pe - ne can-giar in di - let - to po-trai nel-l'af -

34

f *p*

fet - to che ser - bi per me, e le

37

pe - - ne can - giar in di - -

39

let - to po - trai nel - l'af - fet - - to che ser - - bi per

41

me, che ser - bi, che ser - bi per me. lo

Dal segno **S**

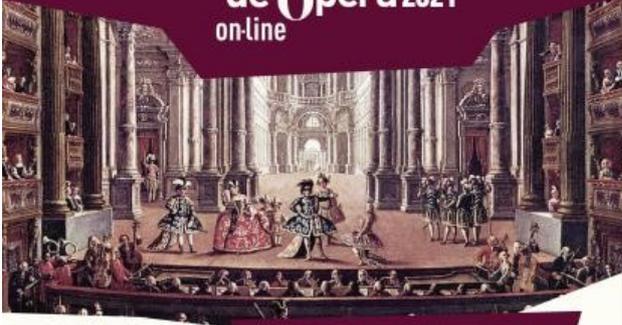
ANEXO F- Ficha técnica

Ministério do Turismo, Governo de Minas Gerais, Fundação Clóvis Salgado, Instituto Cultural Unimed e Consulado da Itália em Belo Horizonte apresentam

Palácio das Artes 50

Temporada de Ópera 2021 on-line

ORQUESTRA BARROCA MUSICA FIGURATA



23 OUT | 20H30

Ópera

Tolomeo e Alessandro

Ópera de **Domenico Scarlatti**
Libreto de **Giuseppe Capece**

Violinos barrocos
Nichola Viggiano
Renato Gomes
Hozana Barros
Luis Terenzi
Vítor Dutra Oliveira
William Barros

Violas
Eliseu Barros
Gláucia Barros

Cellos barrocos
Elise Pittenger
Isabelle Alves

Violone
Marcus Gabriel

Flautas
Lúcia Melo
Marina Mafra

Oboé barroco
Romes Jorge

Elenco | Figurantes
Dayvid Lucyan
Fabio de Jesus
Rafael Martinez
Leno Lopes

Grande Teatro Cemig Palácio das Artes



GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Governador
Romeu Zema Neto
Vice-Governador
Paulo Eduardo Rocha Brant
Secretário de Estado de Cultura e Turismo
Leônidas Oliveira
Secretário de Estado Adjunto de Cultura e Turismo
Bernardo Silvano Brandão
Subsecretário de Estado de Cultura
Maurício Cangçu

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

Presidente
Eliane Parreiras
Diretora de Relações Institucionais
Cristina Schirmer
Diretora de Planejamento, Gestão e Finanças
Marina Emediato
Diretora do Centro de Formação Artística e Tecnológica – Cefart
Marta Guerra
Diretora Cultural
Luciana Salles

Gerente de Produção Artística e Executiva
Márcio Ângello
Assessora
Ana Alvarenga
Assistente de Produção
Cristina Domingos
Coordenação Geral da Temporada de Ópera
Simone Gallo*
*contratada

Assistente de Direção Cênica
Henrique Passini

Produção
Damasco Comunicação
Rosely Berto (Coordenação)

Assistentes de Produção
Erlaine Rodrigues
Gilmara Rúbia
Marinah Velasques

Contrarregra
Lucas Pinto

Equipe de Camarim
Ivete Oliveira
Marcela Moreirah
Aline Rodrigues
Eva da Silva
Brenda Agostinho
Tiago Diniz

Caracterização / Cabelo e Maquiagem
Elisinha do Carmo
Andreia Cristina Gonçalves Cunha
Alessandra Gonçalves de Matos Oliveira
Marlene dos Santos Oliveira Paixão
Renata Gonçalves Cunha

Equipe de Camarim
Ivete Oliveira
Marcela Moreirah
Aline Rodrigues
Eva da Silva
Brenda Agostinho
Tiago Diniz

Caracterização / Cabelo e Maquiagem
Elisinha do Carmo
Andreia Cristina Gonçalves Cunha
Alessandra Gonçalves de Matos Oliveira
Marlene dos Santos Oliveira Paixão
Renata Gonçalves Cunha

Costureira Contramestra
Taires Scatolin

Cenotécnico e Aderecista
Antônio Lima

CENTRO TÉCNICO DE PRODUÇÃO E FORMAÇÃO RAUL BELÉM MACHADO – CTPF

Técnicas em Acervo
Ivete Oliveira
Marcela Moreirah

Cenário e Figurinos – **Aida**
Cenógrafo e Figurinista – **Raul Belém Machado**

Figurinos – **Rex**
Figurinista – **Raul Belém Machado**

Figurinos – **Fedra e Hipólito**
Figurinista – **Karema Deodato**

Figurinos – **Um Baile de Máscaras**
Figurinista – **Elena Toscano**

Figurinos – **O Barbeiro de Sevilha**
Figurinista – **Cica Modesto**

O cenário, os figurinos e os adereços de cena utilizados neste espetáculo pertencem ao acervo da Fundação Clóvis Salgado.

EQUIPE DE OPERAÇÃO TÉCNICA DO ESPETÁCULO

Sonorização
Murilo Corrêa e Cia

Projeção
DF Audiovisual

Gravação de Vídeo
HB Audiovisual

Direção de Vídeo
André Brant

Operação de Legendas
Thelma Lander

Tradução de Libras
SignumWeb

Catering
Tia Vivi Buffet Saudável

Designer Temporada de Ópera
Márcio Massiere

DEPARTAMENTO DE EVENTOS DO GRANDE TEATRO CEMIG

Coordenação
Rosilene Bernardes

Administrativo
Flávia Franco

Recepcionistas
Livia Coelho
Natália Souza
Thais Santos

Porteiros
Alexandre Barbosa
Antônio Oliveira
Vanildo Hitchon

EQUIPE TÉCNICA DO GRANDE TEATRO CEMIG PALÁCIO DAS ARTES

Gerência de Palcos e Coordenação Técnica
Ronaldo Rodrigues Coelho

Secretária
Rose Resende

Técnicos de Palco
Argemiro Augustinho
José Gildásio
Pedro Plínio
Luiz Alberto Xavier
Charles Gonçalves
Félix de Senna
Marcos Túlio Dias
Guilherme Rodrigues
Northon Rodrigues
Elias do Carmo

Técnico em Eletrônica
Rui Bicalho

Equipe de Camarim
Alzira Aquidano
Nilde Aparecida

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Assessora-Chefe
Júnia Alvarenga

Assessoria de Imprensa
Thamiris Rezende (Coordenadora), **Daniel Helvécio**, **Maria Eliana Goulart** e **Paulo Lacerda**

Design Gráfico
Clério Ramos (Coordenador), **Ângela Peres** e **Luciana Campello**

Mídias Digitais
Carol Marques (Coordenadora)
Romano Comunicação

Edição de Vídeo
Marco Túlio Uthôa

APPA – ASSOCIAÇÃO PRÓ-CULTURA E PROMOÇÃO DAS ARTES

Presidente
Felipe Vieira Xavier

Vice-Presidente
André Lacerda

Diretor Financeiro
Guilherme Domingos

Superintendente de Auditoria
Agostinho Resende Neves

Assessoria Financeira
Pâmela Perdigão

Coordenação Executiva
Erika Ziller

Gerente de Projetos
Priscila Fiorini

Produtora Cultural
Kênia Perdigão

Analista Financeira
Andréia Santos