

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS E ARTES

FÁBIO AMORIM DE MELO

**SUBSÍDIOS PARA UMA EDIÇÃO COMENTADA DA ÓPERA *DEMETRIO*, DE
DAVID PEREZ, SEGUNDA VERSÃO Pvv-amg85, DE VILA VIÇOSA**

MANAUS – 2014

FÁBIO AMORIM DE MELO

**SUBSÍDIOS PARA UMA EDIÇÃO COMENTADA DA ÓPERA *DEMETRIO*, DE
DAVID PEREZ, SEGUNDO VERSÃO Pvv-amgG85, DE VILA VIÇOSA**

Dissertação submetida à banca avaliadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para obtenção de título de Mestre em Letras e Artes, Orientação: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa. Área de concentração: Representação e Interpretação.

FÁBIO AMORIM DE MELO

**SUBSÍDIOS PARA UMA EDIÇÃO COMENTADA DA ÓPERA DEMÉTRIO, DE
DAVID PEREZ, SEGUNDO VERSÃO Pvv-amgG85, DE VILA VIÇOSA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

Manaus, ____ / ____ / ____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
(Orientador) – Universidade do Estado do Amazonas

Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa
Universidade do Estado do Amazonas

Prof. Dr. Diósnio Machado Neto
Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

À família, pelo apoio constante.

A Rafael, pelo afeto incondicional.

À orientação do professor Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa e do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA).

Not all who wander are lost¹

J. R. R. Tolkien

¹ N.T: Nem todos os que vagueiam estão perdidos (Tradução nossa).

MELO, Fábio Amorim de. *Subsídios para uma edição comentada da ópera Demétrio, de David Perez, segundo versão Pvv-amgG85, de Vila Viçosa*. 2014. 76 fls. Dissertação. (Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – Mestrado Profissional em Letras e Artes). Escola Superior de Artes e Turismo – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus. 2014.

RESUMO

A pesquisa em torno do repertório de música vocal e teatral constituído, encenado e representado na segunda metade do século XVIII – sobretudo no reinado de D. José I e no ambiente brasileiro colonial – traz à tona importantes reflexões acerca do consumo dos gêneros de música praticados neste período. Sabemos que a *opera seria* era o gênero de maior prestígio neste momento e que no compositor, David Perez (1711-1778), encontrava seu grande expoente. Contudo, nas últimas décadas de setecentos houve uma grande reforma no gênero e é possível identificar em *Demétrio*, ópera de David Perez, o início deste processo de reorientação ideológica do *dramma per musica* através da análise de dois espécimes (I-Nc 401-41-42, Biblioteca de San Pietro a Majella e Pvv-amgG85, Paço Ducal de Vila Viçosa), sobretudo quando comparados os intervalos de produção de ambos e ressaltando a possível realização do segundo espécime (em língua portuguesa) em solo brasileiro no teatro de Manuel Luis, no Rio de Janeiro. A investigação em torno deste material, além de nos revelar importantes antecedentes da música brasileira, reporta-nos um resgate do patrimônio histórico e cultural de ambos os países, revelando ainda características ímpares da recepção da obra musical no contexto lusófono.

PALAVRAS-CHAVE: David Perez; Ópera; Brasil; Portugal

MELO, Fábio Amorim de. Subventions pour une édition annotée de Démétrius, opéra de David Perez, selon la version Pvv-amgG85 de Vila Viçosa 2014. 76 fls. Dissertation. (Master Professionnel dans Lettres et Arts).École Supérieure – Université d'État d'Amazonas, Manaus. 2014.

RESUMÉ

La recherche autour du répertoire de la musique vocale et le théâtral constitué, mis en scène et représenté dans la seconde moitié du XVIIIe siècle - en particulier sous le règne de Joseph Ier et de l'environnement du Brésil colonial - fait apparaître des informations importantes concernant la consommation de genres musicaux pratiqués dans cette période. Nous savons que l'opéra seria était le plus prestigieux genre du moment et que sur la visage du compositeur David Perez (1711-1778) a trouvé son plus grand exposant. Cependant, au cours des sept dernières années une réforme majeure dans le genre a été mis en place dans l'Europe et il est possible d'identifier dans *Demetrio*, opéra de David Perez, le début de ce processus de changement du *dramma per musica* en analysant deux échantillons (I- Nc 401-41-42, bibliothèque de San Pietro a Majella et Pvv-amgG85, Palais Ducal de Vila Viçosa), surtout lorsqu'on les compare à l'intervalles de ses productions on soulignant l'éventuelle réalisation du deuxième spécimen (en portugais) sur le sol brésilien dans le théâtre de Manuel Luis au Rio de Janeiro. La recherche autour de ce matériel musical, plus de révéler l'histoire importante de la musique brésilienne nous fait un plan de sauvetage du patrimoine historique et culturel des ces deux pays, mais révélant aussi des caractéristiques uniques de la réception de l'œuvre musicale dans le contexte de la musique lusophone.

MOTS-CLÉS: David Perez; Opéra; Brésil; Portugal

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Manuscrito I-Nc 401-41-42, Dueto de Alceste e Cleonice	p. 41
Figura 2 – Manuscrito Pvv-amgG85, Dueto de Alceste e Cleonice	p. 41
Figura 3 – Fonte: Fábio Amorim de Melo, 2014	p. 42
Figura 4 – Manuscrito I-Nc 401-41-42, Ária de Barsene	p. 43
Figura 5 – Manuscrito Pvv-amgG85, Ária de Olinto	p. 43
Figura 6 – Fonte: Fábio Amorim de Melo, 2014	p. 43
Figura 7 – Manuscrito I-Nc 401-41-42, Recitativo acompanhado de Cleonice	p. 44
Figura 8 – Manuscrito Pvv-amgG85, Recitativo acompanhado de Cleonice	p. 44
Figura 9 – Fonte: Fábio Amorim de Melo, 2014	p. 44
Figura 10 – Manuscrito Nc 401-41-42, Ária de Cleonice	p. 45
Figura 11 – Manuscrito Pvv-amgG85, Ária de Cleonice	p. 45
Figura 12 – Fonte: Fábio Amorim de Melo, 2014	p. 45
Figura 13 – Manuscrito Nc 401-41-42, Ária de Barsene	p. 46
Figura 14 – Manuscrito Pvv-amgG85, Ária de Barsene	p. 46
Figura 15 – Fonte: Fábio Amorim de Melo, 2014	p. 47
Figura 16 – Manuscrito Nc 401-41-42, Ária de Alceste	p. 47
Figura 17 – Manuscrito Pvv-amgG85, Ária de Alceste	p. 48
Figura 18 – Fonte: Fábio Amorim de Melo, 2014	p. 48

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Ato I	p. 32
Tabela 2 – Ato II	p. 33-35
Tabela 3 – Ato III	p. 35-36
Tabela 4 – Ária da Capo	p. 48-49
Tabela 5 – Ária dal Segno	p. 49
Tabela 6 – Ária da Capo II	p. 49-50
Tabela 7 – Ato I, Cena I	p. 52
Tabela 8 – Ato I, Cena III	p. 53
Tabela 9 – Ato I, Cena IV	p. 54-55
Tabela 10 – Ato I, Cena IX	p. 56-57
Tabela 11 – Ato I, Cena XIII	p. 58
Tabela 12 – Ato I, Cena XV	p. 59
Tabela 13 – Ato II, Cena II	p. 60
Tabela 14 – Ato II, Cena III	p. 61
Tabela 15 – Ato II, Cena VII	p. 62
Tabela 16 – Ato II, Cena VIII	p. 63-64
Tabela 17 – Ato II, Cena XII	p. 65
Tabela 18 – Ato III, Cena III	p. 65-66
Tabela 19 – Ato III, Cena X	p. 67
Tabela 20 – Ato III, Cena XII	p. 67
Tabela 21 – Ato III, Última cena	p. 68

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	1
I. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	3
1.1. Espaços teatrais portugueses.....	10
1.2. Espaços teatrais no Brasil Colonial.....	12
1.3. Aspectos do drama musical no século XVIII.....	19
1.4. A partitura no século XVIII	23
II. A TRAJETÓRIA DE DEMETRIO (1765 – ca.1790).....	25
2.1. I-Nc-401-41-42	26
2.2. Possíveis fontes brasileiras – o manuscrito Pvv-amgG85.....	31
2.3. <i>Demetrio</i> nos teatros brasileiros.....	38
2.4. Retórica musical.....	Erro! Indicador não definido.
III. ÓPERA SÉRIA E ÁRIA NO SÉCULO XVIII	49
3.1. Ária, <i>pathos</i> e dramaturgia	52
3.2. Métrica das árias em I-Nc 401-41-42.....	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
DIRETRIZES EDITORIAIS.....	71
REFERÊNCIAS	75
ANEXO.....	80
<i>Demetrio</i>	
ATO I.....	80
ATO II.....	188
ATO III.....	303

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A busca pela construção do repertório ítalo-luso-brasileiro perpassa os séculos e remonta à música produzida na corte até a música feita em âmbito colonial, no século XVIII. Acerca dos gêneros praticados neste período, presume-se que o que fosse feito na corte lisboeta consequentemente seria reproduzido – só não sabemos se fidedignamente e em quais condições – nos palcos brasileiros.

Embora a primeira metade do século XVIII tenha sido marcada pela música religiosa no reinado de D. João V, ainda existem notícias esparsas sobre produções operísticas. Foi com grande ímpeto que D. José I, seu sucessor, empenha-se em transformar a capital portuguesa em um dos grandes polos de produção de ópera da Europa. Se o convento de Mafra pode ser considerado o edifício ícone da administração joanina, é a Casa de Ópera do Tejo que simboliza, com suntuosidade, os projetos de José I.

Coube a David Perez a realização musical das referidas produções do período. Embora o fervor do rei tenha sido interrompido pelo terremoto de 1º de novembro de 1755, boa parte dos registros lusitanos recontam o surto operístico desse mesmo ano, sendo marcantes as ilustrações do arquiteto Giovanni Bibiena para os espetáculos na Ópera do Tejo. A atividade musical que fora retomada em 1765 em menor escala não ficou circunscrita aos teatros de corte e uma das peculiaridades destas produções nos então conhecidos teatros públicos, era a adaptação dos enredos, tradução dos textos e outros recursos que aproximavam os textos de Metastásio e Goldoni de um extrato mais popular que habitava as cidades – muito embora isso já houvesse se tornado uma prática a partir do teatro de Antônio José da Silva, o Judeu.

Esta divisão, entre teatro de corte e teatro público, não existia no Brasil no século XVIII, pois poucos eram os edifícios dedicados à prática teatral nas cidades brasileiras, os quais, por sua vez, eram precedidos de tablados (às vezes improvisados) em espaços públicos. Dentre os teatros brasileiros, o que merece destaque por seu longo tempo de funcionamento é o teatro de Manuel Luís, que fora transformado em Teatro Régio em 1809. A localização destes documentos é verificada no acervo do Paço Ducal de Vila Viçosa e a constatação de que parte deste material é provavelmente brasileiro vem das obras encontradas no espólio de compositores que não chegaram a sair do país e da análise paleográfica, em andamento, que identifica os copistas como sendo autores nacionais.

No referido acervo, encontra-se um das obras de David Perez, que foi realizada em Portugal poucas décadas antes, *Demetrio* – de cota Pvv-amgG85 – e com libreto de Metastásio. A história do camponês revelado príncipe é contada por Perez de forma singular e, através do confronto com o manuscrito I-Nc-401-41-42, é possível identificar a recepção e o tratamento da obra – seja no formato de arquivo proposto pelo espécime italiano confeccionado a partir do espetáculo de Salvaterra ou nas partes cavas do espécime de Vila Viçosa que indicam uma utilização do documento para fins de performance – e o extenso processo de modificação ao qual a ópera fora submetida na segunda metade do século XVIII.

I. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Paz, prosperidade e estabilidade política marcaram o reinado de D. João V (1708-1750) em Portugal. Seu reinado tomava como exemplo de regime a corte francesa sob a égide de Luís XIV (BRITO, 1992, p. 105) que, segundo Teófilo Braga (1870), foi traduzido em uma dissolução das representações legislativas e administrativas públicas durante todo o reinado da dinastia bragantina por “uma soberania imposta imediatamente por Deus” (BRAGA, 1870, p. 2). O monarca português voltou-se cultural e musicalmente a um movimento de clericalização empenhado na reforma da Capela Real e na consolidação do Seminário da Sé Patriarcal – numa explícita tentativa de aproximação ao modelo romano. Com esse intuito, foram enviados bolsistas que receberiam formação musical em Roma, dentre eles Antônio Teixeira (1707-1770), João Rodrigues Esteves (ca. 1690/1700-1755) e Francisco Antônio de Almeida (ca. 1702-1755?), que se tornaria organista da Capela Real (BRITO, 1870, p. 105-6).

A produção musical do período joanino é marcada por repertório sacro, onde se pode contar a predileção por um gênero favorito durante todo o século XVIII: o oratório. No campo da música profana, temos a celebração de aniversários e dias onomásticos da família real com zarzuelas² e posteriormente com serenatas – “cantatas dramáticas, normalmente celebratórias ou elogiosas compostas para dois ou mais cantores com ou sem orquestra.” (TALBOT, 2013, p. 35) – após a chegada de Domenico Scarlatti (1685-1757). Pode-se perceber observando o relato de viajantes como o do francês César de Sausurre – que, ao visitar Lisboa, disse não conhecer o tipo de entretenimento dos portugueses além da guitarra (BRITO, 1989, p. 12) – e mesmo um dos próprios periódicos como o *Gazeta de Lisboa* que se manteve ativo desde as primeiras décadas do século XVIII até pouco depois no século XIX – relatos acerca da intensidade da vida musical em Portugal, que não chegava a exceder o habitual. As zarzuelas e as comedias dell’arte³ eram os tipos de espetáculos predominantes na corte e

² Representação teatral onde se alternam vários estilos: a declamação, o canto, a música, o diálogo; e cujas origens remontam à sociedade espanhola do século XVII. Na segunda metade do século XVIII, a zarzuela possuía se resumia à pequenos números musicais burlescos, produzidas em espaços construídos para este fim, como o *Palácio Real de la Zarzuela*, em Madrid, com texto de Calderón de La Barca e provável música de Juan Hidalgo. Sua forma variável impossibilitava uma definição mais precisa do gênero e lhe conferia um caráter híbrido caracterizando-a como divertimento musical (STEIN, ALIER, 2013).

³ Gênero teatral surgido entre os séculos XVI e XVII, encenado por companhias regulares italianas. A improvisação e o elenco baseado em personagens estereotipados do cotidiano como o casal amoroso, o

nos teatros públicos, aqueles provenientes de uma longa tradição hispânica. A zarzuela se apresentava como um texto declamado e alternado com música, que se diferenciava do entremez⁴, “de cunho cômico realista, de curta duração, com personagens tirados do povo” (VENDRAMINI, 2001, p. 15). Esta influência do teatro espanhol foi sentida em Portugal durante muitos anos, pois na primeira metade do século XVIII

“o prestígio do teatro espanhol impunha-se de há muito, um pouco por toda a Europa. Também Portugal não escapou a essa onda de gosto que progressivamente se foi consolidando não apenas como consequência de mais de meio século de ocupação, mas também porque a vitalidade dos modelos espanhóis facilmente se impunha”. (BARATA, 1989, p. 72).

E por mais que houvessem ecos de novas tendências vindas da Itália, não parecia haver competição entre os modelos, pois naquele momento coexistiam “várias linhas de influência em que a dominante espanhola adquiriu maior peso e importância porque de maior impacto e difusão na opinião pública” (BARATA, 1989, p. 125) e o sucesso das companhias espanholas por todo o solo lusitano era visível dado o grande público consumidor dos gêneros formado por populares, nobres e até homens da corte (BARATA, 1989, p. 128).

Durante o reinado de D. João houve outras medidas de incentivo à cultura, além do envio dos bolsistas para estudos de música em Roma, como a criação do Seminário da Sé Patriarcal em 1716, que se tornaria o Real Conservatório de Lisboa (CÂMARA, 1989, p. 11) e da Academia Real de História (BARATA, 1998, p. 33-34). Neste período também, o compositor italiano Domenico Scarlatti é igualmente incumbido da educação musical da princesa Maria Bárbara e do infante D. Antônio, irmão do rei (PAGANO et al, 2014). Antes de acompanhar a infanta para a Espanha em 1727, o compositor esteve empenhado na direção da Capela Real e Patriarcal, tendo composto três importantes peças sacras “que se encontram hoje nos arquivos portugueses: o moteto *Te gloriosus*, um *Te deum* e o salmo *Laudate Pueri*” (BRITO, 1992, p. 106-107).

patriarca e os servos cômicos são as marcas deste gênero e os personagens, por sua vez, poderiam alternar-se no uso ou não uso de máscaras. O texto, na maioria das vezes improvisado, abordava costumes sociais como o casamento, a homossexualidade ou a gravidez indesejada e os romances entre jovens eram representados de forma satírica e jocosa, usando-se de gestual lascivo e até mesmo do recurso do travestimento. A temática e os personagens da *comedia dell'arte* serviram de inspiração para inúmeros gêneros musicais durante os séculos seguintes (MACNEIL, 2013).

⁴ O entremez tem origens no século XVI onde breves espetáculos cênicos eram realizados durante festividades, banquetes ou divertimentos e durante o século XVIII, surge como número inserido nas óperas ou comédias.

Produzidas principalmente nos palácios para a família real, as serenatas, começam a ser adotadas também pela nobreza. Um dos nomes que promoviam nesta época os saraus festivos era o de Alessandro Paghetti, violinista da Capela Real, que convidava suas filhas – chamadas popularmente de “as paquetas” para executar números musicais. Estas se mantiveram à frente também de uma das primeiras tentativas de iniciar um teatro público de ópera, a Academia da Trindade, que foi inaugurado com *Farnace* de Metastásio posto em música por Gaetano Maria Schiassi (BRITO, 1992, p. 108).

Inicia-se a partir de então um processo de italianização na corte portuguesa que começa a partir da terceira década e que pode ser consultado na pesquisa de Manuel Carlos de Brito sobre os libretos de vilancicos cantados nas Igrejas de S. Vicente de Fora ou de Santa Justa de Lisboa, pois suas características revelam uma provável influência italiana “traduzida na alternância de árias, recitativos e coros, assim como na inclusão de sinfonias ou aberturas instrumentais.” (BRITO, 1992, p. 107). Além disso, três óperas italianas foram representadas durante a primeira metade do século XVIII, porém nenhuma delas foi descrita como ópera seria (BRITO, 1989, p. 9). Segundo Manuel Carlos de Brito,

O interesse pela ópera, e em especial pelos textos de Metastásio, está igualmente associado à introdução entre nós [os portugueses] de uma corrente classicizante, anti-barroca, que é parte de um esforço de renovação cultural e ideológica de que são agentes homens como Alexandre de Gusmão, defensor do teatro francês e o Conde de Ericeira, tradutor da Arte Poética de Boileau e admirador de Voltaire. Esse esforço contrasta, por outro lado, com o desinteresse demonstrado pelo próprio rei em relação ao teatro de Metastásio, exemplar apologia de despotismo esclarecido que correspondia a uma concepção laica e mais moderna do absolutismo real. (BRITO, 1989, p. 9)

Sobre os representantes do gênero praticado neste período, podemos citar o nome do dramaturgo judeu e brasileiro Antônio José da Silva (1705-1739), torturado, julgado e condenado à fogueira pela Inquisição. O Judeu compôs inúmeros libretos para representação de marionetes encenadas no Teatro do Bairro Alto e acerca destas obras não se pode deixar de ressaltar sua relação com as versões produzidas em língua portuguesa de grandes clássicos como Goldoni, Molière, Zeno e Metastásio (BUDASZ, 2008, p. 13), o que provavelmente influenciou durante os anos que se seguiram a

tradução de outros libretos de óperas, caracterizando o gosto e o costume português (BRITO, 1989, p. 21).

Entretanto, em abril de 1740, o Rei sofre o primeiro de sucessivos derrames e, imbuído de um fervor religioso, proíbe espetáculos na corte e igualmente nos teatros públicos (BRITO, 1989, p. 12). O reinado de D. José I, entretanto, é marcado pela revitalização da vida musical na corte e também nos teatros públicos. Para tanto, o monarca inicia juntamente com seu Primeiro Ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, mais tarde conhecido como Marquês de Pombal, um longo processo de contratação de cantores, bailarinos e músicos. Dentre eles podemos citar o pacto contratual com o cantor castrado Gioachino Conti (1714-1761), conhecido como Gizziello (TRILHA, 2011, p. 70), e do tenor alemão Anton Raaff, que mais tarde cantou no *Idomeneo* de Mozart, ambos negociados pelo Marquês de Pombal (BUDASZ, 2008, p. 9).

Os projetos do monarca deveriam incluir igualmente a construção de espaços de teatros e uma das primeiras tentativas de realização de um teatro foi feita com o projeto de João Frederico Ludovice (1673-1752), então arquiteto do imponente edifício joanino, o Convento de Mafra. Enviado à Itália para apreciação, o projeto foi, contudo, considerado “antiquado” (CARNEIRO, 2007, p. 140). Com a ajuda de Nicolau Piaggio, na época o cônsul de Portugal em Nápoles, foi feita a contratação de Giovanni Sicinni Galli Bibiena (1717-1760) da célebre família de arquitetos italianos juntamente com uma equipe de cenógrafos e demais profissionais (CARNEIRO, 2007, p. 55). Bibiena, por sua vez, ficou encarregado da construção de três teatros a partir de 1752: um improvisado na Sala das Embaixadas do Paço da Ribeira, em setembro de 1752; o Teatro de Salvaterra, em janeiro de 1753; e a Casa de Ópera ou Ópera do Tejo, em 1755, como era conhecida, por estar situada às margens do rio Tejo – situada onde hoje atualmente existe o Arsenal da Marinha (BRITO, 1992, p. 112).

Outro nome importante neste processo é sem dúvida o do compositor napolitano David Perez (1711-1778) nomeado professor de música das infantas. No período que vai de 1752 a 1755, Perez compôs nove óperas dentre as quais *Il Siroe*, *Demofonte*, *Didone Abbandonata*, *L'Olimpiade*, *L'eroe cinese*, *L'Adriano in Siria*, *L'Ipermestra*, *L'Arteserse* e uma ópera encenada exclusivamente para o aniversário da princesa Maria Vitória, *Alessandro Nell'Indie*, em março de 1755 na recém inaugurada Ópera do Tejo (BUDASZ, 2008, p. 9-10). Esta ópera teve o relato posterior do viajante inglês Charles Burney onde o mesmo atesta que

Naquela ocasião, Perez compôs música nova para a ópera *Alessandro Nell'Indie*, na qual uma tropa de cavalos aparecia no palco, com uma falange macedônica. Um dos mestres de equitação do rei cavalgou Bucéfalo em uma marcha que Perez compoz na Manège [escola de equitação] para um grand pas de um belo cavalo; o todo excedeu em muito tudo aquilo que Farinelli havia tentado introduzir no grande teatro sob sua direção em Madri, para cuja realização ele tinha poderes ilimitados. Além dessa decoração esplêndida, Sua Majestade portuguesa reuniu os maiores cantores então existentes [nota de Burney: esses eram, de acordo com Pacchierotti, Elisi, Manzoli, Caffarelli, Gizziello, Veroli, Babbi, Luciani, Raaff, Raina, e Guadagni], a fim de que as produções líricas de Perez fossem beneficiadas com todos os recursos possíveis e resultando na mais perfeita e cativante execução que se poderia lhes dar (BUDASZ, 2008, p. 10)

Nascido em Nápoles⁵, David Perez iniciou sua formação musical nos estudos de contraponto, teclas e violino no Conservatório de Nápoles. Após 1733, trabalhou ao serviço do príncipe siciliano de Aragona, Diego Naselli. A serviço do príncipe, estreou sua primeira ópera, *La Nemica Amante*. Nos anos seguintes, apesar de suas árias serem representadas em importantes teatros da Europa, Naselli voltou-se para o gênero sacro e a composição de oratórios. Em 1749, por ocasião do concurso para provimento do cargo de mestre de capela de São João de Latrão, em Roma, Perez competiu com outro napolitano de renome, Niccolò Jommelli (1714-1774). Apesar do favoritismo do napolitano entre os músicos que descreviam sua habilidade virtuosa ao violino e nas teclas, Jommelli venceu o concurso.

Durante sua passagem por Portugal, o compositor desenvolveu seu repertório de ópera séria com produções cenográficas e teatrais majestosas, acompanhada dos excelentes músicos da Capela Real. A suntuosidade do espetáculo pode ser comprovada pelas gravuras encontradas no libreto de *Alessandro Nell'Indie*, onde a cenografia colaborava para criar um efeito visual e cênico de imponência e magnitude.

A produção de música vocal em Portugal era majestosa, sendo descrita pelo relato dos viajantes como o de Sir Nathaniel William Wraxall de “não haver casa real na Europa que fosse tão musical como a de Portugal” (WHEATLEY, 1884, p. 9), atestando a vivacidade das produções que eram eventualmente criticadas pelo amadorismo de

⁵ A partir de 1739, Nápoles é descrita pelo relato de viajantes como a capital mundial da música, berço de grandes compositores sobretudo de dramas vocais. O quadro numeroso de compositores durante todo o século XVIII até início do século XIX deve-se ao rigoroso ensino conservatorial – o mesmo que proporcionou David Perez e outra centena de napolitanos bem sucedidos na produção de dramas vocais – que foi contudo sendo abandonado nas primeiras décadas do século seguinte. (ROBINSON 1972).

certos atores, o que nos leva à possível conclusão sobre o preconceito e visão eurocêntrica dos viajantes e cronistas estrangeiros da época.

Os gastos exorbitantes com a contratação de companhias de ópera – que segundo o relato de Chevalier de Curtis, um oficial francês que visitava Lisboa em 1755, custavam mais de dois milhões de cruzeiros ao rei – e a rápida implementação de projetos de novas casas de ópera, como a Ópera do Tejo inaugurada em 1755, marcaram a rapidez e eficácia com que José I desejava que fossem realizados seus projetos de revitalização e reorganização da vida cultural. Quanto aos custos com artistas: ao renomado cantor alemão Carlo Raaff, por exemplo, foi oferecida a quantia de 300\$000 réis por ano, com adendos e inúmeros benefícios previdenciários e ao mestre de capela, enquanto a David Perez foi oferecido o valor de 2000\$000 contos de réis por ano⁶.

D. José I conhecia a importância da ópera como divertimento e que, por sua vez, funcionasse como um local de ampla visibilidade social onde o que importava era ver e ser visto. Contudo, o monarca português reconhecia igualmente o caráter formador ideológico da ópera e, sobretudo, do texto de Pietro Metastásio (1698-1782) – abordado mais adiante – e de sua influência da Academia Arcade. Os libretos e a ópera exaltavam a soberania do rei e de sua influência em toda corte como patriarca da nação. A *licenza*⁷ declamada no final da ópera, de caráter laudatório, confirma esta tendência de uso do espetáculo por parte do monarca. Para D. José I e seu primeiro ministro, a ópera possuía certos atributos destinados a este fim já que a mesma poderia ser uma

escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor, da pátria, do valor, do zelo, da fidelidade, com que devem servir seus soberanos: civilizando-se e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade, que neles deixaram os séculos infelizes da ignorância. (BUDASZ, 2008, p. 11)

Entretanto, sete meses após a inauguração da Ópera do Tejo, no dia 1º de novembro, um terremoto de grandes proporções devastou a capital portuguesa e deixou dois terços das residências inabitáveis, 35 de 40 paróquias destruídas e cerca de 10.000 pessoas mortas (BRITO, 1989, p. 29). O tenebroso evento aterrorizou alguns cantores que fugiram de Portugal para Madrid na mesma época segundo relatos coevos (BRITO,

⁶ Em Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Lisboa, Portugal in Opera in the Eighteenth Century, Manoel Carlos de Brito, 2009.

⁷ “Um epílogo inserido em uma peça ou ópera em honra do aniversário de um rei ou mecenas ou alguma outra ocasião festiva. Construída com recitativos ou árias, poderia também possuir um coro.” (HOLMES, 2013).

1989, p. 30) e a catástrofe foi seguida ainda de uma inundação do Tejo e um grande incêndio (BRAGA, 1870, p. 40). Bibliotecas, acervos e boa parte da história da capital portuguesa foram perdidos neste dia, inclusive a afamada Ópera do Tejo, cujas colunas ainda permaneceram de pé, de acordo com uma gravura, de 1757, de Jacques Philippe Les Bas, Paris.

Após o terremoto, o compositor David Perez produziu somente mais alguns títulos de ópera, voltando-se novamente para música sacra. O compositor era “... um dos últimos compositores que mantinham o rigor do contraponto, ele era um dos mais celebrados e amados compositores entre os mestres italianos...” (DOTTORI, JACKSON, 2011) muito embora não houvesse saído de Portugal até sua morte.

Suas óperas foram produzidas entre os anos de 1733 e 1777, metade produzida entre os anos de 1752 e 1755, no tempo de sua permanência na corte portuguesa. Durante os anos seguintes, Perez seguiu este processo de reforma da ópera, que teve C. W. Gluck (1714-1787) como um de seus expoentes, na redução no número de árias e corte de textos dos libretos originais, aderindo cada vez mais à *ária dal segno* em voga na segunda metade do século XVIII (ARSHAGOUNI, 1994, p. 82). Segundo Dottori (2011), a segunda versão de *Demetrio*, de 1765, produzida para o espetáculo de Salvaterra com libreto existente na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, “representa um momento de transição estética no estilo de composição em que Perez eliminou quinze árias do libreto original de Metastásio, usou oito recitativos acompanhados e dois duetos monumentais.” (DOTTORI, 2011).

Assim que D. José I faleceu e o Marquês de Pombal foi deposto, iniciou-se um novo período na corte portuguesa, marcado pela austeridade de D. Maria I (BRITO, 1989, p. 57). A produção operística não se repetiu com a mesma intensidade durante a administração seguinte, pois foram realizadas somente vinte e nove produções de ópera séria que vão de 1777 a 1792 contra sessenta e quatro produzidas na década anterior. Nos primeiros anos do reinado de D. Maria I ouviu-se notícia somente do *componimento drammatico* de David Perez, de um ato somente, *Il ritorno di Ulisse in Itaca*, encenado em 1778 em uma exibição para a inauguração do Teatro de Queluz. Os gêneros que marcaram as últimas décadas de setecentos foram as serenatas e peças para música de câmara, sobretudo nos aniversários e dias onomásticos da Família Real. Para tanto, foi reconstruída a Sala da Serenata ou Casa de Música, como eram conhecidas, em 1783 (BRITO, 1989, p. 60). Execução de música acontece igualmente nos palácios

de Queluz, da Ajuda e o de Lisboa entre os anos de 1778 e 1792 (BRITO, 1989, p. 60-61).

Embora a produção dos gêneros musicais de forma geral fosse marcada pelo rigor econômico da atual gestão de D. Maria I, a qualidade técnica dos músicos da Capela Real parecia surpreender os viajantes, como o inglês William Beckford (BECKFORD, 1980, p. 76) que disse não haver corte em toda a Europa com tão excelentes músicos e produção tão impressionante e ao ouvir as Matinas de Perez e a Missa Solene dos Defuntos de Niccollò Jommelli em 26 de novembro de 1787 ficou igualmente impressionado com a piedade e solenidade dos músicos. A cerimônia causou forte impressão no inglês, pois incluiu em seu relato que “tão majestosa e comovedora música foi coisa que nunca ouvi e que talvez nunca mais ouça, porque a chama do entusiasmo religioso está a apagar-se em quase toda a Europa e ameaça extinguir-se totalmente dentro de poucos anos.” (BECKFORD, 1980, p. 172).

Durante as últimas décadas, ainda despontam nomes importantes na produção musical portuguesa, como o de João Cordeiro da Silva (c.1756-1808), organista e compositor da Capela Real da Ajuda, que provavelmente estudou em Nápoles; Pedro Antônio Avondano (1714-1782), violinista da Capela Real, membro da Irmandade de Santa Cecília e João de Sousa Carvalho (1745-1798), ex-aluno do Seminário da Sé Patriarcal, que substituiu David Perez no posto de tutor musical dos infantes. Durante sua estadia no conservatório de Santo Onófrío em Nápoles, Carvalho apresentou *La Nitteti*, uma das obras que mais lhe rendeu prestígio até os dias de hoje (BRITO, 1992, p.114). Ainda na segunda metade do século XVIII, um dos alunos de João de Sousa Carvalho ganhou destaque ao ser nomeado mestre de capela em 1787 e tendo exercido igualmente as funções de diretor do Teatro da Rua dos Condes e do Teatro de São João, o português Antônio Leal Moreira (1758-1819). O compositor foi também professor do Seminário da Sé Patriarcal, onde lecionou por 44 anos (BRITO, 2013).

1.1. Espaços teatrais portugueses

Após a destruição dos teatros públicos pelo terremoto de 1º de novembro de 1755, algumas sociedades foram formadas a fim de erigir ou reconstruir as casas de ópera. Um destes projetos envolvia a construção de um teatro onde anteriormente existia o palácio do Conde de Soure. Uma destas sociedades era formada por João

Gomes Varela, José da Silva Barros e Francisco Luís, em prol da construção do que anteriormente era conhecido como Teatro do Bairro Alto (BRITO, 1989, p. 83). Sendo um dos mais antigos de Lisboa, o teatro também era conhecido como Casa dos Bonecos do Bairro Alto e sua existência pode ser comprovada numa das publicações de um dos libretos de Antonio José da Silva, *O Labirinto de Creta*, citando o espaço como o Theatro da Nova Casa do Bairro Alto (BRITO, 1989, p. 84). Durante os anos de reestrela houve um grande número de récitas de óperas baseadas nos libretos de Goldoni; até mesmo uma versão em português de obra desconhecida foi encenada com música atribuída a Baldassare Gallupi, em 1762.

Os documentos existentes nos arquivos portugueses nos dão relatos pouco precisos sobre o espaço físico de outro teatro da época, o Teatro da Rua dos Condes, informando somente sobre seu tamanho mais modesto se comparado ao Teatro do Bairro Alto, embora gozasse de melhor decoração. Um dos poucos libretos que informam o nome dos cantores e até mesmo dos bailarinos nas récitas é *Demetrio* (1768), com música de David Perez, versão que já havia sido produzida em Salvaterra em 1753 (BRAGA, 1870, p. 40). Nos anos seguintes, os esforços para o funcionamento e revitalização dos espaços culturais e casas de óperas continuavam a ser mais evidentes, mostrando, por exemplo, a articulação em torno da *Sociedade para a subsistência dos Theatros Publicos de Lisboa*, em maio de 1771, numa carta apresentada ao rei com a assinatura de diletantes e comerciantes e que apresentava igualmente a proposta de que fosse reservado um teatro para os dramas em língua portuguesa e outro para a representação de óperas e comédias italianas⁸.

Existe notícia de dois outros importantes teatros na cidade do Porto, o Teatro do Corpo da Guarda e o Teatro de São João. Construído em 15 de agosto de 1760 e inaugurado durante as festividades das núpcias de D. Pedro e D. Maria I na cidade do Porto, o Teatro do Corpo da Guarda foi um edifício não construído, mas adaptado de cocheiras juntamente com um palco adaptado, de dimensões modestas (MARTINS, 1980, p. 105). A documentação escassa sobre as óperas produzidas neste teatro nos informam apenas alguns títulos como a *Armida* e *Theseo*, de Lully, e a *Alcyone*, de Marais, em 1762, segundo o relato de João Salgado (MARTINS, 1980, p. 105). Em 15 de maio de 1762, uma ópera bufa intitulada *Il trascurato*, é atribuída a Pergolesi, mas tratava-se muito provavelmente de um pastiche (MARTINS, 1980, p. 106). Em 1768,

⁸ Em *Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da Corte*, 1777, p. 6.

em comemoração ao aniversário de D. José I, é representado *O templo da eternidade* e em 6 de junho de 1772, (sic) *Demofonte*, com libreto de Metastásio e música de David Perez, ópera dedicada a Ana Joaquina de Lencastre, esposa do governador da cidade (MARTINS, 1980, p. 106). Em fevereiro de 1792, é apresentada outra provável ópera de David Perez que anteriormente teria sido encenada no Teatro do Bairro Alto ou com música de Nicolò Jommelli no Teatro da Rua dos Condes, *Semiramis*.

Devido às condições em que acabou se encontrando o Teatro do Corpo da Guarda, se iniciaram discussões em torno da construção de um novo teatro, o Teatro de São João. As obras, que deveriam receber subvenções do estado para que fossem iniciadas, tiveram que contar com o apoio financeiro de populares e diletantes amantes de ópera e um dos fomentadores deste movimento foi o corregedor Francisco de Almada e Mendonça. O corregedor, imbuído dos mesmos ideais de D. José I e consciente do papel de instrução política que o teatro exercia em uma sociedade, escreve uma carta em defesa dos subsídios que ergueriam o edifício:

Sendo naturalmente conhecida, na Sociedade, a vantagem que resulta de um bom Theatro para a reforma dos costumes, que em toda a Europa se tem experimentado depois que as Nações, como em competência procurarão distinguir-se nesta espécie de escola a mais útil para a correção dos vícios, e desordem pela vivacidade com que ali na Tragédia se vêem punidos os crimes dos superiores, que se julgavão talvez dominar sobre a fortuna, e na comédia ridicularizados, e baixo povo vindo assim uns, e outros a corrigir-se a si próprios pelas funestas e envelhecidas imagens, que nos seus semelhantes se lhes representarão: Ésta mesma verdade já conhecerão os antigos Gregos vendo que não podendo civilizar os povos só com os dictames de sua Philosophia recorrerão ao Theatro, que transformou a Grecia de guerreira e feroz em humana, civilisada, e pulida, devendo mais aos dramas do Sofocles e Euripedes que aos escriptos morais do Platão. (...) (MARTINS, 1980, p. 110).

A carta emocionada de Francisco de Almada conseguiu reunir 30 300\$000 contos de réis, porém foi preciso outro convite para que a quantia fosse suficiente, pois somente em 22 de março de 1796 é que as obras começaram, com o projeto de Vicente Mazzoneschi – que havia decorado o Teatro da Rua dos Condes e do engenheiro Teodoro de Sousa (MARTINS, 1980, p. 110).

1.2. Espaços teatrais no Brasil Colonial

As representações teatrais no Brasil Colonial de que temos notícia remontam às primeiras décadas do século XVIII em cidades como São Paulo, Maranhão, Rio de Janeiro, e Minas geralmente em espaços improvisados, espaços internos de escolas ou tablados (CARDOSO, 2011, p. 2610). Sobre os tablados montados provisoriamente, existe relato sobre um de grandes dimensões na cidade de Salvador, no estado da Bahia, onde foram encenadas comédias espanholas e que fora preparado sob a ordem do Conde de Sabugosa, tendo funcionado durante quatro anos e desativado por ordem de D. João V em 1733 (BUDASZ, 2008, p. 27). Uma das peculiaridades dos palcos brasileiros é o caráter de interação social que existia entre os sexos e entre classes sociais mesmo nos ambientes eclesiásticos, pois se cultivava nestes espaços um clima de espetáculo (BUDASZ, 2008, p. 13).

Entre as obras produzidas estão as comédias espanholas com peças de Calderón de La Barca e Augustín Moreto e as obras de Antônio José da Silva e versões dos libretos de Metastásio, Goldoni, entre outros (BUDASZ, 2008, p. 13). Acerca do repertório, é interessante notar que diversos gêneros eram praticados no Brasil Colonial sem qualquer classificação rígida, pois, ora figuravam como comédias e tragédias ou como peças sérias ou joco-sérias, intercaladas com entremezes e/ou números de bailados, assim como na tradição ibérica. E é interessante notar que nos palcos brasileiros é também comum a inclusão de personagens na trama que não constavam nos libretos originais e que recebiam nomes jocosos, os graciosos.

A inserção destes personagens remonta à comédia espanhola e sua aparição na trama acontece de forma paralela ao enredo principal, sempre num tom cômico ou de sátira. Seus nomes, que às vezes eram traduzidos para o português, provavelmente denotavam o caráter de realidade social local, o que causava empatia no público e que acabava por envolvê-los em mal-entendidos, quiproquós e reviravoltas na trama. (ZURBACH, 2007, p. 30).

O gracioso atua na trama com um aspecto cômico, polivalente e com muita irreverência. A origem da personagem remonta ao teatro espanhol, onde sua figura era geralmente a de ajudante do protagonista que desejava a conquista da dama (DACANAL, 2011, p. 93). Sua astúcia indolente com as palavras, o modo como encontrava resoluções sagazes para os problemas e, por fim, sua submissão a um amo, indicam que ele se assemelhava a figuras de extratos populares, que causavam empatia

nos frequentadores dos teatros públicos e “oscilando entre a agressividade do real e o mágico mundo dos experientes, o criado gracioso sempre encontrava formas hábeis de contornar as dificuldades que ele próprio cria, ou que são criadas por outros.” (BARATA, 1998, p. 318).

Embora se apresentasse como figura isolada no teatro espanhol, o gracioso acaba surgindo no teatro português – sobretudo nas obras do Judeu – com um par feminino com quem geralmente casava ao final da trama, reforçando o efeito do *lieto fine* e provocando a libertação do gracioso de seu estado de servidão (BARATA, 1998, p. 318). Até mesmo os nomes empregados possuíam este fator de identificação social tais como os casais Caranguejo e Maresia ou Sevadilha e Semicúpio, provenientes das obras de Antônio José da Silva, *Variedades de Proteu* e *Guerras do Alecrim e Mangerona*, respectivamente (BARATA, 1998, p. 318-320).

Devido à sua volatilidade como personagem que resolvia os conflitos da trama (de assunto sério em forma jocosa), o gracioso acabava por utilizar recursos que abdicavam de sua individualidade ou que lhe posicionavam numa situação servil e embora estivesse situado numa posição marginal na ópera, acabava “por encontrar o seu projeto de valorização social, através da solícita e constante dependência do amo, que sempre lhe recompensará pelos serviços prestados” (BARATA, 1998, p. 324).

Um das possíveis razões que explicam a postura do gracioso e sua superexposição na trama se encontra em sua origem, que não apresenta códigos restritos de conduta social que lhe repreendam ou censurem, lhe conferindo um humor satírico que o mesmo utilizava “como arma para enfrentar a organizada hostilidade do ambiente citadino” (BARATA, 1998, p.334-335). O gracioso, em sua desvinculação com o rígido sistema social em que se encontra, apropria-se até mesmo de uma metalinguagem teatral, onde o personagem interage com o público ou se mostra consciente do espaço de representação da ópera como na obra *Quixote*, do Judeu.

(...) D. Quixote: Sabes onde estamos?

Sancho: Sei muito bem.

D. Quixote: Aonde?

Sancho: Estamos no Teatro do Bairro Alto

(Vida de D. Quixote, 1790, p.64).

Praticamente um século depois, ao citar uma obra de Gil Vicente, Almeida Garrett faz referência a esta prática:

Drogas que se não fazem na terra, que remédio há senão manda-las vir de fora! O Marquês de Pombal mandou vir uma ópera italiana para el-rei. O povo compôs-se a exemplo do rei: traduziam em português as óperas de Metastásio, metiam-lhes graciosos, - chamava-se isto de acomodar ao gosto português – e meio rezado, meio cantarolado, lá se ia representando. Vinha o Entremez da Castanheira nom fim, ou outro que tal: e que mais queriam? (GARRETT apud BUDASZ, 2008, p.16).

A descrição de Almeida Garret sintetiza as características do teatro português e brasileiro e suas particularidades enquanto gosto português, como era assim descrito. Existem ainda relatos da existência de graciosos em versões dos libretos de Metastásio em Minas Gerais, no século XVIII, e na obra *Guerras do Alecrim e Manjerona*, de Antônio José da Silva, o par Sevadilha e Semicúpio, que provavelmente remontam às produções portuguesas (BUDASZ, 2008, p.17).

De qualquer forma, a produção teatral e operística buscava, sobretudo, uma equiparação cultural com o Teatro de Corte de Lisboa, embora nem sempre estas produções se igualassem às suntuosas encenações portuguesas, que segundo Teófilo Braga, estavam num processo de degradação, traduzido nas óperas de cordel e no personagem do *fidalgo pobre* “o symbolo de uma nação rica de tradições heroicas e ao mesmo tempo miserável e annullada”, o que resultaria nos conceitos de *alta* e *baixa cultura*⁹ (BRAGA, 1870, p. 3). Sobre o espetáculo no Brasil, Rogério Budasz declara que

De maneira geral, um tipo de representação mais modesta, a meio caminho entre “alta” e “baixa” cultura, entre o falado e o cantado, é o que se entendia no Brasil do século XVIII por “ópera”, e que formava a base dos repertórios dos teatros no Rio de Janeiro, Vila Rica e outros centros (BUDASZ, 2008, p. 19).

A construção das casas de ópera no Brasil de que temos notícia estavam inevitavelmente ligadas à subvenção de entidades particulares, comerciantes e em boa parte dos casos, com o auxílio do Estado, pois a regularidade dos espetáculos e a

⁹ O conceito de baixa cultura de Braga refere-se ao período da primeira metade do século XVIII da produção músico-teatral das companhias italianas e espanholas nos pátios portugueses numa época de grande atuação da mesa censória e sobre um texto que seria, segundo ele, algo que beirava o “equivoco e o obscuro” e por alta cultura entendia o repertório produzido sobretudo durante o reinado de D. José I, num teatro que abordava o trágico e tinha por temática as grandes virtudes humanas (BRAGA, 1870, p. 3-20).

manutenção dos corpos artísticos não dependiam somente da anteriormente citada função educativa do teatro. O relato de viajantes informa sobre uma possível controvérsia em torno dos valores difundidos nos palcos brasileiros, pois “alguns bailes eram executados no palco, muitas vezes incluindo o lundum, dança afro-brasileira reinterpretada pelas elites urbanas e considerada lasciva pelos observadores” (BUDASZ, 2008, p. 22-23).

A ópera nova, que já deveria existir no final da década de 1750 no Rio de Janeiro, foi palco de inúmeras óperas com versões em português dos libretos de Metastásio como *Dido Abandonada* e *Sírio Reconhecido* e, durante os anos de 1776 a 1772, foi administrada por Luís Marques Fernandes e entre 1775 e 1812, por Manuel Luiz Ferreira (BUDASZ, 2008, p. 37).

De acordo com o catálogo do cônego José Augusto Alegria existem espécimes no acervo do Paço Ducal de Vila Viçosa que são de autoria do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), compositor brasileiro que nunca chegou a sair do Brasil. Os manuscritos são de três obras, a saber *Ulissea* (G Pratica 13), *O triunfo da América* (G Pratica 86g e 117.35) e o final do entremez *Manoel Mendes* (G Pratica 14, com fragmentos em 117.76) - peças que teriam sido levadas do Rio de Janeiro até o acervo do Paço Ducal de Vila Viçosa, em Portugal, quando do retorno da família real. É possível encontrar também fragmentos do oposto: música proveniente principalmente dos teatros reais (Ajuda e Salvaterra) ainda ativos no século XVIII e inícios do século XIX (CRANMER, 2009, p. 102).

O que chama a atenção, porém, é um documento datado de 1850 que se encontra hoje no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro – as memórias de Manuel Joaquim de Meneses descritas em *Companhias líricas no Teatro do Rio de Janeiro antes da chegada da corte portuguesa em 1808* que são:

No vice-reinado de Luis de Vasconcellos, [...] foi o theatro hum dos estabalecim[en]tos q[ue] lhe mereceu mais attençãõ; entre os cantores daquele tempo distinguia hum de nome Pedro, vindo de Portugal, q[ue] era ao m[es]mo tempo excellente actor dramatico, e poeta, compositor de alguns entremeses jocosos: erãõ seus companheiros M[anu]el Ro[drigues] Silva, Lobatto, Ladislão Benvenuto, comico buffo, José Ignácio da S[ilv]a Costa, e outros. [...] Entre as cantoras, distinguia-se Joaquina da Lapa, que passou a Europa e viajou, regressando alguns annos depois [...]; erãõ suas companheiras, Luisa, Paula, e outras, todas brasileiras, como os cantores, a execução de Pedro [...] e a orquestra era toda composta de musicos brasileiros, sendo alguns de pr.a ordem e iguaes aos bons da Europa.

Neste momento do texto é possível comprovar o trânsito de cantores entre Brasil e Portugal sendo notado o nome da cantora Joaquina da Lapa (Lapinha) como um dos sucessos nos palcos europeus e a qualidade da orquestra brasileira, indicada por Meneses como *pari passu* a grupos europeus. Na sequência do texto, encontramos elementos ainda mais interessantes.

Luis de Vasconcellos, conhece[do]r do talento dos cantores, organisou uma companhia lirica, sob a direcção de Ten.te Cor.el de Milícias, e Escrivão do Sêlo da Alfandega, Antonio Nascentes Pinto, entusiasta de musica, q[ue] havia estado na Italia, e ouvido os grandes mestres dessa época, o qual por obsequiar o Vice-rei se encarregou dos ensaios, e tradusio em verso portugues, as pessoas que então estavaõ em voga, como Chiquinha, Italiana em Londres, Italiana em Argel, Piedade de Amor e outras. Alem das pessoas liricas propriam[en]te dias, todos sabem q[ue] as antigas comedias, eraõ intercalladas de árias, e duetos, taes como as de Antonio Jose, Labirintho de Creta: Variedades de Protheo, Precipicios de Faetonte, Alecrim e Mangerona, Encantos de Circe, & cia, e de outros authores como a denominada D. João de Alvarado, tal era o gosto desse tempo.

As memórias de Manuel de Meneses¹⁰ (apud BUDASZ, 2008, p.248-249), não apresentadas na íntegra no texto acima, são preciosas devido à quantidade de informações que nos fornecem sobre cenário do teatro e drama musical brasileiro antes e após a chegada da família real, nos inícios do século XIX. Sob a orientação de Luis de Vasconcellos, uma companhia lírica foi formada e um importante nome surge nas descrições como sendo artífice das traduções de dramas e comédias produzidas aqui: o

¹⁰ Manuel Joaquim de Meneses. Companhias líricas no Teatro do Rio de Janeiro antes da chegada da Corte Portuguesa em 1808. Manuscrito de c.1850. Rio de Janeiro, Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional, L.4, P.2, n.20.

de Antonio Nascentes Pinto. O libretista chegou a fazer traduções como Piccini (*La cecchina*), e Millico (*Pietà d'amore*) dentre outras obras. Relacionando a investigação de David Cranmer com o relato de Meneses, é possível perceber indícios de ligações do espécime Pvv-amgG85, *Demetrio*, como sendo um possível trabalho de Antônio Nascentes Pinto, escrivão da alfândega. As características da grafia do tradutor são encontradas em trechos da ópera *Zara*¹¹, em que consta a seguinte indicação “Reprezentada no Teatro do Rio de Janeiro em 18 de Novembro de 1778”, onde

as claves de fá, à exceção da do primeiro sistema, terminam numa espécie de pequeno gancho; os sustenidos inclinam-se para a direita; no segundo sistema, onde entra a cantora, consta a indicação “voz”, em que o o e o z estão escritos com um único movimento da pena, sem a levantar do papel; a barra final é constituída por uma barra dupla, mais três barras, cada vez mais pequenas, terminando num floreado. (CRANMER, 2012, p. 157)

Cranmer continua sua argumentação apontando para o fato de que as mesmas características são encontradas no manuscrito G Pratica 51, *Demofonte*, com “claves de fá maioritariamente com um pequeno gancho, sustenidos inclinados para a direita, “voz” com o o e z escritos num único movimento da pena, e a barra final com os mesmos contornos. A cantora neste caso é indicada como “Sra. Joaquina.”” (CRANMER, 2012, p. 158) Ora, a grafia do copista, assim descrita por Cranmer, equivale à encontrada no manuscrito Pvv-amgG85¹², em que as claves de fá possuem um pequeno gancho. O tratamento com as letras o e z segue o mesmo indicado anteriormente assim como o floreio das barras. Não existem indicações de quaisquer cantores. Hipóteses como essa que ainda precisam de mais investigação para fins de confirmação mais exata deixam, contudo, a entrever a possibilidade de que grande parte do material encontrado em Vila Viçosa (e, em especial, o manuscrito Pvv-amgG85, *Demetrio*, de David Perez) seja proveniente de mãos brasileiras e que o referido trabalho orienta-se não somente na recepção e produção da ópera séria em palcos

¹¹ Ópera publicada em artigo ilustrado por Francisco Curt Lange, em 1964, no *Boletín Interamericano de Música* (LANGE, 1964 apud CRANMER, 2012).

¹² Cota do espécime que se encontra no acervo de manuscritos musicais do Paço Ducal de Vila Viçosa, em Portugal, originariamente pertencente à família real portuguesa, identificada como a ópera *Demetrio*, sem autoria. Nele encontramos as árias, alguns recitativos acompanhados e a seção referente ao primeiro ato com árias, recitativos e a sinfonia inicial, além de partes cavas dos instrumentos e cantores e trechos incompletos identificados como sendo árias de graciosos.

lusitanos, mas numa estética de recepção brasileira do gênero de fins do século XVIII e inícios do século XIX.

1.3. Aspectos do drama musical no século XVIII

Vários elementos na tragédia francesa do século XVII provocaram o surgimento da Academia Arcade em 1690, como os recursos cênicos e poéticos que buscavam o sobrenatural, ou o maravilhoso e visualmente sublime, ou no próprio uso do *deus ex machina*¹³, bem exemplificado no clássico *Orfeo*, de Monteverdi. Outro aspecto foi o da mistura de elementos trágicos e cômicos, bem como a instabilidade do espetáculo como um todo, sujeita a vaidade de intérpretes e produtores (KIRKPATRICK, 2005, p. 8).

Um dos primeiros teóricos a se pronunciar sobre o suposto desvio da tragédia e uma possível redescoberta e restauro da dignidade da poesia foi um padre, literário, chamado Ludovico Antonio Muratori (1672-1750). Muratori afirmava que texto e poesia deveriam assumir seu lugar de devido destaque, não atendendo com servidão aos caprichos da música (KIRKPATRICK, 2005, p. 8) e o tom burlesco e jocoso da ópera deveriam abrir lugar para um culto à erudição e à filosofia (KIMBELL, 1991, p. 182-183), atribuindo à ópera um propósito educativo, transformando assim o teatro em uma escola para as nações, onde os povos entrariam em contato mais próximo com os ideais iluministas (STROHM apud KIMBELL, p.182-183). Para isso, os poetas se voltaram para os escritos da antiguidade clássica e escolheram o *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotele* – publicada pela primeira vez em 1508 por Aldus Manutius, em Veneza (BERTHOLD, 200, p. 344) – como modelo, num retorno à tragédia grega e suas rígidas diretrizes. O melodrama, segundo os árcades seria uma tentativa falha de adequação dos libretos (música e texto) e qualquer tentativa dos libretistas em suscitar quaisquer emoções no expectador eram frustradas quando fossem deparadas com as idiosincrasias de músicos e intérpretes que impediam a comunicação correta da mensagem contida na poesia (KIRKPATRICK, 2005, p. 9). Dessa forma, o idealismo arcade buscava dar maior simplicidade e naturalidade aos textos poéticos, livrando-os

¹³ O termo surgiu entre historiadores para definir as resoluções arbitrárias do enredo e pode ser traduzido do latim como ‘o deus surgido da máquina’ ou compreendida como a divindade que era inserida na trama por um complexo maquinário teatral a fim de resolver os conflitos entre personagens. Tanto Aristóteles quanto Horácio discutiram a questão denotando o caráter implausível da resolução proposta pelos autores quando se valiam do recurso e, um dos tragediógrafos mais comentados é Eurípedes, autor com o maior número de obras contendo o *deus ex machina*, e que em sua *Iphigenia in Tauris* recebe a intervenção da deusa Atena. Durante o século XVIII, por conta do intenso racionalismo e empirismo iluminista, o *deus ex machina* é tratado, bem como outros elementos mitológicos da tragédia, como superstição, retornando porém no célebre *Orfeo ed Euridice* (1762), de C. W. Gluck (1714-1787) (STERNFELD, 2013).

igualmente dos excessos barrocos apoiando-se no estandarte tríplice do século XVIII: razão, natureza e verdade (KIMBELL, 1991, p. 184; 210).

De tal forma, as transformações propostas pela assim conhecida Academia Árcade – como era conhecido o círculo de poetas e literários que assumiam nomes de pastores e que se reuniam em torno da revitalização da poesia em torno dos textos clássicos entre os quais se contam Goldoni, Stampiglia e Gianvincenzo Gravina (KIMBELL, 1991, p. 183) – incluíam um uso simples do texto poético, evitando quaisquer inferências mitológicas e sobrenaturais, bem como o uso do *deus ex machina* e dos eventos miraculosos da tragédia francesa. Os temas deveriam abordar as mais altas e nobres paixões e virtudes, separando os extratos da aristocracia das pessoas comuns, culminando com um final feliz, o *lieto fine*. A estética do movimento árcade voltava-se principalmente para o texto, preocupando-se em revelar a destreza dos poetas através dos elementos formais como a própria versificação e os valores em si, traduzidos nas mais profundas reflexões sobre filosofia e teologia (KIRKPATRICK, 2005, p. 10).

A poética de Aristóteles, desde sua publicação no século XVI, influenciou decisivamente a construção da estética e escrita árcade, pois cada tragédia deveria observar, além das prescrições citadas anteriormente, os princípios das unidades aristotélicas de tempo, lugar e ação (BERTHOLD, 2000, p. 344) já que: a ação deveria ser coesa, evitando múltiplos enredos e tramas; o tempo da representação deveria desenvolver-se no decorrer de um dia (24 horas); o lugar somente um, sem alterações de cenários. Além disso, a abordagem histórica não necessitava ser fidedigna, porém as virtudes atribuídas aos heróis lhes conferiam atributos melhores que as pessoas normais (KIRKPATRICK, 2005, p. 14). O processo de transformação do libreto em versão musical não era algo imprescindível, pois a um dos árcades conhecido como Apóstolo Zeno (1669-1750), não agradava ou pouco interessava que seus libretos fossem musicados, relegando este recurso para cenas finais (KIMBELL, 1991, p. 190).

Assim como Aristóteles, outro filósofo apreciado pelos árcades teve importante influência sobre os ideais da academia: o francês René Descartes (1596-1650). O racionalismo cartesiano de Descartes provocou o interesse de Gianvincenzo Gravina, jurista italiano, apaixonado pela literatura clássica grega e de outros poetas como Metastásio. O filósofo francês, apoiado na dicotomia “razão versus emoção”, acreditava ser possível subjugar as perniciosas vontades humanas em prol da integridade do caráter, baseada no controle individual. Este controle poderia ser incitado, se baseado

em valores superiores, na sublimação pessoal em favor da alteridade. A cobiça, a inveja e outros sentimentos inferiores, segundo Descartes, conduzem os seres a praticar atitudes que levam à vergonha ou à imoralidade. A solução se encontra no cuidado em evitar tais sentimentos.

Baseado nos preceitos da *Poética* de Aristóteles e provavelmente nos escritos descartianos sobre a moral e racionalidade, surge um dos nomes mais ilustres do movimento e que, ao longo do século XVIII, teve suas obras amplamente publicadas e representadas por toda a Europa e até Américas (BUDASZ, 2008, p. 7), o poeta cesáreo vienense Pietro Metastásio.

Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, posteriormente conhecido pela alcunha de Pietro Metastásio (1698-1782), nasceu na Itália num ambiente simples e seu avô, igualmente poeta e entusiasta das artes, esteve envolvido com sua educação desde cedo. Seu talento e versatilidade eram conhecidos desde muito cedo, bem como sua habilidade de recitar versos improvisados em frente à loja do pai, depois da escola, rodeado por curiosos que desejavam ouvi-lo. Um destes transeuntes, realmente impressionado com o talento do jovem, pediu ao pai a tutela do garoto, a fim de lhe instruir e cultivar seus dotes (KIRKPATRICK, 2005, p. 2). Gravina ofereceu ao rapaz uma educação clássica, incutindo-lhe respeito e admiração pelos grandes poetas e filósofos gregos. É o próprio jurista que conferiu ao jovem a alcunha de Metastásio. Anos depois, sob a orientação de Gravina, Metastásio escreve *Giustino*, em 1712, conforme os rígidos padrões clássicos. Seis anos depois, com a morte de seu tutor, Metastásio herdou seus bens, abandonou seus estudos de direito e concentrou-se na poesia inteiramente. Alguns anos depois, sob a orientação de um advogado chamado Paghetti, escreveu seu primeiro libreto de ópera, *Endemyon*, para as núpcias do Marquês Pignatelli, em 1721. A estreia de *Angélica* no ano seguinte, com música de Nicola Porpora (1686-1768) e o famoso castrado Carlo Broschi (1705-1782) – conhecido como *Farinelli* – no papel principal, lhe permitiram um encontro com o cantor com quem conservou uma amizade de muitos anos (KIMBELL, 1991, p. 193). Nesta época, o poeta encontrava-se em Nápoles e possuía boa aceitação de suas obras e em 1730, com a recomendação veemente de Zeno, que lhe substituisse no posto de poeta cesáreo da corte de Viena (KIRKPATRICK, 2005, p. 3).

Até 1734, Metastásio já havia escrito cerca de treze libretos de ópera, chegando a consolidar seu estilo de composição e atingindo uma fase de maturidade (KIRKPATRICK, 2005, p. 4). Contudo, por conta dos inúmeros conflitos políticos

envolvendo a morte de Carlos VI e a subida ao trono de Maria Teresa da Áustria, o sucesso do poeta foi comprometido.

Em 1752, o teatro francês começa a tomar conta dos palcos europeus e em 1765, suas produções são mínimas ou inexistentes em Viena. A impopularidade de Metastásio não é sentida em Portugal ou em solo brasileiro, onde seus libretos continuavam a ser produzidos e até mesmo traduzidos para o português (BUDASZ, 2008, p. 7). A partir de 1737, Metastásio teve seus libretos editados em Portugal, com os títulos de *Alessandro Nell'Indie*, *Artaserse*, *Demofonte* e *L'Olimpiade*, em produções que ilustravam o processo de italianização da corte portuguesa (BUDASZ, 2008, p. 8).

Os libretos de Metastásio possuíam um caráter formador, que incitava o indivíduo a possuir controle sobre suas paixões, seguindo os exemplos dos heróis da tragédia clássica, de cunho aristotélico. Em um dos excertos de seus escritos sobre a *Poética* de Aristóteles, o poeta esclarece este poder pedagógico da tragédia quando diz que

A experiência continuada confirma que o expectador, até mesmo o mais malvado, admira os grandes exemplos das virtudes heroicas, que ajudam as úteis ou triunfam sobre as paixões daninhas, e se compraz em vê-las representadas. Quando vemos um filho inocente sacrificar generosamente a própria glória e a vida para salvar o pai; um amigo próximo que se esquece de si para não decepcionar o amigo; (...) quando vemos (digo) as representações de ações assim louváveis e luminosas, nossa alma se engrandece na glória da nossa espécie, que delas nos parece capaz; iludimo-nos de também sermos capazes de executá-las; e nutridos de idéias tão nobres, pode-se até esperar que às vezes nos tornemos capazes de imitá-las. (METASTASIO, 1820, p. 129-30 apud BUDASZ, 2008, p. 7).

A influência de Metastásio no gênero da ópera séria no século XVIII foi visível, sobretudo, nas dezenas de adaptações musicais de libretos por inúmeros compositores e com o exemplo da famosa ópera *Artaserse*, musicada mais de oitenta vezes (KIMBELL, 1991, p.192), pois ao contrário de Zeno, Metastásio era um amante da música, “sempre disposto a colaborar com os compositores, corrigindo e os apoiando de várias formas (KIMBELL, 1991, p.193).

1.4. A partitura no século XVIII

O libreto e a partitura funcionavam como um roteiro de espetáculo e comportavam em si – como numa espécie de projeto – a dramaturgia da obra e a totalidade do espetáculo. Era possível construí-la fazendo inserções, modificações e alterações significativas de forma a moldar o espetáculo de acordo com a necessidade e a disponibilidade de artistas, cantores e até mesmo da recepção do público, confirmando este aspecto interativo da criação/adaptação da obra.

Os cantores, por sua vez, também possuíam importância promovendo assim mudanças posteriores na partitura e na produção de forma geral, de forma a suprimir ou acrescentar árias. O libreto e a partitura não eram encarados como algo fixo e imutável e as alterações eram algo possível e necessário, vistas as necessidades de adaptação do libretista.

É possível observar esta atitude em relação à partitura, o libreto e a obra num aspecto lato se observarmos o tratamento das óperas italianas e francesas adaptadas para o português, em Portugal. Muitas mudanças e supressões de árias eram realizadas, além das traduções de recitativos acompanhados e omissão da parte B das árias, Contudo, mesmo quando havia modificação do texto do libretista, não havia perda total do sentido da obra, provavelmente numa atitude de reverência ao compositor. Acima de tudo, não somente se tratando de manuscritos do século XVIII, é necessário ainda ter em vista os contextos socioculturais específicos da realização de uma determinada obra, as circunstâncias particulares que envolvem sua produção e, segundo Mário Vieira de Carvalho,

O conceito de integridade do espetáculo tem necessariamente de prevalecer sobre qualquer preconceito quanto ao que seja considerado “integridade” da obra. Cada nova produção de uma obra vale por si e não pode deixar de ser aferida pelo sistema de comunicação e pelo contexto sociocultural específicos da sua realização. A obra não existe como algo congelado numa partitura. Obra e partitura não são idênticas. Aquela é sempre de novo reconstruída a partir desta (CARVALHO, 2012, p. 17).

Em Portugal, sobretudo com o teatro de Antônio José da Silva produzido em língua portuguesa, tornou-se ainda mais comum a prática de traduzir os textos de grandes clássicos para o português (BUDASZ, 2008, p. 13). Um estudo mais aprofundado pode nos encaminhar ao processo enriquecedor e até decisivo na

construção da literatura portuguesa, já que a tradução em si nunca ocorre de forma isolada ou sem intermitências em relação ao objeto a ser traduzido. As interferências deste processo agem “quer confirmando, quer modificando as poéticas dominantes no contexto literário e cultural de chegada.” (ZURBACH, 2007, p. 101).

Além destas traduções, existia ainda a prática da publicação e venda de libretos em frente às casas de ópera na forma de folhetos dependurados em cordas, que conferia ao gênero o nome de ‘teatro de cordel’. O gênero recebia uma classificação diversificada (‘ópera nova’, ‘ópera joco-séria’, ‘ópera drama’) havendo pouca ou nenhuma distinção sobre o espetáculo de que tratavam, como é o caso do libreto de *Ciro reconhecido*, representado em 1752 no Teatro da Rua dos Condes, que apresentava diversas modificações estruturais quanto à compactação no número de árias e outros elementos (BRITO, 1998, p. 80). O sucesso destas versões se comprova pela quantidade de récitas, que chegavam a ser repetidas por quase dois meses, quando bem aceitas pelo público (BRITO, 1998, p. 80). Segundo relatos coevos, as produções possuíam diversos paradoxos quanto à qualidade técnica: os bailarinos e instrumentistas bem como os entremezes introduzidos entre as árias, contudo, os atores eram descritos como sendo de baixa qualidade (BRITO, 1989, p.81).

Segundo Zurbach (2007, p. 107), a tradução possui raízes na farsa – um gênero teatral que mistura comédia e crítica social – praticada pelo dramaturgo Gil Vicente, no século XVI.

As intensas e inúmeras passagens virtuosísticas existentes nas árias comprovam igualmente a presença de cantores altamente qualificados e virtuosos para quem os compositores endereçavam árias de extrema dificuldade técnica e vertiginosas coloraturas. Sabe-se que por conta da proibição setecentista portuguesa da presença de mulheres nos palcos, todos os papéis eram representados por homens, e estes indivíduos, que possuíam atributos vocais superiores (ou peculiares) executavam então este material.

II. A TRAJETÓRIA DE DEMETRIO (1766 – ca. 1790)

O drama escrito pelo italiano Metastásio baseia-se na trajetória de Demetrio Soter I, rei da Síria, que fora enviado para cativo quando seu pai havia sido morto pelo usurpador Alexandre Bala no século II a.C. A partir do envolvimento amoroso proibido de Alceste – Demetrio disfarçado como camponês¹⁴ – e Cleonice, atual rainha da Síria, se desenvolve então a trama.

Cleonice, filha de Alessandro Bala, tem a missão de escolher um esposo para ocupar o posto de novo rei da Síria, na capital Selêucia, porém a heroína da trama está apaixonada por pelo camponês Alceste, a quem ama em segredo devido às suas posições sociais distintas. Durante a trama, Cleonice chega a renunciar ao amor de Alceste, pedindo-lhe que a deixe para seguir seu caminho, já que não existe destino possível entre eles. Cleonice chega mesmo a renunciar ao trono, desejando ser alguém comum e evitando, assim, o inevitável destino de casar-se com quem não ama. Alceste, entretanto, pede-lhe que seja paciente e sublime seu amor em prol de um bem maior, em favor de toda a nação da Síria e do país.

Cleonice, numa atitude inesperada, escolhe Fenício como esposo, tutor de Alceste e já de idade avançada. O destino do casal apaixonado, então prestes a ser separado, muda quando o próprio Fenício revela a Cleonice que Alceste é, na verdade, *Demetrio*, o príncipe exilado da Síria, autêntico sucessor do trono e detentor da coroa real. Por fim, a união do casal encerra a trama com o já esperado final feliz ou *lieto fine*.

A atitude virtuosa de Alceste na condição de indivíduo que sublima suas paixões em favor de sentimentos mais nobres, isto é, sacrifica sua vontade em favor da coletividade, revela uma série de elementos latentes no libreto metastasiano, seja de estética iluminista da segunda metade do século XVIII ou do caráter educativo e formador da ópera seria no mesmo período em Portugal.

O libreto de Metastásio já previa uma série de mudanças no gênero da *ópera seria*, em uma tentativa de valorização do texto poético e num enxugamento do número de árias, mas as alterações produzidas nos espetáculos no decorrer da segunda metade do século XVIII, seja nos palcos da corte portuguesa seja nos novos espaços da colônia

¹⁴ “O escravo ou empregado nos enredos setecentistas, se não fosse apresentado desde o início da trama como personagem cômico, mais tarde revelar-se-ia como um membro da família real oculto ou mantido em anonimato” (DALHAUS, 1998, p. 140).

brasileira, mostram a transformação significativa ocorrida no gênero da ópera num intervalo de poucas décadas.

A ópera composta por David Perez é aqui observada, sobretudo, a partir de dois manuscritos – I-Nc-401-41-42, localizado na Biblioteca de San Pietro a Majella em Nápoles, Itália, referente à performance da obra em 1765/6 em Salvaterra e Pvv-amgG85, localizado nos acervos do Paço Ducal de Vila Viçosa, sem data verificável de realização.

2.1. I-Nc-401-41-42

Na carátula do manuscrito que hoje se encontra na biblioteca do Conservatório de San Pietro a Majella, em Nápoles, é possível ler com facilidade indicações da fonte do texto baseada no libreto metastasiano, tais como a autoria da versão musical, a data de produção – provavelmente 1766 – e mesmo a indicação da anterior produção em Torino, em 1752. No decorrer da partitura estão disponíveis os três atos completos da ópera incluindo a sinfonia de abertura. Sua própria estrutura e diagramação indicam que se tratava de uma partitura feita para acervo, vide o estado deveras conservado do documento e a boa qualidade do papel. Nenhuma das partes dos personagens está indicada com o nome dos cantores que estiveram na produção da ópera em Salvaterra, embora já indicados no libreto juntamente com bailarinos.

As características desta versão musical feita por David Perez já indicam o processo de reformatação da ópera, onde várias cenas, árias e coros foram excluídos – mas também acrescentadas em alguns casos – chegando ao número de 14 exclusões de árias (seis no primeiro ato, cinco no segundo e três no terceiro) e outras cinco cenas com recitativos de um total de 44 cenas do original.

Acerca da ópera podemos observar as seguintes personagens: Cleonice, rainha da Síria; Alceste (o Demetrio ainda não revelado), par enamorado de Cleonice; Fenício, tutor de Alceste e pai de Olinto; Olinto, nobre e rival de Alceste; Barsene, confidente de Cleonice e apaixonada por Alceste; capitão da Guarda Real e amigo de Fenício. Já no primeiro ato seis árias são cortadas em relação ao libreto de Metastásio; Barsene, por sua vez, teve duas árias suprimidas enquanto que Cleonice, Olinto, Mitrane e Fenício tiveram uma ária cada, excluída da versão de Salvaterra. Ainda em I-Nc-401-41-42, além de pequenos cortes em recitativos, houve também um acréscimo de ária com texto

novo na cena XIII da ária “Quando o infiel é o caro objeto”, assim como no recitativo da cena XIV.

Em relação ao texto original, o primeiro ato foi o que mais sofreu cortes e modificações – oito no total. Um fato importante sobre o processo de tradução, se comparado ao manuscrito Pvv-amgG85, reside na ária Dal tuo gentil semblante que ganha um tratamento mais formal em Do seu gentil semblante. Além das árias, os recitativos acompanhados também ganharam tradução, como em “Quem deste tal” na cena X.

No segundo ato foram excluídas cinco árias do texto original; Barsene teve duas árias cortadas enquanto que Alceste, Cleonice, Olinto e Fenício perderam somente uma. Na cena X, houve o acréscimo de um texto novo com tradução de um recitativo acompanhado Si confusa e dubbiosa por Tão confusa e tão vazia e da ária “Di quell’insano orgoglio”, traduzida para “Do teu insano orgulho”, em relação ao manuscrito de Vila Viçosa. Em contrapartida, a ária de Mitrane não recebe tradução em “Dice che t’è fedele”.

O terceiro ato – o menor e o que sofreu poucos cortes e modificações – teve duas árias sem tradução: Quell’labro adorato, de Alceste, e Giusti dei, da voi non chiede, de Fenício. Quatro árias foram dispensadas de Alceste, Olinto, Mitrane e Fenício, sendo uma ária de cada personagem. Neste ato é possível perceber já na versão de Salvaterra de David Perez um esforço por tornar a obra mais sintética neste momento que abrigaria o clímax do enredo.

Acerca da formação instrumental presente na obra, é importante salientar o uso das trompas, que podem ser classificadas como, *corni da caccia*, ou simplesmente *trombe lunghe*, podendo também ser interpretadas como trompetes de acordo com sua afinação. As trompas circulares, como também eram conhecidas, tornaram-se parte do repertório pela primeira vez em La princesse d’Élide, de Lully, em 1664.

A partir de 1713, entretanto, nas obras de Alessandro Scarlatti, iniciou-se um processo de adoção permanente da trompa, sendo cada vez mais frequente nas formações orquestrais da segunda metade do século XVIII (MEUCCI, 2014). Até mesmo o termo *da caccia* ou *lunga*, servia para diferenciá-la da trompa francesa, ou *trompe de chasse* e sua notação – durante o período clássico – se deu através da clave de sol, eventualmente em clave de fá, sem armadura de clave. Se houvesse necessidade de produzir um som diferente por conta da nova tonalidade, o trompista recorria ao uso dos bocais (MEUCCI, 2014).

Durante a ópera, as trompas surgem nas mais variadas afinações: Dó, Ré (duas na cena VIII, ato II), Mi, Mib, Fá e Sol. Também aos pares surgem os oboés e flautas, sendo as segundas de menor frequência. Quatro trompas são usadas no coro final com afinação em Sol e Mib, respectivamente e conforme a ordem de aparecimento na música.

As cordas estão presentes, sobretudo, nas árias ou em recitativos do tipo *acompanato*, no qual o cantor é acompanhado pelo naipe de cordas. Quanto à composição, os segundos violinos frequentemente dobram o primeiro violino ou os acompanham em intervalos de terça. Quando existem, neste caso, vozes semelhantes, mas com relações intervalares diferentes – uma das poucas variações na diversidade composicional entre primeiros e segundos violinos, exceto a existência de passagens onde os dois se comportam de maneira realmente independente – a viola dobra o baixo uma oitava acima. Breves momentos solistas, tanto do violino quanto do violoncelo podem ser vistos em vários momentos da ópera, não excedendo o âmbito de quatro ou cinco compassos.

Existe ainda um importante documento que contém a descrição de um viajante francês anônimo¹⁵, que teve a oportunidade de assistir ao espetáculo de Salvaterra em 1765/6. Ali é possível observar uma série de elementos como música, figurino e bailados executados.

À noite assistimos à Ópera composta por oitenta músicos italianos, não só instrumentistas mas também cantores; como a Rainha não gosta de atrizes, os papéis femininos são executados por jovens castrados que têm vozes encantadoras, tão bem vestidos e representando com tanta perfeição que quem não estiver prevenido, enganar-se-á. Tocava-se Demetrius, de Metastásio, em que a música do Sr. Perez é de grande beleza, quer em frases quer em acompanhamento, e os instrumentos estão tão bem ligados às vozes que se pode dizer que é uma das melhores óperas que existe na Europa. Esta Ópera de «Demetrius» custou ao rei 200 mil cruzados¹⁶.

A princípio, o viajante informa o tamanho da orquestra, composta por oitenta membros, descrita como uma das maiores orquestras da Europa na época. A seguir, ele

¹⁵ Em correspondência com a Biblioteca Patrimonial Jacques Villon, foi informado que existe menção não totalmente confirmada sobre o possível autor, M. Jean-Baptiste Girardot de Marigny, um banqueiro.

¹⁶ O manuscrito encontra-se na Biblioteca Municipal Patrimonial Jacques Villon, em Rouen, e foi transcrito por Joaquim Verissimo Serrão em Notícia de uma viagem a Portugal em 1765-1766, Lisboa, (SERRÃO, 1960, p. 290-310).

transmite a informação de que todos os papéis, fossem de cantores ou bailarinos, eram realizados somente por homens. No libreto da ópera, é possível encontrar uma lista contendo nomes de alguns artistas envolvidos na produção, dentre eles cantores e bailarinos, dados que podem ser confirmados pelos arquivos da Biblioteca Nacional de Portugal e pela pesquisa de Manuel Carlos de Brito (1989, p. 54-55). A todos os cantores, era atribuído o título de Virtuoso da Capela Real de Sua Majestade Fidelíssima, levando em consideração que os mesmos eram empregados da coroa portuguesa segundo os arquivos da AHMF¹⁷.

O papel de Cleonice foi representado por Giambattista Vazquez (João Batista), descrito nos documentos oficiais como cantor a serviço da Capela Real a partir de 1761, ocupando o posto de *prima donna*, tendo sua voz descrita como pequena, porém boa, graciosa e expressiva (BRITO, 1989, p. 44) e uma aparência feminina que lhe conferia mais verossimilhança na representação de papéis travestidos (BRITO, 1989, p. 50). Vazquez aparece referido como cantor dentre os libretos de ópera entre os anos de 1764 a 1777. Naquele mesmo ano aposentou-se e, antes, recebeu a quantia de 1:000\$000, mudando em seguida para a Itália (BRITO, 1990, p. 64). Por representar sempre papéis femininos, Vazquez (também conhecido como Battistini) ocupava o posto de *prima donna*.

O personagem de Alceste, por sua vez, foi representado por Giovanni Jozzi, soprano, a serviço da Capela Real entre os anos de 1765 e 1768. Fenício foi representado por Lorenzo Giorgetti, tenor, a serviço da Capela Real entre os anos de 1764 a 1769, embora tenha se aposentado em 1784 com os recursos previdenciários da Coroa Portuguesa (BRITO, 1990, p. 65). Olinto foi representado por Lorenzo Maruzzi, tenor, mencionado nos libretos entre os anos de 1764 e 1772. O papel de Barsene foi representado por Giuseppe Orti, soprano, a serviço da Capela Real entre os anos de 1764 e 1783. Mitrane foi interpretado por Francesco Cavalli, como tenor e baixo entre os anos de 1764 a 1773.

Na descrição do viajante francês, existe ainda menção ao espaço físico do que provavelmente se trata do teatro de Salvaterra, segundo análise de Giuseppina Raggi (CARNEIRO, 2007, p. 145) e a informação de que todos os infantess eram excelentes músicos, ressaltando-se que eram alunos de David Perez.

¹⁷ Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Lisboa, Portugal em Opera in the Eighteenth Century, Manoel Carlos de Brito, 2009.

O guarda-roupa, bordado a ouro e prata finos, é riquíssimo, bordado em Milão. As decorações são pintadas pelos melhores pintores. O rei, a rainha, a princesa do Brasil e as princesas suas irmãs, são grandes músicos e cantam bem (...). «A sala de espectáculos de Salvaterra tem uma lotação de 500 pessoas; tem três filas de camarotes de primeira (três camarotes de cada lado); ao fundo um anfiteatro com uma galeria que prolonga de cada lado os primeiros camarotes. Este anfiteatro está coberto com um reposteiro franjado, apoiado em pilares como uma tenda; neste se situa o lugar do Rei que se senta num cadeirão, ao meio, tendo à sua direita o Infante D. Pedro, seu irmão e seu genro e à sua esquerda a Rainha, a Princesa do Brasil e as três outras princesas e ao longo da galeria, à esquerda, as damas de honor. O outro lado, à direita da galeria, fica vazio por oito segundos e oito terceiros camarotes que são ocupados por portugueses aos quais se oferecem bilhetes. Os Ministros do Rei estão sentados na plateia com os fidalgos, sem distinção de categoria. A orquestra tem cerca de 25 a 30 instrumentos. O teatro é bastante grande, ocupando todo o comprimento da sala; o espectáculo começa logo que o Rei entra, vulgarmente cerca das seis e meia, sete horas. A ópera dura 4 horas; verificando-se o maior silêncio. (SERRÃO, 1960, p. 290-310).

A seguir, seguem-se descrições de números de dança. Os bailados, assim como os entremezes, eram inseridos entre os atos da ópera, portanto, ao final do primeiro e segundo atos havia uma encenação diferente de bailado. Essas cenas eram geralmente pantomimas ou números sem texto. Outro elemento digno de nota no relato é o do tempo de duração da ópera juntamente com o silêncio que lhe acompanhou até o fim do espectáculo, algo que não se verificava nas representações nos teatros públicos, onde este era realizado num espaço de tempo menor juntamente com o burburinho incessante do público.

O bailado do 1º «acto do «Demetrius» representa a sala de um mecânico ou maquinista que mostra a um curioso ou estrangeiro um autómato, em que premindo uma mola faz executar diferentes danças e bailados. Primeiro assiste-se a uma entrada de «Pierrots» em seguida a uma de «Espanhóis», de «Arlequins» e «Columbinas» e «mosqueteiros», etc., em que os passos são executados pelos dançarinos como se fossem comandados por molas. Vêm comunicar ao Maquinista que alguém o chama; este sai e o curioso aproveita a sua ausência para examinar os autómatos e observa a máquina, pressiona a mola e os autómatos recomeçam a dançar; como pretende mudar rapidamente a dança anima-se, embaraça-se e por fim escangalha-se a mola; a máquina desafina-se e os autómatos caem de cabeça para baixo, pés para cima, cada um com uma atitude diferente do que resulta um espectáculo divertido; com o barulho o Maquinista chega espantado ao ver as máquinas viradas; tenta recuperá-las e percebe que os fios ou molas estão partidos. Precipita-se sobre elas

desesperado e corre atrás do curioso; este foge, atravessando os acessos em que tinham descido os autómatos. «Este bailado é muito bem desenhado e de agradável invenção. O bailado do 2º acto é Pantomina. Vê-se ao longe uma ilha sobre o mar e um Príncipe que nela naufraga esta ilha é ocupada por uma feiticeira que quando se apaixonou transforma os seus companheiros em estátuas». Ela apressa-se em fazer amizade com o Príncipe mas este está ocupado em procurar os seus companheiros; logo que os descobre fica furioso. A feiticeira toca-lhe com a sua varinha, adormecendo-o, e ele cai sobre uma cama de relva; algumas ninfas vêm com flores e saem de repente. Ele acorda e parece envergonhado por se encontrar prisioneiro; a feiticeira finge em ter pressa de o libertar. Ele aparenta querer agradecer-lhe beijando-lhe a mão, mas este era o pretexto para lhe apanhar a varinha. Com a varinha, toca a feiticeira que é arrastada por um carro puxado por dragões. Ele reanima os seus companheiros e imediatamente embarca para fugirem desta ilha.

O primeiro bailado traz a marca da herança espanhola na descrição dos personagens, representados pelos espanhóis e mosqueteiros e também na tradição da *commedia dell'arte*, pois os três personagens (pierrô, arlequim e colombina) são provenientes da tradição do teatro espanhol presentes em Portugal até às primeiras décadas de setecentos.

O segundo bailado, no intervalo entre o segundo e o terceiro ato, conta através de uma pantomima um episódio da mitologia que se assemelha à narrativa da feiticeira Circe, que, na obra *A Odisseia* encanta Odisseu e seus companheiros em sua ilha e transforma-os em animais. Neste bailado, entretanto, os navegantes são transformados em pedra e o príncipe em seguida lhes devolve a vida numa intervenção inesperada.

2.2. Possíveis fontes brasileiras – o manuscrito Pvv-amgG85

No espécime Pvv-amgG85, pertencente ao acervo de manuscritos musicais do Paço Ducal de Vila Viçosa, podemos encontrar informações ainda mais valiosas sobre o desenvolvimento da obra de David Perez no decurso de sua performance. O documento encontra-se dividido em partes cavas somente com árias e recitativos acompanhados e este formato provavelmente indica que a produção deste manuscrito teve como objetivo a performance. Outros elementos contidos no manuscrito contribuem para esta possibilidade, tais como a marcação de dinâmicas, a grafia às vezes pouco cuidadosa ou apressada do copista e o estado deteriorado do documento que indica uma intensa utilização.

Acerca da música é interessante ainda notar que somente as seções A e os recitativos acompanhados receberam tradução, excluindo-se todas as seções B, produzindo assim uma maior compactação do espetáculo. Nas tabelas seguintes é possível visualizar as mudanças operadas em ambos os espetáculos a partir do libreto original.

TABELA 1 – Ato I

	Libreto de Metastásio, 1728 Disponível em: < http://www.liberliber.it/ > - Progetto Manuzio	Manuscrito Nc 401- 41-42, Nápoles, 1766	Manuscrito de Vila Viçosa	Orquestração
ATO I				
		Sinfonia	Sinfonia	Oboé (2) Trompete em E (2) Cordas
Cena I	Recitativo e Ária	<i>Di quell ingiusto sdegno</i>	<i>Do seu injusto enfado</i>	Olinto (T ¹⁸), Cordas
Cena II	Recitativo	* ¹⁹	*	Cleonice (S ²⁰), Barsene (S), B.C.
Cena III	Recitativo e Ária	<i>Fra tanti pensieri</i>	<i>Com tantos cuidados</i>	Cleonice (S), Oboe (2), Trompa da Caça em F, Cordas
Cena IV	Recitativo e Ária	<i>Ogni procela infida</i>	<i>Toda procela ímpia</i>	Fenício (T), Oboe (2), Trompa da Caça em G, Cordas
Cena V	Recitativo	*	*	Oboe (2) Trompete (2) Trompa da Caça (2) Cordas
Cena VI	Recitativo	*	*	Cleonice (S) Olinto (S) Fenício (T) B.C.
Cena	Recitativo	*	*	Cleonice (S) Olinto (S)

¹⁸ Tenor

¹⁹ O símbolo * refere-se às cenas que não possuem árias ou inclusão de texto em ambas as versões.

²⁰ Soprano

VII				Alceste (A ²¹) Mitrane (T) Fenício (T) B.C.
Cena VIII	Recitativo	*	*	Olinto (S) Fenício (T) B.C.
Cena IX	Recitativo e Ária	<i>Scherza Il nochier talora</i>	<i>Zomba o piloto do acaso</i>	Alceste (A) Oboe (2) Trompete em C (2) Cordas
Cena X	Recitativo Acompanhado	<i>Chi di costui</i>	<i>Quem deste tal</i>	Olinto (S) Cordas
Cena XI	Recitativo	*	*	Cleonice (S) Barsene (S) B.C.
Cena XII	Recitativo	*	*	Cleonice (S) Barsene (S) Alceste (A) Mitrane (T) B.C.
Cena XIII	Recitativo e Ária	<i>Quando è infido Il caro bene</i>	<i>Quando o infidel é o caro objeto</i>	Barsene (S) Alceste (A) Cordas
Cena XIV	Recitativo Acompanhado e Ária	<i>Dal tuo gentil sembiante</i>	<i>Do seu gentil semblante</i>	Alceste (A) Oboé (2) Trompete em F (2) Cordas
Cena XV	-	-	-	-

Fonte: Fábio Amorim de Melo, 2014.

TABELA 2 – Ato II

	Libreto de Metastásio, 1728 Disponível em: < http://www.liberliber.it/ > - Progetto Manuzio	Manuscrito Nc 401- 41-42, Nápoles, 1766	Manuscrito de Vila Viçosa	Orquestração
--	---	---	------------------------------	--------------

²¹ Alto ou contralto

ATO II				
Cena I	Recitativo	*	*	Olinto (S) Alceste (A) B.C.
Cena II	Recitativo Acompanhado e Ária	<i>Non v'è più bárbaro</i>	<i>Não há mais bárbaro</i>	Olinto (S) Alceste (A) Mitrane (T) Cordas
Cena III	Recitativo e Ária	<i>È La fede degli amanti</i>	<i>É a fé de todo amante</i>	Olinto (S) Mitrane (T) Oboe (2) Trompete em G (2) Cordas
Cena IV	Recitativo e Ária	<i>Dice che t'è fedele</i>	<i>(sem tradução em VV)</i>	Cleonice (S) Mitrane (T) Cordas
Cena V	Recitativo	*	*	Barsene (S) Cleonice (S) Fenício (T)
Cena VI	Recitativo	*	*	Barsene (S) Cleonice (S) Fenício (T)
Cena VII	Recitativo e Ária	<i>Nacqui agli affanni in seno</i>	<i>Logo nasci chorando</i>	Olinto (S) Cleonice (S) Fenício (S) Oboé (2) Trompete em E (2) Cordas
Cena VIII	Recitativo e Ária	<i>Di quell'insano orgoglio (não existe no manuscrito)</i>	<i>Do teu insano orgulho</i>	Olinto (S) Barsene (S) Fenício (S) Oboé (2) Trompa em D, Cordas
Cena IX	Recitativo	*	*	Barsene (S) Olinto (S) B.C.
Cena X	Recitativo Acompanhado	<i>Si confusa e dubbiosa</i>	<i>Tão confusa e tão vazia</i>	Barsene (S) Cordas
Cena XI	Recitativo e Recitativo Acompanhado	<i>Magnanimi pensieri</i>	<i>Magnânicos cuidados</i>	Cleonice (S) Mitrane (T)
Cena XII	Recitativo, Recitativo Acompanhado e Ária (dueto)	<i>Il tuo dolor consola – Mio bel nume, ah non scordar ti</i>	<i>A tua dor consola – Oh meu nume ah não te esqueças</i>	Cleonice (S) Alceste (A) Oboé (2) Trompete em G (2) Trompete em Eb (2) Cordas

Cena XIII	-	-	-	-
Cena XIV	-	-	-	-
Cena XV	-	-	-	-

Fonte: Fábio de Melo, 2014.

TABELA 3 – Ato III

	Libreto de Metastásio, 1728 Disponível em: < http://www.liberliber.it/ > - Progetto Manuzio	Manuscrito Nc 401- 41-42, Nápoles, 1766	Manuscrito de Vila Viçosa	Orquestração
ATO III				
Cena I	Recitativo	*	*	Olinto (S) Alceste (A) B.C.
Cena II	Recitativo	*	*	Cleonice (S) Olinto (S) Alceste (A)
Cena III	Recitativo e Ária	<i>Io so qual pena sia</i>	<i>Bem sei qual é a pena</i>	Cleonice (S) Alceste (A) Cordas
Cena IV	Recitativo e Ária	<i>Quell' labro adorato</i>	<i>(sem tradução)</i>	Olinto (S) Alceste (A) Trompete em Eb (2) Cordas
Cena V	Recitativo Acompanhado	<i>Io lo providi</i>	<i>Eu o previa</i>	Olinto (S) Cordas
Cena VI	Recitativo	*	*	Fenício (T) Mitrane (T) B.C.
Cena VII	Recitativo	*	*	Fenício (T) Olinto (S) B.C.

Cena VIII	Recitativo e Ária	<i>Giusti dei, da voi non chiede</i>	<i>(sem tradução)</i>	Alceste (A) Fenício (T) Cordas
Cena IX	Recitativo Acompanhado (Cena X)	<i>Io Demetrio</i>	<i>Tu, Demetrio</i>	Barsene (S) Alceste (A) Cordas
Cena X	Recitativo e Ária	<i>Semplicetta tortorella</i>	<i>Qual a rola simplesinha</i>	Barsene (S) Flauta (2) Trompete em G (2) Cordas
Cena XI	Recitativo	*	*	Cleonice (S) Fenício (T) B.C.
Cena XII	Recitativo e Ária (dueto)	<i>Deh! Risplendi oh chiaro nume</i>	<i>Resplandece oh claro nume</i>	Cleonice (S) Mitrane (T) Alceste (A) Fenício (T)
Cena XIII	Recitativo	*	*	Cleonice (S) Barsene (S) Fenício (T) B.C.
Cena XIV	Recitativo e Ária (Coro Final)	<i>Quando scende in nobil petto</i>	<i>Quando existe em nobre peito</i>	Cleonice (S) Olinto (S) Barsene (S) Alceste (A) Fenício (T) Mitrane (T) Oboé (2) Trompete em E, Cordas
Cena XV	-	-	-	-

Fonte: Fábio de Melo, 2014.

Existem aspectos que podem ser verificados nestas adaptações segundo José Mascarenhas (MASCARENHAS, 2003, apud BRESCIA, 2010, p. 162) como a introdução de dois ou três personagens graciosos com nomes e/ou hábitos populares para efeito de identificação do grande público; aclimatação à geografia local; adaptação de nomes estrangeiros; introdução de cenas novas e encurtamento ou exclusão de cenas longas; conversão da prosa em verso e vice-versa e alteração do tamanho do verso; supressão do nome do autor e do tradutor (ou adaptador) e uma adaptação dos diálogos

em vista da censura. Os dois últimos itens interligam-se, pois, a efeito da regulação existente produzida pela mesa censória, autores e produtores acabavam por ocultar suas autorias ou adotavam um pseudônimo que geralmente se tratava de um anagrama do próprio nome – como no caso de Francisco Luiz Ameno que assinava pelo nome de Fernando Lucas Alvim – e também modificavam os textos conforme a ocasião e lugar.

Dois libretos encontrados no acervo digital da Biblioteca Nacional de Portugal – COD 1382/4 e COD 1395/3 – ambas versões do Demetrio metastasiano, fornecem importantes elementos sobre o processo de readaptação do referido drama. Os libretos, por conterem o texto da ópera traduzido para o português – árias, coros e recitativos – e por apresentarem uma caligrafia pouco cuidadosa e apressada, bem como um papel de qualidade aparentemente inferior, podem tratar-se, certamente, de um libreto feito para espetáculos nos teatros públicos. Ambos os documentos possuem pequenas dimensões (21x10cm) e com variação apenas no número de páginas: 69 folhas em 1395/3 e 58 folhas em 1382/4. Na carátula dos dois documentos encontram-se os nomes dos personagens e cantores que fizeram parte do espetáculo.

Outro detalhe que leva a esta conclusão é a inserção de personagens graciosos ou cômicos, que nestes dois casos se tratam de três personagens. Em COD 1382/4, produzido em 1783, existe um dueto amoroso entre as personagens Palmatória, criada de Cleonice, e Contraponto, criado de Alceste. Um terceiro elemento se apresenta como avó de Palmatória, a velha Alfarroba.

Em COD 1395/3, produzido em 1797, existe um triângulo amoroso entre as personagens Sinalefa, descrita como dama e confidente de Cleonice, Palito, criado de Alceste e amante de Sinalefa e Espeto que ama secretamente Sinalefa. A indicação dos nomes sugere que, de fato, os personagens eram cômicos, por se tratarem de alcunhas relacionadas a objetos do cotidiano como a palmatória, ou o espeto e o palito, tão comuns no trato doméstico das classes mais populares. Ambos os espécimes, embora produzidos com um intervalo de quatorze anos possuem o mesmo copista, Antônio José de Oliveira, de quem pouco se sabe exceto pela informação deixada nos próprios libretos de que era copista não somente de Metastásio, mas de Goldoni e Calderón de La Barca e esteve em exercício entre 1780 e 1797 (PINTO, 2013, p. 203).

Dois personagens graciosos existentes em Pvv-amgG85, conhecidos como (sic) Lacayos ou empregados, sob a alcunha de Pistola e Sacatrapo, formam também um par amoroso. As indicações existentes sobre a presença destes dois personagens estão indicadas nas partes cavas das árias dos mesmos. As árias, contudo, não estão completas

devido à falta das partes dos cantores, sem evidência ou indicação de texto. As referências bélicas são evidentes no nome de Pistola, a arma de fogo em si, e Sacatrapo, um instrumento utilizado para tirar a bucha de pano das armas de fogo. As partes cavas instrumentais referem-se somente a quatro cenas: uma ária de Pistola “A Deus [borrão] cozinha”, um recitativo “Verás o quão te afastas”, uma ária “Eu sei muito bem cantar” e um dueto ainda de difícil identificação dos dois personagens.

Alguns elementos caracterizam ainda o copista da versão de *Demetrio* existente no Paço Ducal de Vila Viçosa, seja na grafia do texto ou dos valores musicais seja nas anotações/indicações de dinâmica. O *o*, *e* e *z* são escritos num único movimento da pena, bem como o *d* e o *q* maiúsculos que além disso, sugerem um formato floreado. Três letras são grafadas de modo peculiar, como o *d* minúsculo em formato de gancho, o *r* que assemelha-se à letra *v* e o *f* minúsculo, alongado e semelhante à letra *s*.

Acerca dos valores e símbolos musicais, outras características são interessantes como o bequadro levemente inclinado para a esquerda, o suspenso levemente inclinado para a direita, as hastes – sobretudo das colcheias, que aparecem grafadas como um gancho, num só movimento de pena, enquanto que as semínimas parecem mais rígidas ou retas. A clave de sol obedece a um formato mais estreito, a clave de fá surge em formato de *c* e a clave de dó lembra as letras *j* e *k* unidas.

A única diferença de grafia, sobretudo do texto musical que à primeira vista aparenta pertencer a outro copista, está presente nas partes cavas de baixo das árias *Do teu insano orgulho*, de Fenício, *Logo nasci chorando*, de Cleonice e nos recitativos acompanhados *Tão confusa e tão vazia* e *Magnânimos cuidados* da mesma personagem. Nestas mesmas partes, apresenta maior qualidade, clareza na escrita e conservação, provavelmente por se tratar de uma parte produzida num período posterior.

2.3. *Demetrio* nos teatros brasileiros

Embora localizado atualmente no espólio português, o espécime Pvv-amgG85 está arquivado dentre inúmeras obras de autores que possivelmente as produziram em solo brasileiro – compositores que nunca chegaram a sair do Brasil – e a grafia destes copistas em especial coincide com a dos que trabalhavam no Teatro de Manuel Luís, no Rio de Janeiro no final do século XVIII e início do XIX.

Entretanto, a única produção de *Demetrio* realizada no Brasil e documentada é encontrada nas cartas de Claudio Manoel da Costa²² (1729-1789), poeta mineiro tradutor das obras do poeta cesáreo na colônia brasileira. A ópera foi realizada em 13 de maio de 1795 em Vila Rica, Minas Gerais, em comemoração ao aniversário de D. João, príncipe regente e não existem outros documentos que conectem o espécime acima mencionado com este espetáculo.

A Ópera Nova, outra possível casa de ópera onde pode ter ocorrido o espetáculo dada a relação estreita com o material levado no início do século XIX para os acervos portugueses, já deveria existir no final de 1750 no Rio de Janeiro e foi palco de inúmeras óperas com versões em português dos libretos de Metastásio como *Dido Abandonada* e *Sírio Reconhecido*, sendo administrada entre os anos de 1776 a 1772 por Luís Marques Fernandes e entre 1775 a 1812 por Manuel Luiz Ferreira (BUDASZ, 2008, p. 37).

Acerca do repertório produzido neste período, existem poucas informações mais precisas sobre o que foi feito durante as últimas décadas do século XVIII, embora algumas recordações de óperas vistas pelo escrevente do Morgado de Mateus que esteve no Rio de Janeiro em 1765 apontam para algumas obras como *Dido Abandonada*, *Ciro reconhecido*, *Alexandre na Índia*, *Adriano na Síria*, *Precipício de Faetonte*, tendo todas essas mostradas “excelente música e danças” (CARDOSO, 2011, p. 2527), segundo o escrevente e todas evidentemente traduzidas de libretos de Metastásio.

Sobre o espaço físico do teatro de Manuel Luís, o relato de Friedrich Ludwig Langstedt (1750-1804) informa que o mesmo possuía “três ordens de camarotes, incluindo frisas e a plateia” (CARDOSO, 2011, p. 2911) e segundo a descrição do oficial da Marina, James Tuckey, em 1803 que a casa de ópera comportava cerca de 600 pessoas e funcionava às quintas-feiras, domingos e feriados (CARDOSO, 2011, p. 2922) padrão que poderia ser modificado de acordo com intempéries na corte ou no elenco. Os mesmos relatos ainda fariam uma breve comparação ao Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, devido às dimensões, porém, é interessante notar que em Portugal, os teatros públicos eram afastados dos teatros de corte. O teatro de Manuel Luís, porém, era o único da cidade do Rio de Janeiro nas duas últimas décadas do século XVIII e abrigava espetáculos oficiais e representações mais populares (CRANMER, 2009, p. 108).

²² Cartas enviadas pelo doutor Claudio Manoel da Costa à Academia Brasileira dos Renascidos em Salvador da Bahia. APM, Col. APM Cx.01 doc.03. Cf. Appendice IV, XIII apud BRESCIA, 2010, p. 187.

A partir de 1808, D. João promoveu a organização da vida musical no Brasil a partir de um alvará que regulamentou a fundação da Nova Sé e da Capela Real e, em 1812, a orquestra da Capela Real já contava com 32 integrantes. (Almanaque IHGB RJ. V. 282. p. 132. 1969 apud CARDOSO, 2011, p. 3556). Anos mais tarde, em 1812, Marcos Portugal desembarcou no Rio de Janeiro e assumiu a tutela musical dos príncipes e o cargo de inspetor da música produzida no Teatro de Manuel Luís, que por essa época já se chamava Real Teatro. (CARDOSO, 2011, p. 3557).

A partir da pesquisa de David Cranmer sobre os manuscritos do Paço Ducal de Vila Viçosa, – e, sobretudo, dos espécimes que possuem forte indicação de que foram produzidos por mãos brasileiras – é possível discutir a procedência deste material e distinguir entre eles dois grupos distintos, principalmente pela cor e tipo de papel que indicam o período a que pertencem, sendo o primeiro grupo os produzidos durante o vice reinado de Luís de Vasconcelos entre 1778 e 1790, que apresentam uma cor castanha e o segundo grupo que coincide com o retorno de Joaquina da Lapa (Lapinha), em 1805 (CRANMER, 2009, p. 112).

2.4. Prosódia

A discussão sobre a conexão do discurso musical com a poesia e sobre o próprio processo de autonomia da música como linguagem e discurso podem ser encontradas em diversos tratados da segunda metade do século XVIII e início do XIX. Um dos teóricos, o alemão Johan Nikolaus Forkel (1749-1818), fazia uma distinção entre os afetos que deveriam ser suscitados pela música em cada repertório, fosse ele sacro, onde eram representados sentimentos elevados e nobres, no deleite do seletor público da música de câmara ou no gênero teatral, onde eram explorados sentimentos morais ou que suscitassem as altas virtudes e de amplo caráter social (FORKEL apud LUCAS, 2009, p. 2).

Para Forkel (2009), a harmonia surge para validar a lógica e o afeto produzido pelo texto e pela melodia. Ele acredita, assim como Rousseau, que a melodia está intrinsecamente ligada à harmonia, resultando na expressão *melodia da harmonia*, não sendo apenas como analogia (LABORDE, 1780, p. 14). Forkel se aprofunda ainda “nas relações entre a gramática verbal e musical: identifica pequenos grupos melódicos com sílabas e substantivos, melodias simples com frases simples, adjetivos com as emoções variadas proporcionadas pelas notas de passagem da escala, etc.” (LABORDE, 2009, p.

4). As intervenções no texto, seja no espécime italiano ou no espécime português de produção posterior, obedecem esta relação entre música e texto e podem ser percebidas tanto na modificação apenas do texto ou na escolha do autor anônimo de Vila Viçosa em obedecer as imagens retóricas presentes no texto em italiano.

Para que não houvesse perda no sentido retórico, portanto, decidiu-se por manter acentos e as alterações – que não ultrapassam o valor de uma semicolcheia – acrescentados, em sua maioria, em tempos fracos. No exemplo a seguir, no dueto de Alceste e Cleonice, no ato III, no trecho de Alceste *Qual son io tu fosti amante in riva al fiume*, (Figura 1) a tradução no libreto acrescenta uma colcheia para abrigar o texto *Qual eu sou, tu foste amante / nas ribeiras de Tessália*, (Figura 2). Em seguida, as edições propostas no trabalho (Figura 3).

FIGURA 1 – Manuscrito I-Nc 401-41-42, Dueto de Alceste e Cleonice

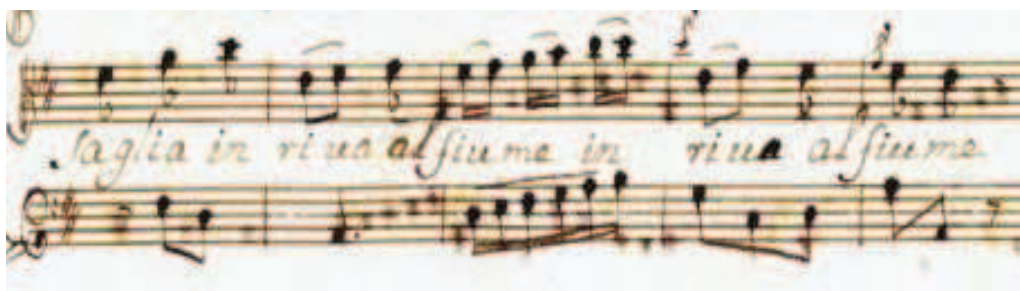


FIGURA 2 – Manuscrito Pvv-amgG85, Dueto de Alceste e Cleonice

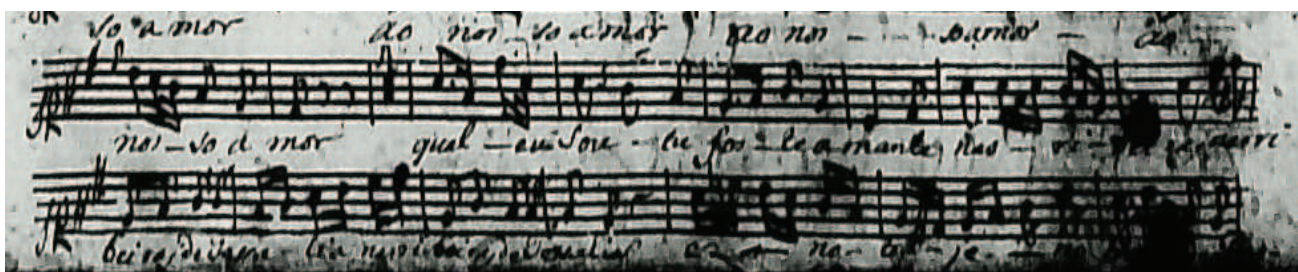


FIGURA 3 – Fonte: Fábio Amorim de Melo, 2014



Isso acontecerá novamente na ária de Olinto, no Ato II, cena III, em *È la fede degli amanti* (É a fé de todo amante), onde surge uma segunda colcheia para acomodar o novo texto traduzido de *Come l'Araba Fenice* para como a fênix ave rara, abrigoando a segunda sílaba de rara (figuras 4 e 5).

FIGURA 4 – Manuscrito I-Nc 401-41-42, Ária de Barsene

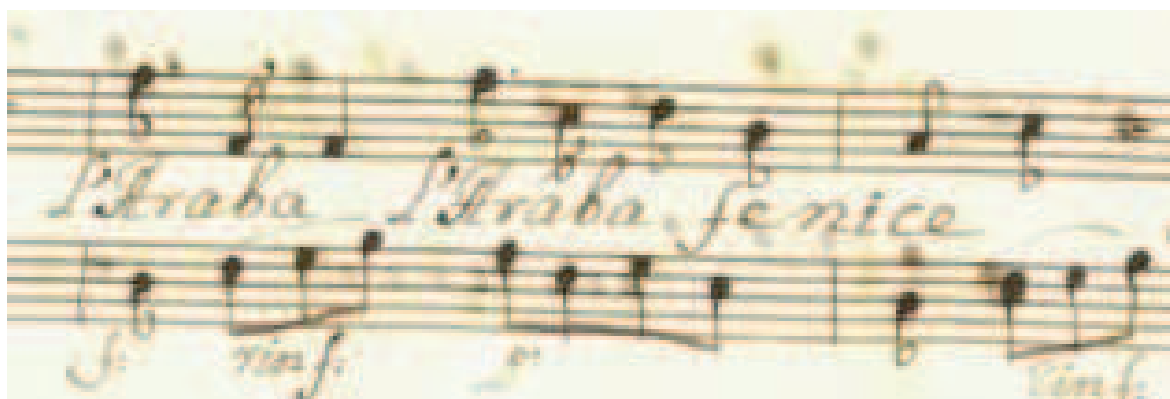


FIGURA 5 – Manuscrito Pvv-amgG85, Ária de Olinto

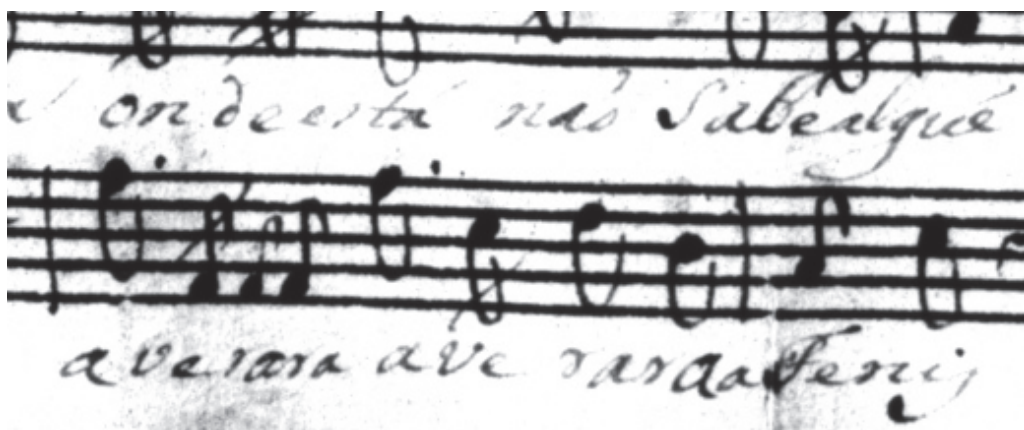


FIGURA 6 – Fonte: Fábio Amorim de Melo, 2014



E no recitativo acompanhado de Cleonice, no segundo ato, cena XI, onde o verso *a sostener d'amore* (figura 7) intercalado na versão em italiano por uma pausa de colcheia, ganha duas colcheias na versão do autor anônimo, abrigando duas novas sílabas com a tradução *de amor o último efeito* (figura 8).

FIGURA 7 – Manuscrito Nc 401-41-42, Recitativo Acompanhado de Cleonice

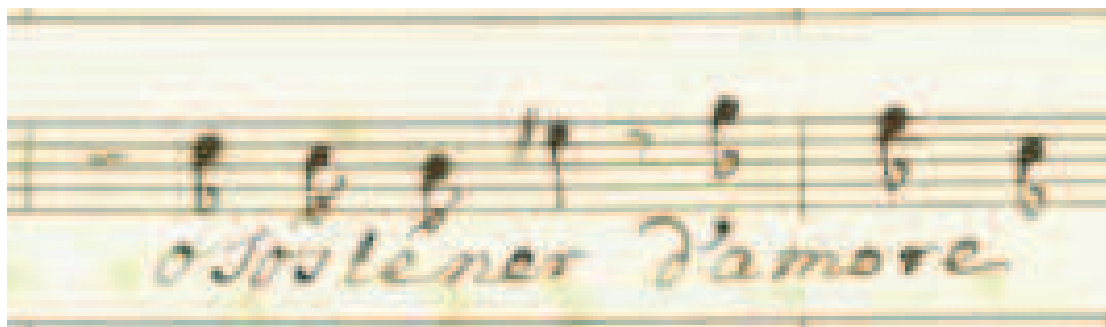


FIGURA 8 – Manuscrito Pvv-amgG85, Ária de Barsene

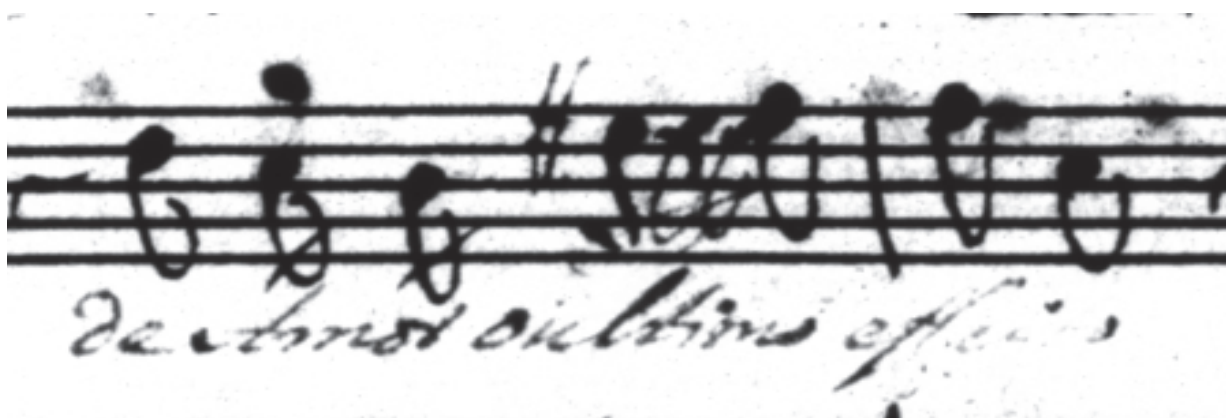


FIGURA 9 – Fonte: Fábio Amorim de Melo, 2014



No coro final existe a mesma espécie de acomodação de texto novo com o trecho *il ciel vi fu*, que a cada sílaba na versão do libreto anterior aparece ligado a uma semínima pontuada, na tradução *o céu vos foi fatal*, agora aparece intercalado com novas colcheias (figuras 10 e 11).

FIGURA 10 – Manuscrito I-Nc 401-41-42, Ária de Cleonice

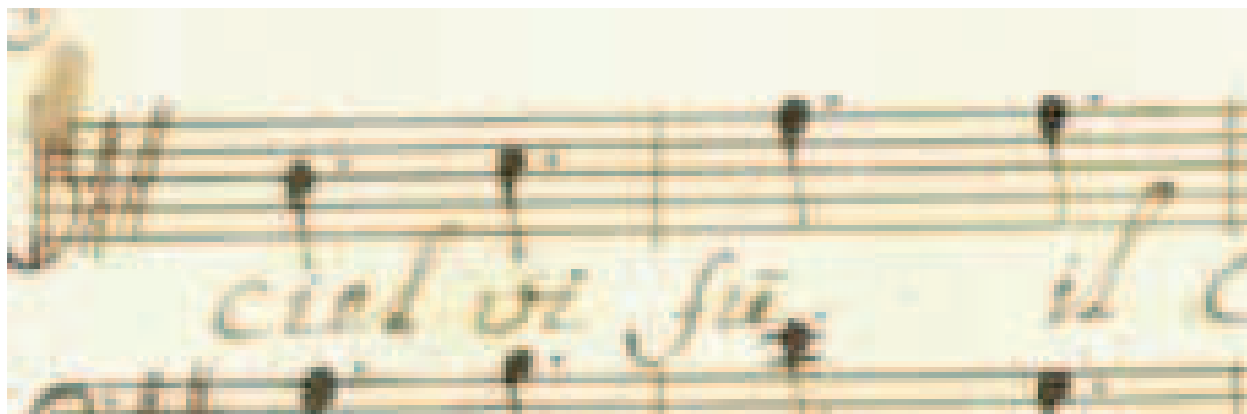


FIGURA 11 – Manuscrito Pvv-amgG85 Ária de Alceste

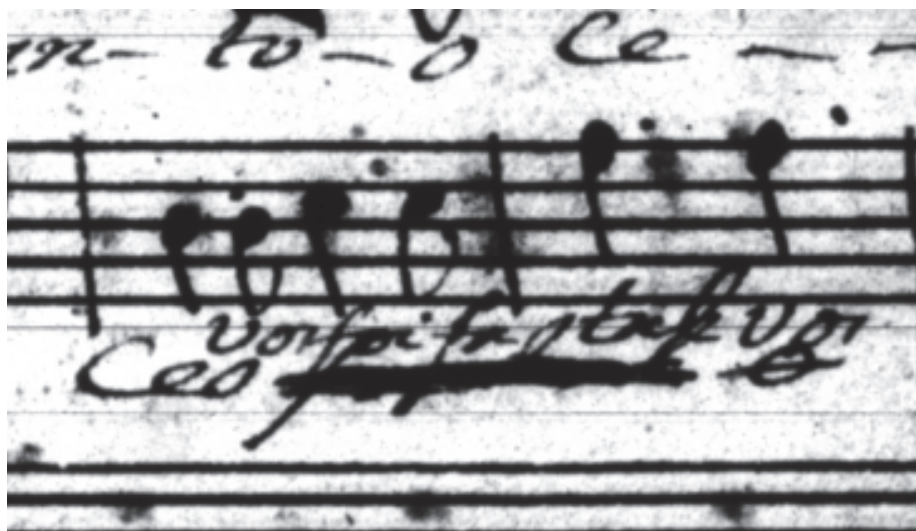


FIGURA 14 – Manuscrito Pvv-amgG85, Ária de Barsene

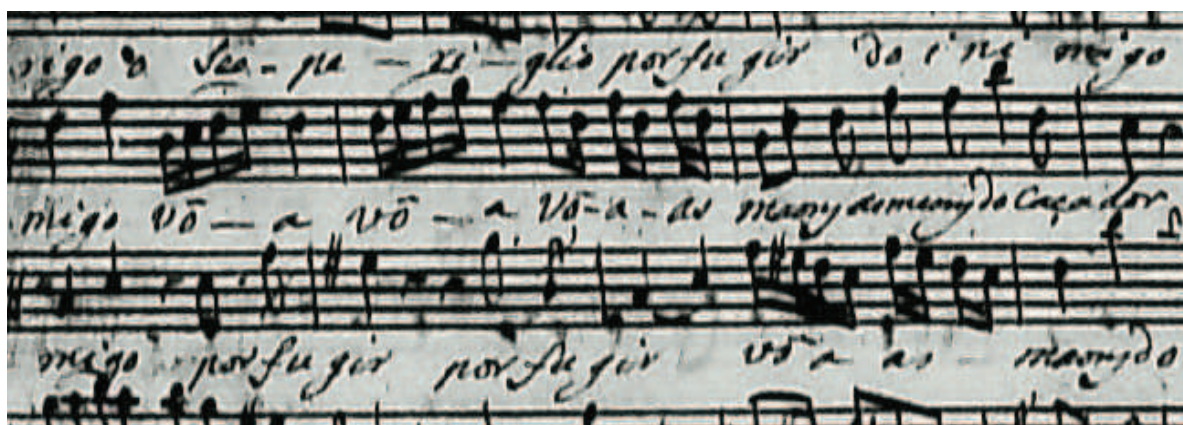


FIGURA 15 – Fonte: Fábio Amorim de Melo, 2014

Pvv-amgG85

fu - gir

sem - pli - cet - ta vo - la in - grem
por fu - gir vo - a as mãos

Outro acontecimento desta mesma natureza acontece ainda no primeiro ato, em uma ária de bravura de Alceste, *Zcherza il nochier talora*, traduzido como *Zomba o piloto do acaso* no espécime em português. No trecho *che impalidir lo fa*, o movimento decrescente em graus conjuntos da escala no solo faz menção ao desmaio ou desfalecer, bem observado e mantido pelo tradutor anônimo de Vila Viçosa. (figuras 16 e 17)

FIGURA 16 – Manuscrito I-Nc 401-41-42, Ária de Alceste

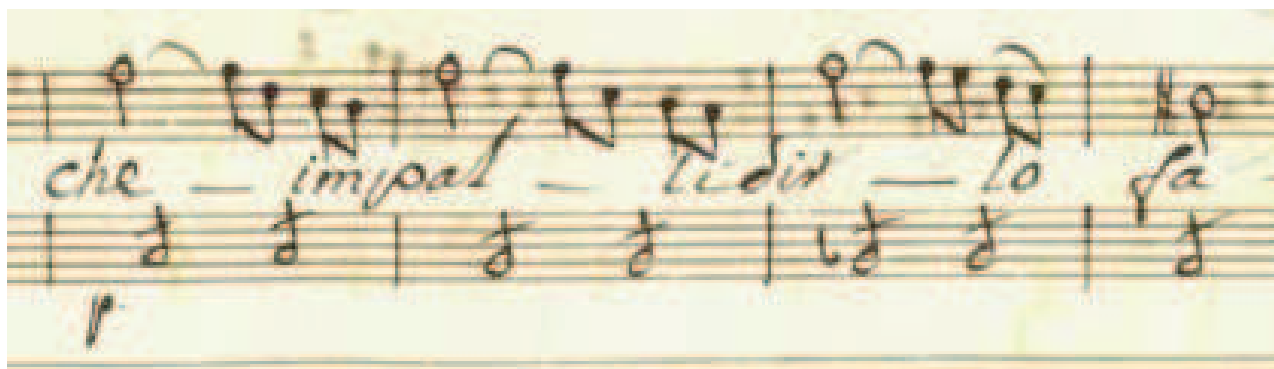


FIGURA 17 – Manuscrito Pvv-amg85, Ária de Alceste

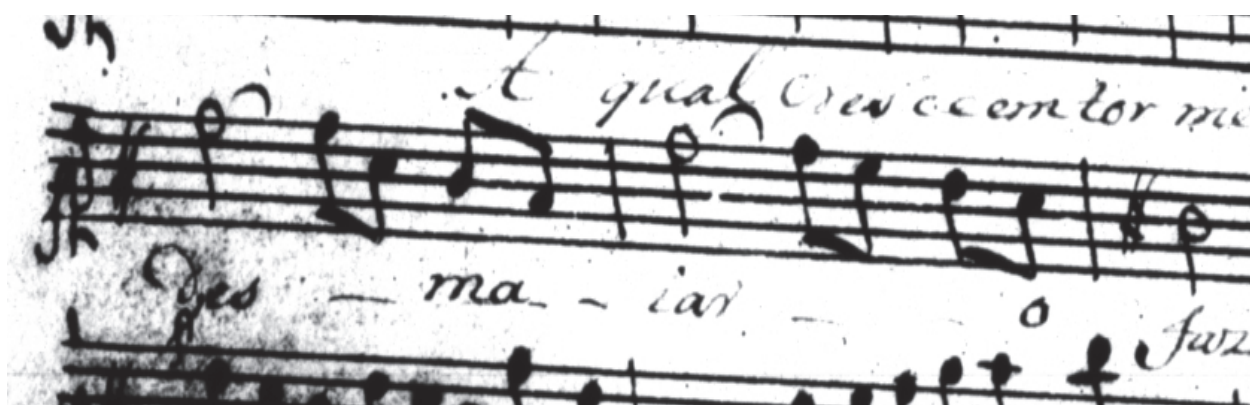


FIGURA 18 – Fonte: Fábio Amorim de Melo, 2014



Ao longo das alterações no manuscrito de Vila Viçosa, não é difícil perceber que as novas formulações rítmicas produzidas a partir do texto novo foram escritas *a posteriori*, pois a marca da tinta e a escrita são ligeiramente diferentes do restante do material. Importa notar que o texto metastasiano não foi completamente suprimido na

nova produção do autor anônimo, mas aparece, contudo, acomodado nas novas passagens musicais do segundo Demétrio.

III. ÓPERA SÉRIA E ÁRIA NO SÉCULO XVIII

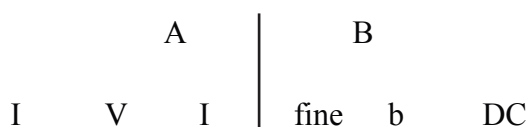
A ópera séria, ópera italiana do século XVIII e XIX com tema trágico ou heroico (MCCLYMONDS, 2011) ou *dramma per musica*, um termo mais comum e como era igualmente conhecida por se tratar de uma transformação dos libretos em sua forma musical, consistia numa sucessão de recitativos simples ou acompanhados e árias acompanhadas de orquestra de cordas ou acrescida de oboés, trompas e flautas. O formato da ópera obedecia aos preceitos da Academia Arcade, norteados pelos escritos dos grandes tragediógrafos gregos e, sobretudo pelas unidades aristotélicas que definiam tempo, lugar e espaço da representação dramática.

Na configuração das *dramatis personae* envolvidas na trama do drama musical, recitativo e ária contribuem para o fluxo dinâmico das ações que envolvem os personagens, no qual os mesmos proporcionam momentos de ação e reflexão, respectivamente. Enquanto o recitativo é, indubitavelmente, um momento no qual os personagens dialogam e contribuem para desencadear o fluxo do tempo real – se comparados à tragédia clássica – a ária por sua vez, se encarrega, através de diversas situações e conflitos que ajudam na dinâmica dos eventos, de criar um momento à parte da trama, fragmentando a linearidade narrativa em uma cena de cunho psicológico do personagem, às vezes com a presença de um confidente, onde diálogo e monólogo acabam por se confundir e significar a mesma coisa, já que tratam de um diálogo interior do próprio personagem – o confidente, neste caso, atua como alter ego do protagonista. Esse imenso desenrolar de cenas pode se confundir com a chamada *beautiful confusion*, recurso do teatro barroco em que os personagens se entrelaçam nas mais diversas situações e motivações ocasionando um desfecho inesperado (DALHAUS, 1998, p. 120).

A ária no século XVIII seguiu algumas tendências de construção formal e estilística onde texto e música podem alternar em importância. Nas primeiras décadas é predominante o uso da ‘ária da capo’ de forma ABA’ em que na seção A são desenvolvidos dois versos do texto e o segundo par na seção B. Em geral, ambas as seções não divergiam consideravelmente em tamanho, já que recebiam um tratamento igual, possuindo grande variedade instrumental, embora isso tendesse a mudar com um

posterior movimento classicizante e da reforma empreendida, sobretudo pelo anteriormente citado Metastásio. O poeta cesáreo sugere novas regras para o tratamento da ária – que acreditava representar o coro da tragédia grega (NEVILLE, 2013) – onde era enfatizado um clímax emocional, numa tentativa de destacar o caráter patético dos personagens, mesmo se não produzissem uma linearidade coesa de afetos sucessivos entre uma ária e outra. A ária, dilatada nas décadas seguintes, passa então a constituir-se aparentemente de um formato AA'BA'', no qual A' possui um caráter de desenvolvimento e, na seção B, o segundo par de versos será repetido somente uma vez. Em um segundo momento, começa a despontar uma nova configuração para a ária na ópera séria, na qual a reexposição não retorna ao início, como na ária da capo, mas para um ponto específico determinado por um sinal, o *segno* ou signo/sinal, que então será conhecida como ária *dal segno*. Esta nova ária possui uma estrutura AA'BA ou AA'BA'' e como assemelha-se a uma estrutura ternária por conta da reexposição é identificada com a forma sonata ou o concerto clássico, num processo de desligamento da estrutura barroca, mesmo quando a recapitulação não recomeça na tônica (WESTRUP, 2013).

Em termos gerais, a ária da capo chega a ser classificada como forma ternária pelo seu contorno ABA e pode ser exemplificada com a seguinte formulação:



A ária acaba assim por formar uma estrutura a cinco partes, devido à reexposição do material harmônico. Contudo, a ária na segunda metade do século XVIII começou a condensar-se, sendo identificada como uma estrutura a cinco partes, ou ária *dal segno* como também era conhecida (ARSHAGOUNI, 2008, p. 120). O desenvolvimento da ária pode ser descrito, cronologicamente, a partir de duas principais estruturas dentre outras, com as seguintes formulações (ARSHAGOUNI, 2008, p. 39):

TABELA 4 – Ária da Capo

Seção	Parte	Tonalidade
-------	-------	------------

A	A a' fim	I – V ou i – III V – I ou III – i
B	B	X
DC	repete a repete a'	

Fonte: Fábio de Melo, 2014.

TABELA 5 – Ária dal segno

Seção	Parte	Tonalidade
A	A a' § Fim	I – V ou i – III V – I ou III – i
B (DS)	B repete a' (§)	X

Fonte: Fábio de Melo, 2014.

Um outro esquema possível da estrutura da ária da capo, segundo Kimbell (1994), trata das escolhas harmônicas nas seções e a posição do texto durante a ária e onde se encontra cada parte no decorrer dos ritornellos (KIMBELL, 1994, p. 203).

TABELA 6: Ária da Capo II

Seção Principal	Ritornello A1 – Primeira seção vocal (primeira metade do texto)	Tônica Tônica – Dominante
	Ritornello 2 Segunda seção vocal (primeira metade do texto repetida)	Dominante – Tônica Tônica (Fim)

Seção do Meio	Ritornello 3 Terceira seção vocal (segunda metade do texto)	Tons relativos, subdominante e relativos menores (Da Capo).
---------------	---	---

Fonte: Fábio de Melo, 2014.

3.1. Ária, *pathos* e dramaturgia

É possível então perceber que neste momento as árias na ópera séria sofrem um processo de reformulação na concepção estética e no tamanho – e o corte até mesmo de algumas árias durante o decorrer do espetáculo – e agora tendem a ser reduzidas em número e mais curtas, numa provável atitude de condensamento do material melódico e reforço dramático das cenas e personagens.

Ainda sobre os elementos que reforçam o patético de cada personagem – ou seja, o *pathos*, ou os sofrimentos e inquietações individuais – envolvidos na construção do drama, podemos citar as inúmeras descrições orquestrais que auxiliam na ênfase do afeto sugerido da cena, em árias que acabam recebendo nomes e tonalidades de acordo com o afeto ou o *ethos* respectivo de cada personagem ou situação, como por exemplo, as árias de bravura, onde o personagem central destaca-se pela sua virtude inabalável frente às vicissitudes de seu destino (DALHAUS, 1998, p. 140). As mudanças operadas no gênero podem ser presumidas igualmente por mudanças estilísticas, pois os compositores se continuassem a escrever por muito tempo no mesmo estilo, estavam fadados a serem excluídos do gosto dos mecenas e da nobreza consumidora e fomentadores de ópera (ARSHAGOUNI, 1994, p. 104). Este processo pode ser comprovado também pelo relato de Gluck, em sua dedicatória a *Alceste*, em 1769, quando afirma que a ópera em si “tinha crescido em uma exibição de mau gosto de pirotecnia trazida pela vaidade de cantores e a complacência dos compositores²³” (ARSHAGOUNI, 1994, p. 105).

Outros elementos musicais no próprio texto musical ajudam ainda a reforçar o texto dramático, pois o mesmo poderia proporcionar este uso da música, onde semínimas pontuadas poderiam representar um estado de agitação e ansiedade ou uma escala cromática decrescente que pode ser associada ao cair das lágrimas e à tonalidade

²³ “suggests that the aria had grown into a tasteless display of pyrotechnics brought on by the vanity of singers and the complaisance of composers”

que contribuía para criar este efeito; árias de bravura eram escritas geralmente em Ré Maior; temáticas pastorais em Sol Maior; árias de fúria (onde geralmente o personagem principal descobre a traição de um amigo) em Ré menor; árias de sentimentos amorosos (dos pares românticos) em Lá Maior; e, o Coro final, em Ré Maior (MCCLYMONDS, 2011). Todos estes efeitos contribuem para criar uma realidade ainda mais verossímil no espetáculo, unindo as diversas linguagens empregadas no espetáculo sejam elas expressas em música, dança ou poesia.

3.2. Métrica das árias em I-Nc 401-41-42

Nas análises a seguir são abordados dois parâmetros: a métrica empregada nos versos em italiano no manuscrito I-Nc 401-41-42 e na versão para o português no manuscrito Pvv-amgG85; e uma breve visão do material harmônico utilizado nas árias.

A tendência cadencial das seções e frases nas árias da segunda metade do século XVIII figura-se numa frequência de cadências perfeitas (V – I) ou em cadências plagais, (IV – I). Outros itinerários harmônicos também aparecem como as cadências imperfeitas – onde a dominante é seguida por qualquer outro acorde, ou segundo a concepção americana, de um acorde fundamental na primeira ou segunda inversão (ROCKSTRO et al, 2013). Os eventos harmônicos exibidos na breve análise ao fim das árias no texto em tabelas mostram a preferência por uma harmonia concentrada, sobretudo, na progressão I – IV – V – I, por vezes alternada com acordes de tônica e dominante em primeira e segunda inversão e acordes de segundo grau como preparação, os quais, segundo Rameau, podem ser qualificadas como uma sequência de cadências perfeitas (ROCKSTRO et al, 2013).

Na seção B, que não possui versão em português, a harmonia iniciava pela subdominante e no movimento cadencial IV – V – I, revelando uma característica de tensão de retorno antes do retorno ao segno §. Em trechos específicos, indicados pela análise nas tabelas, é indicada a progressão específica dos intervalos dedicados à exibição virtuosística do cantor, onde uma parte do verso é prolongada num longo melisma. Uma das escolhas no processo de análise foi a inclusão de somente árias que receberam tradução no manuscrito português, por motivos de comparação entre os espécimes.

Ária de Olinto, Ato I, Cena I

Di quell' ingiusto sdegno,

Di / quel / l'in / gius / to / sde / gno (setenário)

Io / la / ca / gion / non / ve / do: (setenário)

Of / fen / der / ti / non / cre / do, (setenário)

Par / lan / do / ti / d'a / mor. (senário)

Tu / mi / ren / des / ti a / man / te; (setenário)

Col / pa è / del / tuo / sem / bian / te (setenário)

La / li / ber / tà / del / lab / bro, (setenário)

La / ser / vi / tù / del / cor. (senário)

Em *Di quell' ingiusto sdegno* – a ária de abertura da ópera – podemos ver o mesmo padrão da proposta métrica do tradutor e sua opção pelos hexassilábicos. Outras considerações acerca desta e da ária anterior seriam a mesma decisão do tradutor em relação às demais, qual seja, a de não haver traduzido a seção B da ária e da organização justa dos versos em única métrica. Em seguida, a tradução encontrada no espécime Pvv-amgG85.

Hexassilábicos

Do teu injusto enfado

A causa não compreendo

Pois julgo não te ofendo

Falando-te de amor

TABELA 7 – Ato I, Cena I

Seção	Parte	Tonalidade: Ré Maior
A	A A' [§]	I – IV6 – I – V6 – I – V I – IV – I – iv – I – I6/4 – IV6/4 – I64 – I
B	X	I – VI – I Retorna ao Segno [§]

Ária de Cleonice, Ato I, Cena III

Fra tanti pensieri

Fra / tan / ti / pen / sie / ri (senário)

Di / reg / no e / d'a / mo / re, (senário)

Lo / stan / co / mio / co / re, (senário)

Se / te / ma, / se / spe / ri, (senário)

Non / giun / ge a / ve / der. (quinário)

Le / cu / re / del / so / glio, (senário)

Gli af / fet / ti / ram / men / to: (senário)

Ri / sol / vo, / mi / pen / to; (senário)

E / quel / che / non / vo/ glio (senário)

Ri / tor / no a / vo / ler. (quinário)

Fra tanti pensieri, uma ária de Cleonice, tem uma estruturação métrica diferenciada onde os senários, na versão em língua portuguesa, tornaram-se pentassílabos. Esta é a única situação onde foi usada esta métrica.

Pentassílabos

Com tantos cuidados

De amor e do reino

Meu peito cansado

Se tema se espere

Não chega a saber.

TABELA 8 – Ato I, Cena III

Seção	Parte	Tonalidade: Fá Maior
A	A	I – ii – V6 – I – IV – V7 – I
	A' [§]	I – IV6 – v – V – VII – I I – V – I – iv – I – IV – V – I
B	X	IV7 – v – V7 – I – ii – IV6/4 – I

		Retorna ao Segno [§]
--	--	----------------------

Ária de Fenício, Ato I, Cena IV

Ogni procella infida

Og / ni / pro / cel / la in / fi / da (setenário)

Var / co / si / cu / ro e / fran / co (setenário)

Col / la / vir / tù / per / gui / da, (setenário)

Col / la / ra / gio / ne al / fian / co, (setenário)

Col / la / mia / glo / ria in / sen. (senário)

Vir / tù / fe / del / mi / ren / de, (setenário)

Ra / gion / mi / fa / più / for / te; (setenário)

La / glo / ria / mi / di / fen / de (setenário)

Dal / la / se / con / da / mor / te (setenário)

Do / po il / mio / fa / to al / men (senário)

Fenício possui somente duas passagens solo e é o único personagem cujas árias possuem a mesma métrica setenária e a correspondente tradução hexassilábica em português. Um ponto a ressaltar acerca deste e de outros exemplos anteriormente citados é a perfeita métrica empregada pelo tradutor, na qual acentos foram posicionados de forma que se conservou a proposta original do libreto.

Hexassílabos

Toda procela ímpia

Passo seguro e ousado

Com a razão por guia

Com a virtude ao lado

E com a glória em mim

TABELA 9 – Ato I, Cena IV

Seção	Parte	Tonalidade: Ré Maior
A	A	I – V – I6 – IV – V6 – VI – V – II – I – V

	A' [§]	I – V – I – IV – V – I – V – I
B	X	I – V – I6 – IV – V – VII – V – I6 – V Retorna ao Segno [§]

Ária de Alceste, cena IX, ato I

Scherza il nochier talora

Scher / za il / noc / chier / ta / lo / ra (setenário)

Col / l'au / ra / che / si / des / ta; (setenário)

Ma / poi / di / vien / tem / pes / ta, (setenário)

Che im / pal / li / dir / lo / fa. (senário)

Non / cu / ra il / pel / le / gri / no (setenário)

Pic / cio / la / nu / vo / let / ta; (setenário)

Ma, / quan / do / men / l'as / pet / ta, (setenário)

Quel / la / to / nan / do / va (senário)

Alceste é o protagonista da ópera e possui seis árias, sendo quatro solos e dois duetos com Cleonice. A ária acima, no esquema métrico encontrado no libreto, seguiu a ordem A+A+A+B, com a predominância de versos setenários e o quarto verso senário. Na versão em português, os versos tornaram-se todos heptassilábicos, também conhecidos como redondilhas maiores.

Heptassílabos (Redondilhas Maiores)

Zomba o piloto do acaso

Zomba do vento e aura lenta

A qual cresce em tormenta

Que desmaiar o faz

TABELA 10 – Ato I, Cena IX

Seção	Parte	Tonalidade: Dó Maior
A	A	I – IV6 – I – V6 – I – II –

	A' [§]	V6 – II – V – VII – I – IV V7 – I – v – II – V – I7 – I6 – V – I
B	X	I – I7 – IV7 – V – ii6 – I – I Retorna ao Segno [§]

Ária de Barsene, Ato I, Cena XIII

Quando è infido il caro bene, (versão de Perez, 1766)

Quan / do è in / fi / do il / ca / ro / be / ne (octonário)

È / fol / lia / ser / bar / cons / tan / za (octonário)

Al / tra / sor / te / non / a / van / za (octonário)

Fuor / che / pian / ge / re e / pe / nar (setenário)

Ma / can / gian / do il / cor / d'af / fe / to (octonário)

Sa / na al / lor / la / sua / fe / ri / ta (octonário)

Si / rin / for / za e / tor / na in / vi / ta (octonário)

Ed / ha / pa / ce / nel / l'a / mar (setenário)

Barsene possui durante toda a ópera somente duas árias solo e dois recitativos acompanhados. Em *Quando è infido il caro objeto*, a métrica utilizada – octonária – é a mesma empregada nas árias de bravuras e duetos. Esta versão não se encontra no libreto metastasiano e os versos setenários nos pés dos versos tornaram-se redondilhas maiores na outra versão, em VV.

Heptassílabos (Redondilhas Maiores)

Quando o infiel é o caro objeto

É loucura o ser constante

Nem remédio tem o amante

Que gemer e suspirar

TABELA 11 – Ato I, Cena XIII

Seção	Parte	Tonalidade: Mi Maior
A	A A' [§]	I – V – I – IV – ii – I – V – III – I – V – ii – I I – I6 – I – IV – V – I – V – I
B	X	IV – VII6/4 – IV – V – I7 – VI – III – IV – VII – I – IV – V – I – IV Retorna ao Segno [§]

Ária de Alceste, Ato I, Cena XIV

Dal suo gentil sembiante

Dal / suo / gen / til / sem / bian / te (setenário)

Nac / que il / mio / pri / mo a / mo / re, (setenário)

E / l'a / mor / mio / cos / tan / te (setenário)

Ha / da / mo / rir / con / me. (senário)

Og / ni / bel / tà / piú / ra / ra, (setenário)

Ben / ché / mi / sia / pie / to / sa (setenário),

Per / me / non / è / vez / zo / sa, (setenário)

Va / ga / per / me / non / è. (senário)

A segunda ária *Non v'è piú bárbaro* também é uma das exceções da ópera já que a métrica empregada na tradução é tetrassilábica. Metastásio utilizará Alceste e Cleonice para experimentar uma versificação diferenciada como nesta última onde os versos alternaram-se em senário e quinários. A tradução, no entanto, optou por uma estrutura sem variações.

Hexassílabos

Do seu gentil semblante

Nasceu o meu afeto

E meu amor constante
 Há de acabar comigo.

TABELA 12 – Ato I, Cena XV

Seção	Parte	Tonalidade: Fá Maior
A	A	I – IV – ii6 – V – I – IV – I6 – V6/4 – V7 – VI – I – V
	A' [§]	I – V – VI – II – I6/4 – VII – I – [I – vii – V – IV – I] ²⁴ I – IV – V – I – IV – I $\tilde{A}\tilde{A}$
B	X	IV – iii – VI – v $\tilde{A}\tilde{A}$ – I – I – IV7 – v – vii – VI – I – IV – V – I Retorna ao Segno [§]

Ato II, Cena I

Non v'è più barbaro

Ária de Alceste, Ato II, Cena II

Non / v'è / più / bar / ba / ro (senário)

Di / chi / non / sen / te (quinário)

Pie / tà / d'un / mi / se / ro, (senário)

D'un / in / no / cen / te, (quinário)

Vi / ci / no a / per / de / re (senário)

L'a / ma / to / ben. (quinário)

Gli as / tri / m'uc / ci / da / no, (senário)

Se / reo / son / io: (quinário)

Ma / non / di / vi / da / no (senário)

Dal / se / no / mio (quinário)

²⁴ No trecho indicado, o encadeamento harmônico coincide com um momento de exibição virtuosística do cantor, visível nos longos melismas.

Co / lei, / ch'è / l'a / ni / ma (senário)

Di / ques / to / sen. (quinário)

Nesta ária de Alceste, *Dal suo gentil sembiante*, os versos setenários recebem a versão hexassilábica do tradutor. De todas as árias de Alceste, somente esta receberá este tipo de tradução, permanecendo as restantes em tradução heptassilábica.

Tetrassílabos

Não há mais bárbaro

Que quem não sente

O ver a um mísero

Que quase priva-se

Do amado bem

TABELA 13 – Ato II, Cena I

Seção	Parte	Tonalidade: Dó menor
A	A	i – V – [ii – vii – II – iv] - vii – III ⁶ /4 – i – iv
	A' [§]	i – V – VI- iii – V ⁷ – iv – i
B	X	iii – I – iv – II – i – V – i Retorna ao Segno [§]

È la fede degli amanti

Ária de Olinto, Ato II, Cena III

È / la / fe / de / de / gli a / man / ti (octonário)

Co / me / l'a / ra / ba / fe / ni / ce: (octonário)

Che / vi / sia, / cias / cun / lo / di / ce; (octonário)

Do / ve / sia, / nes / sun / lo / sa. (setenário)

Se / tu / sai / do / v'ha / ri / cet / to, (octonário)

Do / ve / muo / re e / tor / na in / vi / ta, (octonário)

Me / l'ad / di / ta, e / ti / pro / met / to (oconário)

Di / ser / bar / la / fe / del / tà (setenário)

Olinto possui 2 árias e 2 recitativos acompanhados. Na ária *È la fede degli amanti*, os versos oconários receberam uma tradução heptassilábica.

Heptassílabos (Redondilhas Maiores)

É a fé de todo amante

Como a fênix ave rara

Que ela existe ao que declara

Onde está não sabe alguém

TABELA 14 –

Seção	Parte	Tonalidade: Sol Maior
A	A	I – V – I6 – II – V64 – I
	A' [§]	I – V – I – ii – IV – I7 – I64 – IV – I
B	X	I6 – I64 – VII – I – I – V – I64 – I Retorna ao Segno [§]

Nacqui agli affano in seno

Ária de Cleonice, Ato II, Cena VII

Nac / qui a / gli af / fan / ni in / se / no; (setenário)

E / dall'in / faus / ta / cu / na (setenário)

La / mia / cru / del / for / tu / na (setenário)

Ven / ne / fin / or / con / me. (senário)

Per / do / la / mia / cos / tan / za, (setenário)

M'in / de / bo / lis / ce a / mo / re; (setenário)

E / poi / del / mio / ros / so / re (setenário)

Né / me / no / ho / la / mer / cé (senário)

Nesta ária de Cleonice, o tratamento métrico proposto pelo compositor anônimo de VV continuou com a versão hexassilábica em lugar na alternância do ritmo setenário/senário que acontece nos versos em italiano.

Hexassílabos

Logo nasci chorando

E desde o infausto berço

Até agora o fado adverso

Sempre me acompanhou

TABELA 15 – Ato II, Cena VII

Seção	Parte	Tonalidade: Mib Maior
A	A A' [§]	I – V7 – ii – vi – V7 – [I64 – V]* – I V – I7 – II – I64 – I
B	X	I – VII – I7 – I Retorna ao Segno [§]

Di quell'insano orgoglio

Ária de Olinto, Ato II, Cena VIII

Di / quell' / in / sa / no or / go / glio (senário)

Fa / rò / sem / tir / ti in / deg / no (senário)

Sa / prai / qual / sia / lo / sdeg / no (senário)

Che / mi / si ac / cen / de al / cor (senário)

Tu / non / ris / pe / ti il / so / glio (senário)

Tu il / Ge / ni / to / re of / fen / di (senário)

Qual / al / tro / pre / mio at / ten / di (senário)

Da / me / se / non / ri / gor (senário)

Em *Di quell ingiusto sdegno* podemos ver o mesmo padrão da proposta métrica do tradutor e sua opção pelos hexassilábicos. Outras considerações acerca desta e da ária anterior seriam a mesma atitude do tradutor com relação às demais de não haver traduzido a seção B da ária e da organização justa dos versos em única métrica.

Do teu insano orgulho

Farei pesar-te indigno

Verás qual seja a ira

Que acende o meu furor

TABELA 16 – Ato II, Cena VIII

Seção	Parte	Tonalidade: Ré Maior
A	A A' [§]	I – IV – V – I – VI – II – II7 – V7 – V I – IV – V – I – IV7 – II – I – V – IV – I
B	X	IV – ii – III7 – I – VI – V6 – V – I – VI – I Retorna ao Segno [§]

Mio bel nume, ah non scordar ti (versão de Perez, 1766)

Dueto de Cleonice e Alceste, Ato II, Cena XII

Alceste:

Mio / bel / nu / me, ah / non / scor / dar / ti (octonário)

Del / tuo / po / ve / ro / pas / tor (setenário)

Cleonice:

Io / son / Re / gi / ne io / pian / go e / par / ti (octonário)

Leg / ge / bar / ba / ra / do / nor (setenário)

Alceste:

Ah / non / per / der / la / cos / tan / za (octonário)

Cleonice:

Ah / non / ce / de / re al / mar / tir (setenário)

Duo:

Non / fò / po / co o / mia / spe / ran / za (octonário)

a / las / ciar / te e / non / mo / rir (setenário)

Dei / pie / to / si a / mi / ci / dei (setenário)

In / quel / cor / reg / ge / te il / mio (setenário)

Qual / co / rag / gio a / ver / po / trei a / miei / Dei (octonário)

Nel / ve / der / la o / Dio / lan / guir (setenário)

Este dueto de Cleonice e Alceste é mais uma das inserções na versão de Perez, 1766 e, como no segundo dueto, a versão octonária ganhou tradução heptassilábica em português. Acerca do processo de mudança do texto da ária baseado no libreto, nos casos nos quais se encontram somente dois versos, o primeiro deles é octonário e o segundo – ou terceiro – é setenário. O texto de Vila Viçosa, porém, permaneceu com a redondilha maior em todos os versos.

Heptassílabos (Redondilhas Maiores)

Alceste:

Oh meu nume, ah não te esqueças

Do teu mísero pastor

Cleonice:

Sou Rainha, eu choro e partes

Dura lei de pundonor

Alceste:

Ah não perder a constância

Cleonice:

Ah não ceder ao martírio

Duo:

Não é pouco o meu tesouro

O deixar-te e não morrer

TABELA 17 – Ato II, Cena XII

Seção	Parte	Tonalidade: Sol Maior
A	A A' [§]	I – I6 – V – I64 – [V64 – I – IV64] – III IV7 – I – V – I7 – [I6 – V]
B	X	I – V – VI – i – VI – VII – ii – I Retorna ao Segno [§]

Ato III

Ária de Cleonice, Ato III, Cena III

Io so qual pena sia

Io / so / qual / pe / na / sia (setenário)

Quel / la / d'un / cor / ge / lo / so; (setenário)

Ma / pen / so al / tuo / ri / po / so: (setenário)

Fi / da / ti / pur / di / me. (senário)

Al / lor / che / t'ab / ban / do / no, (setenário)

Co / nos / ce / rai / chi / so / no; (setenário)

E / l'es / ser / ti in / fe / de / le (setenário)

Pro / va / sa / rà / di / fê. (senário)

No terceiro ato, surge mais uma ária onde os mesmos versos recebem o tratamento dos hexassilábicos. Esta é a segunda ária em que os versos que Cleonice canta são distribuídos nesta métrica. Acerca dos outros, temos ainda dois versos em redondilhas maiores e um em pentassílabos.

Hexassílabos

Bem sei qual é a pena

De um coração zeloso

Mas cuido em teu repouso

Podes-te em mim fiar

TABELA 18 – Ato III, Cena III

Seção	Parte	Tonalidade: Sol menor
A	A A' [§]	i – V – iv6 – i64 – iv64 – III64 – VI – i – iv – V i – V7 – i64 – iv – i
B	X	i – V – III – iv6 – i Retorna ao Segno [§]

Ária de Barsene, Ato III, Cena X

Semplicetta tortorella

Sem / pli / cet / ta / tor / to / rel / la, (octonário)

Che / non / ve / de il / suo / pe / ri / glio, (octonário)

Per / fug / gir / da / cru / do ar / ti / glio (octonário)

Vo / la in / grem / bo al / cac / cia / tor. (setenário)

Vo / glio an / ch'io / fug / gir / la / pe / na (octonário)

D'un / a / mor / fin / or / ta / ciu / to, (octonário)

E / m'es / pon / go / d'un / ri / fiu / to (octonário)

All' / ol / trag / gio / e / d'al / ros / sor. (setenário)

Na segunda ária, *Semplicetta Tortorella*, o tradutor também opta pela forma das redondilhas maiores em sua versão e curiosamente, Barsene só possuirá árias em versos heptassilábicos, como no caso anterior.

Heptassílabos (Redondilhas Maiores)

Qual a rola simplesinha

Que não vê o seu perigo

Por fugir do inimigo

Voa as mãos do caçador

TABELA 19 – Ato III, Cena X

Seção	Parte	Tonalidade: Sol Maior
A	A	I – IV – V6 – ii6 – I – II7 – V

	A' [§]	I – V – ii – I
B	X	IV – I – vi – iii – I Retorna ao Segno [§]

Deh! risplendi, o chiaro nume

Dueto de Cleonice e Alceste, Ato III, Cena XII

Alceste e Cleonice:

Deh! / ris / plen / di, o / chia / ro / nu / me, (octonário)

Faus / to / sem / pre al / nos / tro a / mor. (setenário)

Alceste:

Qual / son / io, / tu / fos / ti a / man / te, (octonário)

Di / Tes / sa / glia in / ri / va al / fiu / me (octonário)

E in / sem / bian / te / di / pas / tor. (setenário)

Cleonice:

Qual / son / io, / tu / sei / cos / tan / te, (octonário)

E / con / ser / vi il / bel / cos / tu / me (octonário)

D'es / ser / fi / do ai / lau / ri an / cor. (setenário)

Alceste e Cleonice:

Deh! / ris / plen / di, o / chia / ro / nu / me, (octonário)

Faus / to / sem / pre al / nos / tro a / mor. (setenário)

Numa das últimas árias em versificação octonária e de tradução heptassilábica, versos inseridos na versão de 1766, de Perez, e último dueto de Cleonice e Alceste, a fórmula utilizada nas árias seguintes permaneceu e apesar da irregularidade dos versos – que como no dueto anterior possuem somente o último verso setenário – a versão em português foi constituída unicamente de heptassílabos. A versificação octonária não será mera coincidência nos duetos, já que imprimiu um afeto de bravura e heroísmo nas cenas em que surgem os dois protagonistas da trama.

Heptassílabos (Redondilhas Maiores)

Alceste e Cleonice:

Resplandece, oh claro nume

Fausto e sempre ao nosso amor.

Alceste:

Qual eu sou, tu foste amante

Nas ribeiras de Tessália

E no traje de pastor

Cleonice:

Qual eu sou, tu és constante

Ao louro inda costumás

Ser fiel com puro amor

Alceste e Cleonice:

Resplandece, oh claro nume

Fausto e sempre ao nosso amor.

TABELA 20 – Ato III, Cena XII

Seção	Parte	Tonalidade: Sol Maior
A	A	I – V – I64 – I – V
	A' [§]	I – V – I64 – V
B	X	X

Coro Final, Ato III, Cena Final

Quando scende in nobil petto

Quan / do / scen / de in / no / bil / pet / to, (octonário)

È / com / pag / no un / dol / ce af / fet / to, (octonário)

Non / ri / va / le al / la / vir / tù. (setenário)

Res / pi / ra / te, al / me / fe / li / ci, (octonário)

E / vi / sia / no i / nu / mi a / mi / ci, (octonário)

Quan / to av / ver / so il / Ciel / vi / fu (setenário)

No Coro final, formulado em versos octonários e no triunfante desfecho da ópera em Ré Maior, os versos ganham a mesma versão em redondilhas maiores das árias anteriores, sendo possível perceber determinada regularidade no esquema proposto pelo tradutor do manuscrito de Vila Viçosa, segundo a qual mesmo as árias com menor linearidade quanto à versificação do libreto de Metastásio ganham sempre a hermética versão dos heptassílabos.

Heptassílabos (Redondilhas Maiores)

Quando existe em nobre peito
 Companheiro é um doce afeto
 Da virtude e não rival
 Respirai almas felizes
 E vos sejam os numes gratos
 Quanto o céu vos foi fatal.

TABELA 21 – Ato III, Cena Final

Seção	Parte	Tonalidade: Sol Maior
A	A	I – V – IV – I – V ⁶⁴ – I ⁶ – vii – I ⁷ – V – VII – vii ⁶⁴ – V – I
B	X	X

Ao longo das árias e da análise da versificação que a tradução não corresponde com o libreto já que não fidelizou o sistema métrico de Metástasio; o verso do libreto que termina com um pé diferente dos demais foi corrigido na tradução, fazendo com que a ária possuísse uma única métrica, seja quinária, senária ou setenária, criando os versos tetrassílabos, pentassílabos, hexassílabos e heptassilábicos da tradução de VV.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encontro com os manuscritos I-Nc-401-41-42 e Pvv-amgG85 fornece importantes subsídios para que seja possível construir o vasto arcabouço da história da música brasileira e portuguesa. A produção de Salvaterra, sem dúvida, fora somente um reflexo opaco do que havia sido o surto operístico da década anterior e na mesma temporada, foi também aos palcos *Il mondo della luna*, de Goldoni, com música de Pedro Avondano (BRITO, 2009, p. 138) e a descrição de um viajante francês remete ao espetáculo com certa riqueza de detalhes, com descrição dos bailados que intercalaram os atos da ópera. O documento que relata o Demetrio de 1765 revela, desde já, a transformação proposta por David Perez num primeiro momento redimensionando a ópera ao retirar boa parte dos versos metastasianos e realizando esparsas inserções.

Descobrir, entretanto, que a mesma obra fora produzida em outro teatro causamos ainda mais inquietação, pois denota o sucesso da ópera num intervalo de cerca de mais de vinte anos. A presença do material Pvv-amgG85 no acervo de Vila Viçosa e a análise em curso da grafia do copista anônimo levantam certos questionamentos sobre a provável realização da obra em solo brasileiro e é interessante notar que, mesmo com uma adaptação mais sintética, o texto original sofreu poucas modificações, pois o que aconteceu de fato foi um ajuste do novo texto em português com a música já existente. Embora o texto do poeta cesáreo ainda fosse apreciado nas últimas décadas de setecentos, é evidente que a montagem havia se transformado substancialmente, sobretudo por se tratar de uma montagem em teatro público. Quando também observadas as mudanças efetuadas em ambos os manuscritos e sobretudo enfatizando que a versão provavelmente produzida em palcos brasileiros também ganhou tradução em língua portuguesa, é visível que houve adequações do texto do libretista num mecanismo de adequação à uma métrica própria do novo autor brasileiro. Ao longo da análise da versificação é possível perceber que a tradução não corresponde com o libreto já que não fideliza o sistema métrico de Metastasio.

A presença dos graciosos, Pistola e Sacatrapo, confirma a readaptação no ambiente colonial que se iguala ao que acontecia na corte, o que pode ser confirmado com o paralelo com os libretos P-Cod 1382-4 e P-Cod 1395-3. Uma análise mais completa, entretanto, não é possível devido à inexistência das partes vocais, muito possivelmente levadas pelos cantores ao final das apresentações – hábito que, curiosamente, perpassa os séculos.

Contudo, o estudo confrontado de ambos os espécimes parece por hora suficiente para responder a certas indagações e traçar breves paralelos históricos. É imprescindível reforçar que, ao se falar de música na corte portuguesa, fala-se também de música colonial brasileira, pois pouco havia de diferença entre o repertório praticado em ambos os espaços e a emulação dos espetáculos da corte era algo desejado no ambiente colonial como processo de equiparação social e cultural.

A existência do espécime em português revela ainda que o tema e a trama do libreto metastasiano despertaram o interesse do público de tal modo que pôde fomentar a produção de *Demetrio* algumas décadas após sua estreia em Salvaterra, agora com público diferente.

Reconstruir a trajetória desta obra é também apoderar-se dos bens culturais que formam o poder simbólico e que permitem construir um sistema de heterarquia cultural, segundo a expressão cunhada por Pierre Bourdieu (2006), e que evitam qualquer homologação de ideologias autocêntricas.

Revisitar os documentos que compõem a história da música brasileira é também construí-la, permitindo um verdadeiro resgate da identidade cultural deste país, instigando novas perguntas sobre as inúmeras lacunas que ainda existem neste legado construído durante longo processo histórico.

DIRETRIZES EDITORIAIS

O contato com os manuscritos exigiu que fossem escolhidas certas diretrizes editoriais a fim de organizar o trabalho com esta fonte primária. O software escolhido para fazer a edição da ópera foi o programa Sibelius (versão seis) e foram criados arquivos individuais para a sinfonia, os recitativos e as árias. As indicações dramáticas (Didascália) do libreto foi omitida – seja no início ou no decorrer das árias e recitativos. Acerca da nomenclatura em português, foram mantidos os nomes dos cantores, dos instrumentos (*trombes* receberam o nome de trompetes ou trombas conforma tessitura), as dinâmicas e onde haviam indicações de *Basso* ou violoncelo optou-se pela simples indicação de B.C. (Baixo Contínuo). Por fim, os títulos e textos em italiano foram posicionados sempre acima dos textos em português por se tratarem de procedência anterior.

A respeito da harmonia, optou-se por manter a harmonia proposta pelos espécimes nos recitativos e árias, acompanhados ou não, bem como a cifra do baixo. Eventualmente o manuscrito indicava o dobramento de certos instrumentos como o violino em relação às flautas ou vice-versa e tal decisão foi obedecida na transcrição. As dinâmicas evidentes foram mantidas e realçadas quando preciso e onde haviam repetições desnecessárias, houve supressão. Os símbolos mais infrequentes ou raros que se tratavam de notação antiga ou de difícil compreensão receberam comentário com comentário (ossia).

Nos vários casos em que houve acomodação de texto novo e mudança do texto musical no documento Pvv-amgG85 foi inserida uma nota explicando a alteração e o procedimento efetuado na música. Onde haviam indicações no documento em italiano que não eram obedecidas ou que eram muito díspares em relação ao documento brasileiro também foi inserido um comentário. Por fim, levando em consideração a relevância de ambos os espécimes e a riqueza dos textos, foi decidido pela inserção de ambos os textos e títulos na edição.

REFERÊNCIAS

- BARATA, José Oliveira. *História do teatro em Portugal (séc. XVIII)*: António José da Silva (o Judeu) no palco joanino. Lisboa: Difel, 1998. (Série: Memória e sociedade)
- BECKFORD, William. *A corte da rainha D. Maria I*: correspondência de W. Beckford (1901). Lisboa: Ed. Lisboa Tavares Cardoso & Irmão, 1980. Digitalizadora: Universidade de Toronto.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral*: textos de Platão a Bertolt Brecht. Trad. Helena Barbas. 2. ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BRAGA, Teófilo. *História do Theatro Portuguez*: a baixa comédia e a opera do séc. XVIII. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.
- BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992. (Vol. 47 de Universidade Aberta de Textos de base)
- BUDASZ, Rogério. *Teatro e Música na América Portuguesa*: convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: DeArtes; UFPR, 2008.
- CARDOSO, Lino de Almeida. *O som social*: música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX). São Paulo: edição do autor, 2011. (Edição Kindle).
- CARVALHO, Mário Vieira de. *Por lo imposible andamos*: A ópera como teatro de Gil Vicente a Stockhausen, Porto: Âmbar, 2005
- CELLETTI, Rodolfo. *Histoire du bel canto*: Les chemins de la musique. Trad. Hélène Pasquier, com o auxílio e prefácio de Roland Mancini. Editora Fayard, 1987.
- DOTTORI, Maurício. *The church music of David Perez and Niccolò Jommelli with especial emphasis on funeral music*. Curitiba: DeArtes, UFPR. 2008.
- FUBINI, Enrico. *La Estetica Musical desde La Antigüedad hasta el siglo XX*. Einaudi, 1976.
- GJERDINGEN, Robert. O. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, Inc. 2007.
- KIMBELL, David. *Italian Opera*. Cambridge University Press, 1994.
- LABORDE, Jean-Benjamin de. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. VI, 466. RISM B: Paris, 1780.
- MCCLYMONDS, Marita P. *Niccolò Jommelli, the last years, 1769-1774*. Michigan: UMI Research Press an imprint of University Microfilms International, 1980, 1978.
- ROBINSON, Michael F. *Naples and Neapolitan Opera*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- WHEATLEY, Henry B. *The historical and the posthumous memoirs of Sir Nathaniel William Wraxall, 1772-1784*. Edition with notes and additional chapters from the author's unpublished ms. by Henry B. Wheatley, F.S.A: Ed. Bickers & son in London, 1884.

ARTIGOS

CÂMARA, José Manuel Bettencourt da. O lugar de D. João V na História da música portuguesa. *Revista ICALP*, vols. 16 e 17, junho-setembro de 1989, p. 136-145.

CARNEIRO, Luis Soares. Arquitectura dos Teatros Setecentistas Portugueses: dois Documentos. *Teatro do Mundo*, vol. 2, Universidade do Porto, 2007, p. 135-156.

CARNEIRO, Luis Soares. Modelos e Réplicas: A arquitectura dos teatros históricos Portugueses *Teatro do Mundo*, vol. 1, Universidade do Porto, 2007, p. 49-73.

CRANMER, David. Os manuscritos de música teatral no Paço Ducal de Vila Viçosa - A ligação brasileira. *Revista de Cultura*. n. 17, 2009. Callipole. Alto - Alentejo - Portugal. p.

DACANAL, Débora Cristina. O gracioso Semicúpio d'o Judeu: Rastros do criado astuto. *Revista Desassossego*. ed. 5. Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MARTINS, José Pedro Ribeiro. O teatro no Porto no século XVIII. *Revista de História*, vol. 3, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 1980. p. 99-114.

PINTO, Isabel. (Um)certain editing. *Revista Cibertextualidade*. n. 5 (Anual). Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal, 2013.

RIBEIRO, Marília Andrés & RIBEIRO, Maria Izabel B. (org.) Iconologia do espaço arquitetônico na cultura Luso Americana. Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 498-507.

TARUSKIN, Richard. *Chapter 5 The Italian Concerto Style and the Rise of Tonality-driven Form The Oxford History of Western Music*. New York, USA, Oxford University Press.

VENDRAMINI, José Eduardo. A Commedia dell'Arte. *Trans/Form/Ação*, Araraquara-SP, v. 24, p. 57-83.

ZURBACH, Christine. A tradução teatral: o texto e a cena. Portugal. *Caleidoscópio*, vol. 2007.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

DOTTORI, Mauricio; JACKSON, Paul J. David Perez. *Groove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21306>>. Acesso em: 27 maio 2011.*

HOLMES, William C. Licenza. *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16581>>. Acesso em: 27 jul. 2013.*

MACNEIL, Anne. Commedia dell'arte. *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06188>>. Acesso em: 1 ago. 2013.*

MCCLYMONDS, Marita P.; HEARTZ, Daniel. Opera Seria. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20385>>. Acesso em: 6 jul. 2011.

MEUCCI, Renato. ROCCHETTI, Gabriele. Horn. *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.* Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13353>>. Acesso em: 9 jan. 2014.

NEVILLE, Don. Demetrio. *The New Grove Dictionary of Opera, edited by Stanley Sadie.* Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901303>>. Acesso em: 2 abr. 2012.

PAGANO et. al, Roberto. Scarlatti. *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.* Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24708pg7>>. Acesso em: 9 jan. 2014.

WESTRUP, Jack et al. Aria. *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press,* 2013. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43315>>. Acesso em: 16 jun. 2013.

ROSSELLI, John. Castrato. *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.* 2013. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05146>>. Acesso em: 17 jun. 2013.

STEIN, Louise K. and ALIER, Roger. Zarzuela. *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.* Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40742>>. Acesso em: 1 ago. 2013.

STERNFELD, F.W. Deus ex machina. *The New Grove Dictionary of Opera.* Ed. Stanley Sadie. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901323>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

TALBOT, Michael. Serenata. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25455>>. Acesso em: 5 ago. 2013.

DISSERTAÇÕES E TESES

ABALADA, Victor Emmanuel T. M. *Metastasio por Francisco Luiz Ameno: Ópera, poder e literatura nas reformas do Portugal setecentista.* Dissertação. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

ARSHAGOUNI, Michael Hrair. *Aria forms in opera seria of the Classic Period: settings of Metastasio's Artaserse from 1760-1790*. Tese . Universidade da Califórnia, Los Angeles, 1994.

BRESCIA, Rosana de Moraes Marreco Orsini. *C'est la que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise (1719-1819)*. Thèse pour obtenir le grade de Docteur de L'Université Paris IV et de l'Universidade Nova de Lisboa. Paris, 2010.

DANCKWARDT, Voltaire P. *O edifício teatral: resultado edificado da relação palco-platéia*. Dissertação. (Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura – PROPAR). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2001. 245 p.

KIRKPATRICK, David Adam. *The role of Metastasio's libretti in the eighteenth century: Opera as propaganda*. Tese . (Florida State University. College of Music). Florida, 2005.

LUCAS, Mônica. Relações entre música e linguagem na segunda metade do século XVIII: A allgemeine geschichte der musik de Johann Nikolaus Forkel. *Revista Eletrônica Música Hodie, USP*, v. 9, n. 3-Esp. São Paulo, 2009.

URSSI, Nelson José. *A Linguagem Cenográfica*. Dissertação. (Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes da USP). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MANUSCRITOS

PEREZ, David. *Demetrio*, Pvv-amgG85; Arquivo Musical de Vila Viçosa, Portugal.

_____. *Demetrio*, 401-41-42; Biblioteca de San Pietro a Majella, Itália.

Novo drama intitulado Demetrio na Siria [Manuscrito 1797. - [1], 69 f., enc. ; 21 cm. Cota do exemplar digitalizado: cod-1395-3. Biblioteca Nacional de Portugal.

Novo drama intitulado Demetrio em Siria [Manuscrito 1783, Jun. 9. - [1], 58 f., enc.; 21 cm. Cota do exemplar digitalizado: cod-1382-4. Biblioteca Nacional de Portugal.

Vida de D. Quixote de la mancha. Theatro comico portuguez; ou, Collecção das operas portuguezas, que se representáráo na casa da theatro publico do Bairro Alto, e Mouraria de Lisboa, offerecidas a' muito nobre senhora pecunia argentina (1790). Lisboa: Ed. Ferreira Lisboa. (Vol. 1. Digitalizadora: Universidade de Toronto.)

Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da Corte: [estatutos / Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte]. - Lisboa: na Regia Typ. Silviana, [1771]. - 20 p.; 30 cm. Cota do exemplar digitalizado: hg-617-63-a.

ATO I

30

Cl. 

Ol.  Fu gius to il mio ti-mor
e non ri-sol-vi ma-i Do-po si lie-ve men-di-ca - ti pre - tes-ti in ques-to gior-no sce-glier pro

B.C.  # 5 6 6

34

Ol.  me-ti Im-pa-zien-te e li - e - to Tut-to il reg-norac-col-to pre-vie-n'il di Con ric-ca pom pa og-nu-no

B.C.  b 5 b7 6

38

Ol.  Vuol com-pa-ris t'i-nan-zo Gem-me ed o-ro e quan-to ha di più ra-ro Tut-to es-po-ne La Si-ria e torn-nan tut-ti ar-

B.C.  6 6 b5 b

42

Cl. 

Ol.  I - nu - ti - le So -
ri - ver-der La Luce i pre-zi - o - si Dall'a - va - ro ti-mor te - so-ri as-co - si

B.C.  #4 # #6

46

Cl.  lie-vo a mia sven-tu-ra

Ol.  Ma-che por tan - ta cu-ra Tan-to stu - dio che pro? Se attesa in va-no Dall'au-ro - r'al me-

B.C.  b7 b5 b 6 b5 #

50

Ol.  rig - gio Dall'me-rig - gio a la se - ra E dal-la se - ra a ques-ta del-la not - te Già gran par - te tras-

B.C.  b7 b5 b 5

53

Ol. cor - sa an - cor non vie - ni Ir - re - so - lu - ta In - cer - ta Pal - pi ti Ti con - fon - di a dub - bi

B.C. $\flat 7$ 6 $\flat 7$ $\flat 5$ \natural

56

Cl. Pur trop - po è ver

Ol. tuo - i Sem bra ogn'in - du - ggio In - su - fi - cien - te e cor - to E ti lag - ni di no - i Ti lag - ni a tor - to

B.C. 6 \natural $\sharp 4$ \sharp \natural

60

Cl. Pur tro - po con - vien Ch'io ser - va ques - ta du - ra ne - ces - si - tà Van - ne Pre - ce - di il mio ve - nir Sa -

B.C. 6 $\flat 7$ $\flat 5$ \natural $\sharp 6$ $\flat 5$ 5

64

Cl. rà con - ten to il Reg - no l'os - po - so io sce - glie - rò

Ol. Pen - sa ram - ment - ta Cle - o - ni - ce che sem - pre O - lin - to t'am mi

B.C. $\sharp 6$ $\flat 5$ \natural $\sharp 6$ $\sharp 4$

68

Cl. Tut - to pen - sa - i Tut - to O - lin - to già so

Ol. rò che i mei na - ta - li che gli ari il pa - dre mi - o Tut - to non

B.C. 7 6 \sharp 6 $\flat 5$ \sharp 7 \sharp \sharp


72

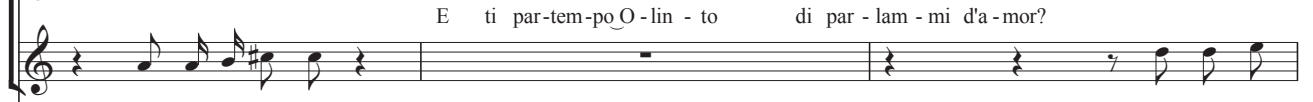
Cl. Ah par - ti E ta - ci


Ol. sa - i Già da lun - ga es - ta - gion ta - ci - to a - man - te All' a - mo - ro - si fa - ci Mi strug - go di tuoi lu - mi

B.C. \sharp \sharp $\sharp 4$ $\flat 7$ $\flat 5$ \natural


77

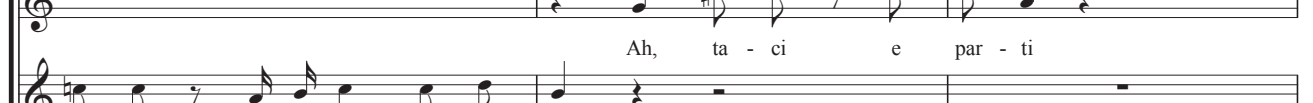
Cl.  E ti par-tem-po O-lin - to di par - lam - mi d'a - mor?

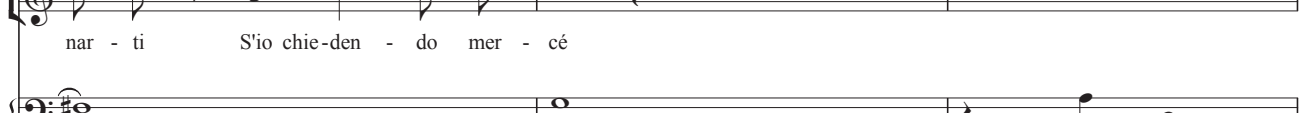
Ol.  Co - me ta - ce - re? Per - ché sdeg -

B.C.  # #4 6

80

Cl.  Ah, ta - ci e par - ti

Ol.  nar - ti S'io chie-den - do mer - cé

B.C.  6 #4 # #

Di quell'ingiusto sdegno

Do teu injusto enfado

Olinto

83

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

87

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

90

Ol.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Di quell'in_gius - to sdeg'no in_gius - to sdeg-no io La ca-gion non_

Do teu in - jus to en - fa - do in jus-to en fa - do A cau - sa não.com-pre

f p f p f p f p

93

Ol. ve - do io La ca - gion non ve - do O ffen - der te non cre - do Par -
 en - do A cau - sa não com - pre - en - do Pois jul - go não te o fen - do não te o fen - do Fa -

B.C.

Vln. I *f* 3

Vln. II *f* 3

Vla. *f* *p* *f* *p*

B.C. *f* *p* *f* *p*

96

Ol. lan - do ti d'a mor Par - lan do ti d'a - mor io la ca - gion non ve - do di quell'in - gius - to sdeg - no Of
 lan - do te de a mor fa - lan - do te de a - mor A cau - sa não com - pre - en - do do teu in - jus - to en - fa - do Pois

Vln. I *f* 3 *p* *f* *p* *f*

Vln. II *f* 3 *f* *f* *f*

Vla. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

B.C. *f* *p* *f* *p*

100

Ol. fen - der ti non cre - do no non cre - do par - lan do
 jul - go não te o fen - do não te o fen - do fa - lan do

Vln. I 3 3 3 3

Vln. II 3 3 3 3

Vla.

B.C.

103

Ol. *tr*
 ti d'a - mor non cre - do of fen - der - ti par - lan do³ ti d'a -
 te de a - mor Pois jul - go não te o - fen - do fá - lan do te de a

Vln. I *tr*

Vln. II *3 3 3 3*

Vla. *3 3 3 3 p*

B.C. *p*

106

Ol.
 mor par³ lan do ti d'a - mor
 mor fa - lan do te de a - mor

Vln. I

Vln. II *3 3 3 3 3 3 3 3 3 3*

Vla. *3 3 3 3*

B.C. *3 3 3 3*

108

Ol. *tr*
 Di quell'in gius - to sdeg - no no lo La ca -
 Do teu in jus - to en - fa - do Não Não Com - pre

Vln. I *tr*

Vln. II *3 3 3 3 f*

Vla. *3 3 f*

B.C. *3 f*

111

Ol. 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

114

Ol. 


Vln. I 


Vln. II 


Vla. 


B.C. 

117

Ol. 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

120

Ol. *tr* ti d'a - mor di quell'-in gius-to sdeg-no
te de a - mor Do teu in-jus - to en-fa-do

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla. *tr*

B.C. *f* *tr*

122

Ol. *tr* io la ca-gion non_ ve - do nò non ve - do of - fen - der - tinon cre - do non
Não com-pre-en - do_ a cau-sa não com-pre-en-do Pois jul - go não te o - fen - do fa-

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla. *tr*

B.C. *f*

125

Ol. cre - do of - fen der - ti par - lan - do ti_ d'a - mor non cre - do of -
lan - do te de a - mor fa - lan - do_ te_ de a - mor Pois jul - go_

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

B.C.

137

Ol. bian - te La li - ber - tá del la - bro la li - ber - tá del lab - bro La

Vln. I *f* *p* *f*

Vln. II *f* *p* *f*

Vla. *p* *p* *p* *f* *p*

B.C. *p* *p* *p* *p* *f* *p*

140

Ol. ser - vi - tu del cor la ser - vi tu del cor La

Vln. I *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p*

Vla. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

B.C. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

143

Ol. — ser - vi tu del cor Di Do

Vln. I *f* *p* *tr* *f* *p*

Vln. II *f* *p* *f* *p*

Vla. *f* *p* *f* *p*

B.C. *f* *p* *f* *p*

D.S. al Fine

Cena II

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Cleonice e Barsene

David Perez
(1711-1778)

Cleonice

Al-ces-te a-ma-to Al-ces-te do-ve se-i non m'as-col-ti in van ti chia-mo t'at-ten-do in van Bar-se-ne chal-che

B.C.

6 b5 b6 b b6

5

Cl.

lie-ta no-ve-la mi re-chi for-se! il mio di-let-to Al-ces-te for-se tor-nò?

Bars.

Vo-les-se Il cie-lo Io ven-go Re-

B.C.

6 #

9

Bars.

gi-na ad af-fret-tar-ti Il po-pol tut-to Per la tar-dan-za tu-a mor-mo-ra e-fre-me Non puoi sen-za pe

B.C.

b7 b #4 6

13

Cl.

Mi-se-ra-me si va-da dun-que a-sce-glier lo spo-so Oh Di-o Bar-se-ne

Bars.

ri-glio più di-fe-rir

B.C.

6 b #4 #6

17

Cl.

e se tor-nan-do Al-ces-te mi tro-va ad-al-tri in brac-cio qual pen-ti-men-to a-vre-i dell in-cons-tan-za mi-a

B.C.

#6 5 b5 #6

6

21

Cl.

qual e-gli-a-vreb-be in-to-le-ra-bil pe-na le sma-nie su-e le ge-lo-si-e gli-a-fa-ni Og-ni pen-ser se-

B.C.

6 6 b7 b5

25

Cl. 

pol-to tut to il suo cor gli leg-ge-rei nel vol-to

Bars. 

Co-me spe-rar ch'ei tor-ni o-mai tras-cor-sa é'un-in

B.C. 

4 #4 # 5 6

29

Bars. 

te-ra sta-gion da che tra - fit-to Fra le cre-ten-si squa-dre Cad-de il tuo ge-ni - tor Sai che al suo fian-co Sem-pre Al ces-te pug

B.C. 

6 #6 #6 # 6

34

Bars. 

nò nè più no ve-la di lui s'in - te - se O di ca-te-ne è cin-to O som-mer-so é fra l'on-de o in guerra es-tin-to

B.C. 

4 #4 #6 #4 6 b #

38

Cl. 

Nò, mel pre-di-ce il co-re Al-ces-te vi - ve Al - ces - te tor-ne - ra

Bars. 

Quan-do ri - tor-ni più in-fe-li - ce sa -

B.C. 

5 6 b7 b5 b 6 b7 b5

42

Cl. 

ra - i se a lui ti don-ni di cen-to ol-trag-gi il mer-to e se l'es-clu-di pre-sen-t al du-ro ca-so Uc-ci-di Al-ces-te

Bars. 

Ri-tor-ni

B.C. 

b 6 b5 6 b6 b5 b6

46

Cl. 

on-de il di lui ri - tor-no t'es-por - reb-be al ci-men-to D'es-ser cru-de-le ad u - no o in-gius-ta - a - cen-to


Bars. 

Ri-tor-ni


B.C. 


#6 #4 6 # 6

50


Cl. 

e a lui vi-ci-na qual che via tro-ve-rò

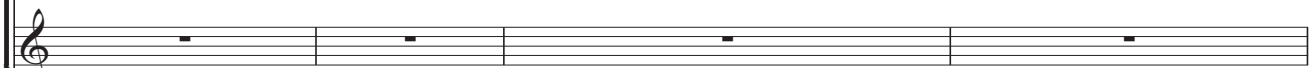
Bars. 

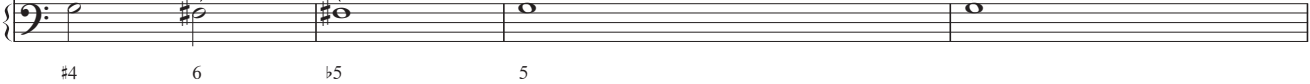
B.C. 

55


Cl. 

Ques-to Bar-se - ne é il ri - tor-no d'Al-ces-te an-dar con

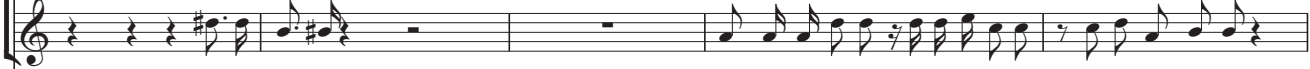
Bars. 

B.C. 


59

Cl. 

vie-ne Non scel-si Non sò Io

Bars. 

Es-ce-glies-ti? Dun-que t'es-po-ni ir-re-so-lu-ta a sì gran-pas-so

B.C. 

64

Cl. 

va-do do-ve vuo-lè il des-tin do-ve la du-ra ne - ces-si-tà mi por-ta co - si sen-za con-si-glio e sen-za scor-ta

Bars. 

B.C. 

ATO I Cena III
Fra tanti pensieri

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Com tantos cuidados
Cleonice

David Perez
(1711-1778)

Musical score for Oboe I, Oboe II, Trompa I, Trompa II, Violino I, Violino II, Viola, and B.C. (Bassoon). The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).



Musical score for Ob. I, Ob. II, Tb. F (Trumpet), Tpt. F (Trumpet), Vln. I (Violin), Vln. II (Violin), Vla. (Viola), and B.C. (Bassoon). The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).

10

Ob. I

Ob. II

Tb. F

Tpt. F

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Fra tan - ti pen -
Com tan - tos cui -

f

f

15

Ob. I

Ob. II

Tb. F

Tpt. F

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

- sie - ri di reg - no ed a mo - re di reg no ed'a mo - re di reg - no ed'a -
- da - dos de'a - mor e do rei - no de a - mor e do rei - no de a - mor e do

f *p* *f* *p* *p*

f *p* *f* *p* *p*

f *p* *f* *p* *p*

21

Ob. I

Ob. II

Tb. F

Tpt. F

Cl.

- mo - re lo stan - - co mio co - re lo stan - - - co mio co - re
 rei - no meu pei - - to - can - sa - do meu pei - - - to - can - sa - do

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

27

Ob. I

Ob. II

Tb. F

Tpt. F

Cl.

se te - ma se spe- ri non giun-ge a ve-der lo stan - - - -
 se te - ma se es-pe-re não che-gai a sa-ber meu pei - - - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

33

Ob. I

Ob. II

Tb. F

Tpt. F

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

co mio co - re se te - ma se
to can - sa - do se se te - ma se es

f

p

p

p

38

Ob. I

Ob. II

Tb. F

Tpt. F

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

te - ma se spe - ri se te - ma lo stan co mio co - re lo stan co mio
pe - re se es - pe - re se te - ma can - sa do meu pei - to meu pei - to can

p

f

p

p

p

p

f

f

53

Ob. I

Ob. II

Tb. F

Tpt. F

Cl.

co - re non giun - ge a ve - der Fra - tan - ti pen sie - ri non giun - ge a ve - der nò nò non giun - ge a ve -
 sa - do não che - ga - sa - ber Com tan - tos cui - da - dos não che - gava - sa - ber não não não che - ga - va - sa -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f p *f p* *f p*

58

Ob. I

Ob. II

Tb. F

Tpt. F

Cl.

der non - giun - ge a ve - der non giun - ge a ve - der se te - ma
 ber não che - ga - va a - sa ber não che - ga - va a sa - ber se te - ma

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *ff* *f* *ff* *p* *ff* *p*

63

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Cl. *p*

Vln. I *f*

Vln. II *p* *p* *p* *f*

Vla. *f*

B.C. *f* *p*

se spe-ri lo stan co mio
se es-pe-re meu pei to can



67

Ob. I *ff* *p*

Ob. II *p*

Tb. F *f*

Tpt. F

Cl. *f*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

B.C. *ff*

co - re se spe-ri se te-ma so stan co mio
sa - do se es - pe-re se se te-ma meu pei to can

72

Ob. I *f* *f*

Ob. II *f* *f*

Tb. F *f*

Tpt. F *f*

Cl. *f*

co - re Fra tan - ti pen - sie - ri di reg - no ed' a - mo - re di reg - no
 sa - do Com tan - tos cui - da dos de a - mor e do rei - no de a mor *p*

Vln. I *f* *f* *f* *f*

Vln. II *f* *f* *f* *f*

Vla. *f* *f* *p* *f*

B.C. *f* *f* *p* *f* *f* *p*

78

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Tb. F *f*

Tpt. F *f*

Cl. *f* *tr*

ed' a - mo - re lo stan co mio co - re se te - ma se
 e do rei - no meu pei - to can - sa - do se te - ma se es

Vln. I *f* *p* *f*

Vln. II *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f*

B.C. *f* *p*

83

Ob. I

Ob. II

Tb. F

Tpt. F

Cl.

spe - ri non giun - ge a ve - der nò lo stan -
 pe - re não che - ga a sa - ber não meu pei - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p *mf* *ff* *p*

p *mf* *ff* *p*

mf *ff*

ff

88

Ob. I

Ob. II

Tb. F

Tpt. F

Cl.

co mio co - re se *f*te - ma *p* se spe - ri
 to can - sa - do se te - ma se es - pe - re

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p* *f*

f *f* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

94

Ob. I

Ob. II

Tb. F

Tpt. F

Cl.

lo stan - mio co - re se te - ma se spe - ri non giun -
 meu pei - to can - sa - do Se te - ma Se es - pe - re não che -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p* *f* *f* *f* *f* *f* *p*

f *p* *f* *f*

100

Ob. I

Ob. II

Tb. F

Tpt. F

Cl.

ge a ve - der se spe - ri se te - ma non giun - ge a ve -
 ga a sa - ber se es - pe - re se te - ma não che - ga a sa -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ff *f* *f* *f* *f* *f* *f* *p*

ff *f* *f* *f* *f* *f* *f* *p*

Cello solo *f* Tutti

ff *f*

105

Ob. I *f p*

Ob. II *f p*

Cl.

der lo_ stan - co mio co - re non giun - ge a ve - der fra_ tan - ti pen - sie - ri non giun - ge a ve -
ber meu_ pei - to can - sa - do não che - ga a sa - ber Com tan - tos cui - da - dos não che - ga a sa -

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

B.C. *f p*



109

Ob. I *f ff*

Ob. II *f ff*

Tb. F

Tpt. F

Cl.

der non giun - ge a ve - der non_ giun - ge a ve - der
ber não_ che - ga a sa - ber_ não_ che - ga a sa - ber

Vln. I *f ff*

Vln. II *f ff*

Vla.

B.C.

Poco Andante

113

Ob. I

Ob. II

Tb. F

Tpt. F

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Le cu - re del so-glio gli a - fet - ti gli a

Poco Andante

p



119

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

fet - ti ram-men-to gli af - fet - ti ram-men-to le cu - re le cu - re del so-glio ri - sol - vo

f

p

f

f

f

f

129

Cl. *mi pen - to ri - sol - vo mi pen - to e quel che non vo - glio*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

139

Cl. *ri - tor - no_ a - vo - ler ram - men - to gli a - fet - ti del so - glio le*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla.

B.C. *f p*

148

Cl. *cu - re gli a - fet - ti ram - men - to fra tan - ti pen - sie - ri le cu - re gli a - fet - ti ri -*

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla.

B.C. *f p p*

155 **D.S. al Fine**

Cl. sol-vo mi pen-to lo stan - co mio co-re lo__ stan - co mio co-re Fra

Vln. I *f p* **D.S. al Fine**

Vln. II *f p*

Vla.

B.C. *a tempo*

Cena IV

Mitrane e Fenicio

Mitrane
Sfor-tu-na-ta Re-gi-na quan-to mi fa pie-tà cos-tret ta al

Fenicio
Mi-tra-ne a-mi-co Cle-o-ni-ce dov' é?

B.C.
6 6 6

Mit.
fi-ne s'in-ca-mi-ni-na ha scel-ta Per-che?

Fen.
Ec-co per-du-te tut-te le cu-re mi-e con-vie-ne ch'io

B.C.
b5 5 #4 6

Mit.
A-me ti fi-da

Fen.
sve-li al-la tua fe-de un gran-de ar-ca-no ta-ci-lo e mi con-si-glia Sai, che il cru-do A-les-san-dro

B.C.
6 4

Fen.
di Cle-o-ni-ce ge-ni-tor dal tro-no scac-ci-ò De-me-trio il nos-tro Re che ques-ti mo-

B.C.
6 b7 b5 #6

Mit.
Sa-ran-no o

Fen.
ri nel du-ro e si-glio e in-te-so a-vra-i che par-go-let-to in-fas-ce De-me-trio il Fi-gli-o an-cor mo-ri

B.C.
b5 5 #4 b6

20

Mit. mai sei lus-tri Il ver mi nar-ri op-pur fo - le son ques-te?

Fen. Or-sap-pi che vi ve il Re-al ger-me An-che più ti di-rò

B.C. 6 6 6 b5 b

24

Mit. Nu-mi che as-col-to or La ra-gion com-pren-do del tuo ze - lo per lu - i Ma per qual

Fen. vi - ve in Al-ces-te

B.C. # # b7 6

28

Mit. fi - ne ce-lar-lo tan-to

Fen. Av - ven - tu - rar non vol - li u - na vi - ta si ca - ra Io spar - si a - dan - te che De - me - tri - o vi -

B.C. b4 6 b6 b5 3 6

32

Fen. ve a Tac-qui che fos se Al - ces - te E ques - ta vo - ce con - tro Al - le - san - dro a sol - le - var di Cre - ta sai, che l'ar - mi bas

B.C. b4 b6 b7 b5

36

Fen. tò sai, che il ti - ran - no nel - la pug - na mo - ri Ma va - rio ef - fe - to il no - me di De - me - tri - o pro - du - ce nel - la Si - ri - a

B.C. b 6 b5 b 6 6 b5 b 6

41

Fen. on - de bi - sog - na soc - cor so es - ter - no a sta - bi - lir - lo in so - glio Dai Cre - ten - si l'at - ten - do ma in va - no giun - ge

B.C. b7 b5 #4

45
Fen.
rà Lon - ta - no è Al - ces - te non si s'ei viv - vo; e Cleo - ni - ce in tan - to e - leg - gen un Re
B.C.
6 #6 b5 4

48
Mit.
Ma Cleo - ni ce e - leg - ga sem - pre quan - do ri - tor - ni e che il soc - cor - so ab - biam di Cre - ta Al - ces - te ven - di - car - si po -
B.C.
b5

52
Mit.
trà
Fen.
Ques - to non e - ra Mi - tra - ne il mio pen - sier spe - rai che un gior - no fat - to con - sor - te a Cle - o - ni - ce Al -
B.C.
b5

56
Fen.
ces - te ri - cu - pe - ras - se il reg - no sen - za to - glier - lo a le - i L'ec - cel - sa don - na deg - na è dip - pos - se - der - lo Io vo - gli - o al
B.C.
b6 # b7 6 6

60
Fen.
mi - co in - ter - rom - per la scel - ta al ca - so es - tre - mo s'av - ven - tu - re il - se - gre - to In - fac - cia al mon - do tu mi se -
B.C.
b5 4 6

64
Mit.
Ec - co il mio brac - cio ec - co tut - to il mio san - gue Io chia - mo ac
Fen.
con - da e se col - l'ar - mi é duo - po tu col - ar - mi mi as - sis - ti
B.C.
4 5 6 b6 6 b5 b6

68
Mit. *8* quis - to il per - der u - na vi - ta in fa - vor del mio Re
Fen. *8* Vie - nia al mio se - no: Io già mi sen - to in -
B.C. 6 $\flat 5$ 6

71
Fen. *8* pet - to rin - vi - gor - rir la spe - me e veg go un rag - gio del fa - vor de - gli De - i nel tuo co - rag - gio
B.C. 6 $\flat 7$ $\flat 5$ $\natural 4$ $\sharp 4$ $\sharp 4$

Detailed description: This is a musical score for three instruments: Mit. (Mandolin), Fen. (Fiddle), and B.C. (Bass). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 68. The Mit. part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Fen. part has a treble clef and a key signature of one sharp. The B.C. part has a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are in Italian. The second system starts at measure 71. The Fen. part has a treble clef and a key signature of one sharp. The B.C. part has a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics continue. There are double bar lines and repeat signs at the beginning of each system.

Ogni procella infida

Toda procela impia

Fenicio

75

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *f* *p*

80

Solo

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p* *f* *p* *p* *mf* *ff*

84 *Tutti* *Solo* *Tutti*

Ob. I
Ob. II
Tpt. G I
Tpt. G II
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.C.

ff

87

Ob. I
Ob. II
Tpt. G I
Tpt. G II
Fen.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.C.

Og-ni pro-ce-la in - fi - da var - co si - cu - ro e fran-co
To-da pro-ce - la ím-pia pas - so se - gu-ro e ou - sa - do

p *f* *p* *f*

92

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

p

f

p

p

f

p

Solo

Var - co si - cu-ro e fran - co Col-la_ vir-tu per - gui - da Col-la_ ra-gio-ne_ al
 pa - so se - gu-ro e ou - sa - do Com a_ ra-zão por_ gui - a Com a_ vir-tu de ao_

p

f

p

p

97

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Solo

fian-co Col-la_mi-a glo-ria in sen Var - co si - cu-ro si-cu - ro e fran-co og - ni_ pro
 la - do e com a_ gló-ria em mim pas - so se - gu-ro se gu - ro e ou - sa - do to - da pro

102

Ob. I

Ob. II

Fen.

-ce - la og - ni pro cel - la_ in fi - da col - la vir - tù³ per -
 -ce - la to - da pro-ce - la_ im - pi - a com a ra - zão_ por_

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *f* *p*



106

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.

-gui - da col - la ra gio - ne_ al fian - co col - la mi gló³ - ria in_
 gui - a com_ a vir - tu - de_ ao la - do e com a gló -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

110

Ob. I *Soli*

Ob. II *Soli*

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen. *tr tr tr*
sen - ri - a col - la mia glo - ria in sen
e com a gló - ria em mim

Vln. I *f p f*

Vln. II *mf*

Vla. *f*

B.C. *f*

114

Ob. I *f*

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen. *tr*
col - la mia glo - ria in sen col - la mia glo - - - ria in
e com a gló - ri - a a gló - - - ria em

Vln. I *p*

Vln. II *mf*

Vla. *p*

B.C. *p*

117

Ob. I *tr*

Ob. II *tr*

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.

sen
mim

Og - ni pro-ce-la in-
To - da pro-ce - la

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

B.C. *f* *f* *p*

121

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.

fi - da
im - pia

Og - ni pro-ce-la in - fi - da
To - da pro-ce - la im - pia

var - co si - cu-ro e fian-co
pas - so se - gu-ro e ou - sa - do

Vln. I *f* *p* *p* *f* *p*

Vln. II

Vla.

B.C. *p* *f* *p* *f*

126

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.

var - co si - cu - ro e fian - co col - la vir - tũ per gui - da col - la ra gio - ne al
 pa - so se - gu - ro e ou - sa - do com a ra zão por gui - a com a vir - tu - de ao

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p*

131

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.

fian - co col - la mia glo - ria in sen - la - do com a gló - ria em mim e com a gló - - - - - ria

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p*

tr

136

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.

em_ mim e col - la_ mi - a glo - ria in sen si - cu - ro e
com_ a_ gló - ria em mim se - gu - ro e ou -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *f* *p* *f* *p*

140

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.

fran - co var - co og - ni_ pro - ce - la in - fi - da col la_ ra gio - ne al_ ³
sa - do pas - so to - da_ pro - cel la ím - pi - a com_ a_ vir - tu_ de_ ao

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p* *p*

144

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.

fian - co la - do col - la vir - tú - tu per - gui - da col - la mia glo - ria in e - com a gló - ria em

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

148 Soli

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.

sen mim col - la mia glo - ria in sen col - la mia glo - ria in e com a gló - ria em e com a gló - ria em

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

152

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.

sen mim col- la mia glo- ria in sen mim
e com a gló - ria em mim

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ff

155

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

tr

Fine

Fine Vir-tù fe - del mi

160

Fen. $\frac{8}{8}$ ren-de fe - del mi ren - de ra-gion me fa più for - te ra-gion mi fa più for - te la glo-ria mi di

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

171

Fen. $\frac{8}{8}$ fen - de dal - la se - con - da mor - te do - po il mio fa - to do - po il mio fa - to do po il mio fa - to al - men do - po il mio

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

183

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p* *f* *p*

Solo

fa - to al - men coll la vir - tu per gui - a coll la ra - gio - ne al fi -

189

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p* *f* *p*

- an - co var - co si - cu - ro si - cu - ro e fian - co

192 **D.S. al Fine**

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Fen.
8
Og - ni pro - cel - la in - fi - da

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.
p

D.S. al Fine

Cena V

Mitrane

Pietro Metastasio
(1698-1782)

David Perez
(1711-1778)

Tempo giusto

Mitrane

Nò: non te va Al - ces - te nas - cer fra - le ca - pan - ne Il suo sem - bian - te og - ni

B.C.

6 4 5

Mit.

mor - to og - ni ac - cen - to pa - le - sa - va ab - bas - tan - za il cor gen - ti - le ne - gli at ti an - cor del por - ta - men - to u - mi - le

B.C.

b5 6 b7 b5 4 6 b5 b #4 #

Con molto brio

Ob.

Ob.

Tpt. I

Tpt. II

Tpa. I

Tpa. II

B.C.

Con molto brio

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

13

Ob.
Ob.
Tpt. I
Tpt. II
Tpa. I
Tpa. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.C.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 13 through 16. The score is for a full orchestra. The woodwind section includes two oboes (Ob.), two trumpets (Tpt. I and II), and two trombones (Tpa. I and II). The string section includes two violins (Vln. I and II), a viola (Vla.), and a double bass (B.C.). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. In measure 13, the oboes play a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the trumpets and trombones play a rhythmic accompaniment of quarter notes. The violins and violas play a fast, repetitive eighth-note pattern, and the double bass plays a steady quarter-note bass line. The score concludes in measure 16 with a final cadence.

17

Ob.
Ob.
Tpt. I
Tpt. II
Tpa. I
Tpa. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.C.

Solo

Detailed description: This page of a musical score covers measures 17 through 20. The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. The woodwind section (Oboes, Trumpets I & II, and Trombones I & II) is in the upper half, and the string section (Violins I & II, Viola, and Bassoon) is in the lower half. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. In measure 17, the woodwinds and strings are mostly silent. In measure 18, the woodwinds enter with a melodic line, and the strings provide a rhythmic accompaniment. In measure 19, the woodwinds continue their melodic line, and the strings maintain their accompaniment. In measure 20, the woodwinds conclude their phrase, and the strings continue their accompaniment. A 'Solo' marking is placed above the Trombone I staff in measure 20, indicating a solo performance for that instrument.

21

Ob. Solo

Ob.

Tpt. I Solo

Tpt. II Solo

Tpa. I *p*

Tpa. II *p*

Vln. I *molto p*

Vln. II *ff*

Vla.

B.C. *molto p* *ff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 21 through 24. The score is for a full orchestra. The woodwind section includes two oboes (Ob.), two trumpets (Tpt. I and II), and two trombones (Tpa. I and II). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bassoon (B.C.). The key signature is D major (two sharps). The tempo is not explicitly marked but appears to be a moderate pace. In measure 21, the oboes and trumpets have 'Solo' markings. The trombones play a rhythmic pattern. In measure 22, the oboes and trumpets continue their solo parts. The trombones play a similar pattern. In measure 23, the oboes and trumpets play a melodic line. The trombones play a rhythmic pattern. In measure 24, the oboes and trumpets play a melodic line. The trombones play a rhythmic pattern. The string section enters in measure 23 with a melodic line. The bassoon plays a rhythmic pattern. Dynamics include *p* (piano) for the trombones, *molto p* (very piano) for the violins, and *ff* (fortissimo) for the violins and bassoon.

25

Ob. *f*

Tpt. I

Tpt. II

Tpa. I

Tpa. II

Vln. I *molto p*

Vln. II *ff*

Vla.

B.C. *molto p* *ff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 25, 26, and 27. The key signature is two sharps (F# and C#). The woodwind section (Ob. I & II) plays a melodic line with a dynamic shift from *f* to *ff* at measure 26. The brass section (Tpt. I & II, Tpa. I & II) provides harmonic support with rhythmic patterns. The string section (Vln. I & II, Vla., B.C.) features a dynamic contrast from *molto p* to *ff* at measure 26. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

28

Ob.
Ob.
Tpt. I
Tpt. II
Tpa. I
Tpa. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.C.

This page of a musical score contains measures 28, 29, and 30. The score is for a full orchestra and is written in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The woodwind section includes two oboes, two trumpets (I and II), and two trombones (I and II). The string section includes two violins (I and II), a viola, and a double bass. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support. The score concludes with a double bar line at the end of measure 30.

Cena VI

Cleonice, Olinto e Fenício

Pietro Metastasio
(1698-1782)

David Perez
(1711-1778)

Olinto
Dal tuo lab-bro o re - gi - na il suo mo-nar-ca la Si-ria tut - ta im - pa zien-te at - ten-de ri - sol - vi og -

B.C. b^5 6

5
Cleonice
se - de - te oh de - i che gran mo-men-to è ques-to

Olinto
nu - no il gran mo-men to af - fret - ta col si-len - zio mo - des-to

B.C. b^7 b^5 6 #

9
Cleonice
voi m'in-nal-saz-te al tro-no son gra-ta al vos-tro a-mor ma trop-po è il pe-so che u-nis-te al

Fenício
che mai fa-rò!

B.C. 6 6 6 #4 6 b^7 b^5

13
Cleonice
do-no E chi fra tan-ti e-gua-li di mer-ti e di na - ta - li in - cer-to non se-ri - a? ne miei pen - sie-ri ri - cu-so e -


B.C. 4 5 6

17
Cleonice
leg - go or quest-to or quel-lo ed o - ra che as - ce - glier ven-go so - no in - cer - ta an - co - ra

Fenício
E ben'

B.C. b^5 4 # 5

21

Olinto  E dun-que po-co il gi-ro di tre lu-ne? in ques-ta gui-sa Cle-o-


Fenicio  pren-di-o Re-gi-na mag-gior tem-po a pen-sar

B.C.  4

25

Olinto  ni-ce por-tra-i pro-met-ter sem-pre e non ri-sol-ver ma-i II

Fenicio  Au-da-ce e chi ti re-se te-me-ra-rio a tal seg-no?

B.C.  # 5 6


29


Olinto  ze-lo il gius-to il pe-ri-glio di le-i de lu-sa an-co-ra la si-ri-a og-gi poz-ri-a


Fenicio  Po-treb-be for-se pen

B.C.  b5 6 6

33

Cleonice  Fe-

Fenicio  tirs-si del-l'ar-dir Chi sie-de in tro-no leg-gi d'al-cun non sof-fre E il san-gue mio per lei si ver-sa-ra

B.C.  6 b4 6 b5 b

37

Cleonice  ni-ci-o, oh Di-o Non ris-ve-gliar ti pre-go nuo-ve dis-cor-di-e Il def-fe-rir che gio-va Sem-pre in-cer-ta sa

B.C.  b7 6 #4 6 #6 5 6

41

Cleonice re - i u - di - te io sce - glie - rò

Olinto a noi che por - ta fret - to - lo - so Mi - tra - ne?

Fenicio sce - glie - r non de - i s' av - ven - tu - ri l' ar - ca - no.

B.C. 4 #4 # 5 6

Cena VII

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Cleonice, Mitrane e Fenicio

David Perez
(1711-1778)

Cleonice

Mitrane

Fenicio

B.C.

Nu-mi! O-ve si tro-va? Fe-

In ques-to pun-to so-pra pic-cio lo leg-no Al-ces-te è giun-to Ei vie-ni

Res-pi-ro!

5

Cl.

B.C.

ni-ci-o O-lin-to Ah, ch'io me per-do an-da-te l'a-mi eo ad ab-bra-cciar che s'av-vi-ci-na Io qua-si mi scor-da-i d'es-ser re

10

Cl.

Ol.

B.C.

gi-na ec-co il mio be-ne tu pal-pi-ti o cor mi-o che ri-co-nos-ce oh di-o le tue ca-

In-op-por-tu-no ar-ri-vo

14

Cl.

Alc.

B.C.

te-ne

Pur mi con-ce-de il fa-to il pia-cer sos-pi-ra-to di tro-var-mo a'toui pie-di o mia re-gi-na

18

Alc.

B.C.

pur il ciel mi con-ce-de che a te del-la mia fe-de re-car su-i lab-bri miei pos-sa il tri-bu-to fe-li-ce me se an

22

Cl. 

Alc. 

B.C. 

E pri - va - ta e so

co - ra fra le cu - re del reg - no d'un re - gion sguar - do il mio tri - bu - to é deg - no


26

Cl. 

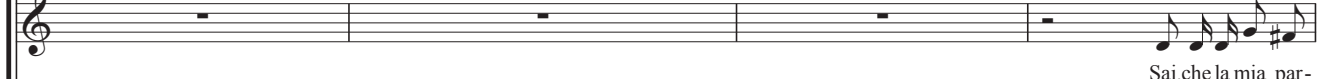
B.C. 

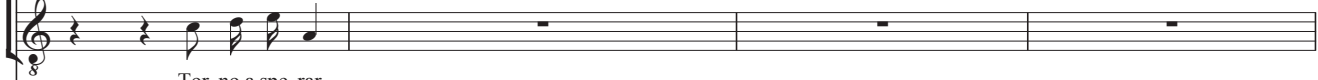
vra - na l'is - tes - sa Cle - o - ni - ce in me - ri - tro - vi o quan - to Al - ces - te o quan - to at - tes - to giun - gi e sos - pi - ra - to e

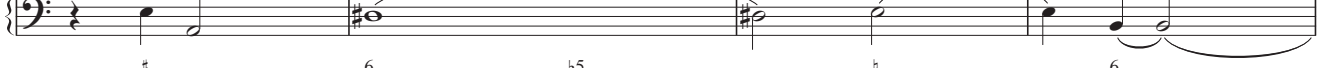
31

Cl. 

Ol. 

Alc. 

Fen. 

B.C. 

pian - to Ma qual di - sas - tro a no - i si gran tem - po ti tol - se?

O, sof - fe - ren - za

Sai, che la mia par -

Tor - no a spe - rar

35

Ol. 

Alc. 

B.C. 

Sap - pia - mo Al - ces - te la pug - na le tem - pes - te di lui la mor - te e le vi -

ten - za col Re tuo ge - ni - tor

39

Cl. 

Ol. 

Alc. 

B.C. 

Il res-to dun-que gio vi as-col-tar sie-gue
 cen-de Che pe-na
 Al ca-der d'A-les-san-dro vin-ti res-tam-mo

\sharp \sharp

43

Alc. 

B.C. 

e scem-pio di-no-ri fa il vin-ci-tor Io sul-la pro-ra d'in-fan-ta na-ve a mil-le tra-va-les-pos-to lun-ga-

\sharp 4 6 6

47

Alc. 

B.C. 

men-te pag-na-i fin-che ver-san-do da cen-to par-ti il san-gue per-dei l'u-so de' sen-si e cad-di e-san-gue

\flat 7 \sharp \flat 5 \sharp 4 \sharp

51

Cl. 

Alc. 

B.C. 

Mi fa pie-tà
 Quin-di im-ba-li dell'on-de quan-to e-vrai non so dir-ti A-pren-do il ci-glio il la-ce-ro na-vi-glio so, che

5 \sharp 4 6 \flat 6 \flat 5

55

Alc. 

B.C. 

più non ri-vi-di In roz-zo let-to mi tro-vo e cur-vo e bian-co pie-to-so pes-ca-tor mi sta-va al

4 \flat 6 6 \flat 7 \flat \sharp 4 \flat 5

59

Cl. Ma in qual ter - ra giun - ges - ti

Alc. fian-co In Cre-ta ed e - ra Cre-ten-se il pes-ca - tor ques-ti sul li - do

B.C. # 5 6 #4 6

63

Alc. mi tro-vò se-mi vi-vo al pro-prio al -ber go pie-to-so mi por - tò ris-to-ro al se-no dit ta-mo al-le fe-ri-te sol-

B.C. b5 6 b7 6 6

67

Alc. le - ci-to ap-pres-to ques - ti pro - vi - de do - po lun - go sog-gior-no di quel pic - cio-lo leg-no il mio ri -

B.C. 5 #4 #6 5 #4

71

Cl. T'in - ten-do O - lin-to io

Ol. Al - fi - ne l'is-to - ri - a ter-mi - nò. Tem-po sa-reb - be

Alc. tor-no

Fen. Ostra ni e-ven - ti!

B.C. # # 6

75

Cl. sce - glie-ro lo spo - so sie-dao-gnu - no e m'as-col - ti

Alc. Io ri - tor-na - i op-por-tu - no al-la

B.C. 7# 6 6 6

78

Cl. E ben:

Ol. O-là che fai? In ques-to lo-co so lo ai gra-di su-pre-mi di se - der è per-mes-so

Alc. scel-ta ser-vo al - cen-no Re-al

B.C. 6 4 b5 4

82

Cl. Al-ces-te sie-da du - ce dell' - ar-mi Ti bas-ta O - lin-to?

Ol. Ah quest-to é trop-po A lu - i do-na te stes-sa an

B.C. 4 4 b6 6

86

Cl. Ai mer-ti suo-i

Ol. cor co-nos-co og-nu-no do - ve giun-ger tu bra-mi

Fen. In ques-ta gui-sa te-me-ra-ri-o ris - pon-di?

B.C. 6 6 b6 6 6 #

90

Cl. all' i-nes-per ta età tut - to per - do-no ma tac-cia i -nav-ve-nir

Fen. Sie-di e raf-fre-na ta - cen-do al-me-no il vio-len to in

B.C. 7 6 6 b7

94

Cl. Scel-si già nel mio cor Ma pri - a che fac-cia pa-

Ol. Ub-bi-di - rò Fre-mo di sdeg-no

Fen. geg-no U - dis - ti?

B.C.
 $\flat 6$ 6 \flat $\natural 4$ $\natural 4$ 5

98

Cl. le-se il mio pen-sier, giu-ri cias - cu-no di tol-le - rar del nuo-vo Re l'im-pe-ro sia di Si-ri - a o stra-nie-ro o

B.C. $\flat 7$ $\flat 6$ $\flat 5$ 6 $\natural 4$ 6

102

Cl. si - a di chia-ro o sia di san-gue os - cu - ro sie-gui O-lin - to

Ol. Co-me ta- cer!

Fen. Sul-la mia fé lo giu-ro Non

B.C. 6 6 \sharp 5

106

Cl. For-se ri-cu-si? E ben: de-ci-da l'af-fa-re

Ol. Las-cia-te-mi ta- cer Io n'ho ra - gion Né so-lo m'op - pon - go al giu-ra-men-to

Fen. par - li?


B.C. \natural 6 $\flat 5$ 4

111


Cl. il gran con-si-glio A mio ta - len-to sce-glier mi las-ci o sof fra che da quel tro-no o - ve ri-chies-ta as ce-si vo-lun

B.C. 6 \natural 6 $\flat 5$

115


Cl. 

ta - ria dis - cen - da. Al - men pri - va - ta dis - por - rò del mio co - re vol - ger gli af - fe - ti


B.C. 

$\flat 7$ $\flat 7$ 6

118

Cl. 

al - men po - trò do - ve più il ge - nio in - cli - na ed al - lor cre - de - rò d'es - ser Re - gi - na

B.C. 

$\flat 7$ $\flat 5$ \natural $\sharp 4$ \sharp \natural

Cena VIII

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Fenicio e Olinto

David Perez
(1711-1778)

Olinto

Fenicio

B.C.

Ma, pa-dre io sof-fro in-gius-ti - zia da
Co - si de' tuoi trans - por - te sem pre ar - ros - sir deg - g'io?

5 6 4

Ol.

Fen.

B.C.

te. Po-tres-ti al so-glio i - nal - zar-mi e m'op-pri-mi
A-vreb-be in ve-ro La Si-ri - a un deg-no Re! Tor-bi-do, au-

6 6 b5 4 b5 6

Ol.

Fen.

B.C.

Il ca-ro Al-ces-te sa-ria pla-ci-do u - mi - le ge - ne - ro - so pru - den - te
da - ce vi - o - len - to in - qui - e - to

4 b6 b5 6 4 6

Ol.

Fen.

B.C.

Ah, chi d'un pa-dre gli af - fe - ti a - dac - quis - tar l'ar - te m'ad - di - ta
Vuoi gli af - fet - ti d'un pa-dre Al - ces - te i - mi - ta

#4 # 4

Olinto

Nel - le tue scuo - le il pa - dre vuol ch'io vir - tu - de ap - pren - da E be - ne Al - ces - te co - min - cia ad e - ru -

B.C.

b5



Oli.

dir - mi Men sag gio in - ve - ro ra gio - nai col mio Re Sig

Alc.

Sig - nor, quei det - ti a - ma - ri sof - fro so - lo da - te

B.C.

6 b7 b5 6 b



Oli.

nor per - do - na se of - fen - do in te la maes - tà del so - gli - o

Alc.

O - lin - to ad - di - o Più ci - men - tar non

B.C.

6 b5 b 6



Alc.

vo - glio la sof - fe - ren - za mi - a Tu scher - zi me - co, m'in - sul - ti mi de - ri - di e del ris - pe - to mi - o trop - po ti

B.C.

6 b5 3 #4

Scherza il nochier talora

Zomba o piloto do acaso

Alceste

16

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

distinto ligeiro

p *p*

fi-di *sempre a mezza voce*

20

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Scher-za scher-za il noc chier ta - lo-ra scher-za coll' au - ra che si -
Zom - ba zom - ba o pi - lo - to - do a - ca - so zom - ba do - ven - to é au - ra

23

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

des - ta ta - lo-ra scher-za scher-za ta - lo-ra ta - lo - ra scher -za il noc
 len - ta a - ca-so zom -ba zom -ba a - ca-so a - ca- so zom - ba o Pi-

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

25

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

chier coll' au - ra che si - des - ta Ma poi di - vien tem -
 lo-to do ven-to e au - ra len - ta qual cres - ce em tor -

Molto Allegro

Molto Allegro

mf sempre

p cresc. aof

p cresc. aof

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

30

Ob. I
mf sempre

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

pes - ta di - vien tem - pes - ta
men - ta cres-ce em tor - men - ta

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



34

Alc.

che - im - pa - li - dir - lo fa -
Que des - mai ar o faz - - - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

39

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



43

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



47

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

che im - pa - li dir - che im pa - li -
que des - mai - ar que des - mai -

51

Ob. I *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

Ob. II *f* *tr* *tr* *tr*

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

dir lo fa ma poi di - vien tem - pes - ta si di -
 ar o faz a qual cres - ce em tor - men - ta cres -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

55

Ob. I *tr* *tr*

Ob. II *tr* *tr*

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

vien tem - pes - ta che im - pa - li - dir im - pal - li - dir
 ce em tor - men - ta que des - mai - ar que des - mai - ar que des -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

60

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

lo fa che im pa - li - dir lo fa - che im - pa - li - dir
mai - ar - que - des - mai - ar o faz - que des - mai - ar

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

64

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

lo o fa faz

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

68

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

Scher-za Zom-ba scher-za il noc-chier ta - lo - ra zom - ba o pi - lo - to a - ca - so scher-za il noc-chier ta - lo - ra zom - ba o pi - lo - to a - ca - so coll' do

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

Solo

73

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

au - ra__ che__ si - des - ta coll' au - ra__ che__ si - des - ta ven - to e__ au - ra len - ta do ven - to e__ au - ra len - ta

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

Solo p

77 $\text{\textcircled{S}}$

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

Scher-za ta - lo - ra ta - lo - ra scher-za il noc-chier coll' au - ra che si - des - ta
 Zom - ba o a - ca - so a - ca - so zom - ba o pi - loto do ven - to e au - ra len - ta

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

80

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

Ma por di - viens tem - pes - ta ma por di - viens tem - pes - ta che im
 A qual cres - ce em tor - men - ta a qual cres - ce em tor - men - ta que

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

mf *ff* *f*

85

Alc. *pal - li - dir lo fa - - - - -*
des - mai - ar o faz - - - - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

90

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

95

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

99

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

che im - pal - li - dir che im - pal - li - dir lo
 que des - mai - ar que des - mai - ar o

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

tr

104

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

fa ma poi di - vien tem - pes - ta
 faz a qual cres - ce em tor - men - ta

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

p

f

107

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

si di - vien tem - pes - ta
cres - ce em tor - men - ta

che im - pal - li - dir che im - pal - li - dir
que des-mai-ar que des-mai-ar

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p *ff*

112

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

che im - pal - li - dir lo fa - - - - - che im - pa - li -
que - des - mai - ar o faz - - - - - que des - mai -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p cresc. ao f

117

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

dir ar

che im - pal - li
que des - mai

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ff

121

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

dir ar

lo fa
o faz

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

135

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

spet - ta quel - la tuo - nan - do va ma quan - do

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

139

Ob. I

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

men l'a_ spet - ta quel - la_ to nan - do tuo - nan - do va

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

143

Ob. I *f p f p*

Ob. II

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

quell - la tuo - nan - do va Scher-za il noc

Vln. I *f p f p ff p*

Vln. II

Vla.

B.C. *p*

148

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Tpa. C I

Tpa. C II

Alc.

chier ta - lo - ra scher-za il noc-chier ta - lo - ra coll' au - ra_ che. si_ des - ta **D.S. al Fine**

Vln. I *p*

Vln. II

Vla.

B.C.

D.S. al Fine

Cena X

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Olinto

David Perez
(1711-1778)

Allegro

Olinto

Chi di cos-tu - i l'os - cu - ra ori - gi ne ig - no - ras - se
Quem des - te tal a obs - cu - ra o - ri - gem ig - no - ras - se

Violin I

Violin II

Viola

B.C.

4

Oli.

ai det - ti al - te - ri di Pe - lo - pe o d'Al - ci - de pro - ge - ni - e il cre - de - reb - be
ao faus - to al - ti - vo de Pe - lo - pe ou de Al - ci - de pro - ge - ni - e o jul - ga - ri - a

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

7

Oli.

E pur ad on - ta del rus - ti - co na - ta - le Al - ces - te per O -
e a - in - da à cus - ta do rús - ti - co na - tal Al - ces - te pa - ra

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

11

Oli.

lin-to é un gran ri - va - le
mim é um gran-de ri-val

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

14

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cena XI

Cleonice e Barsene

Pietro Metastasio
(1698-1782)

David Perez
(1711-1778)

Cleonice

Dun-que per-ch'io l'a-do-ro tut-to il mon-do ad Al-ces-te og-gi è-ne - mi-co ques-to con-tras to ap-pun-to più m'im-peg na ad a

B.C.

6 $\flat 5$ # #6 $\flat 5$

Cleo.

mar-lo Il res-to in - ten-do ter - mi-nai di reg - nar

Bar.

In ques-to ins-tan-te de - ci - de il gran con-sig-lio Me - gli, o Re-gi - na

B.C.

5 6 $\flat 5$ #

Bar.

giu-di-ca de - la Si - ri - a i tuoi vas-sal-li in-dis-cre-ti co - si te-co non so-no qual un que più ti pia-ce ar - bi-tra

B.C.

9 7 6 6 $\flat 5$ 6 $\flat 5$

Cleo.

Co-me? in si bre-vi ins-tan-te si da pri-ma di - ver-si

Bar.

se - i di sol-le-va-re al tro-no Ap-pe ra il cre-di pus è co-

B.C.

13 4 # 4 6 $\flat 5$

Bar.

si se-con-da al-fin la sor-te i - te - res-ti tuoi vo - ti Ec eo ap-pag-ga-to ap-pie-no il tuo de-si - o; ec - co fi-

B.C.

17 4 $\flat 6$ $\flat 5$ 3 6 6

21

Cleo.

Bar.

B.C.

25

Cleo.

Bar.

B.C.

29

Cleo.

Bar.

B.C.

33

Cleo.

B.C.

37

Cleo.

B.C.

42

Cleo. rar ma quel la op-pres-sa or mi con-si-glia a su-pe-rar me stes-sa

Bar. tor-no a spe-rar ma in-tan-to Al-

B.C. ♯6 5 # #

47

Cleo. Se m'a-ma Al-ces-te a-me-rà la mia glo-ri-a An-drà su-per-bo, che la sua Cle-o-ni-ce si dis-tin-gua co

Bar. ces-te che di-rà?

B.C. ♯6 # ♯7 6

51

Cleo. si co' pro-pri van-ti dal-la schie-ra vul-gar de-glia al-tri a-man-ti

Bar. Non sò se in fac-cia a lui

B.C. 4 6 b5 ♯4 ♯ b5

55

Cleo. Ques-to ci-men-to a-mi-ca io fug-gi-rò Non so se a-vrei vir-tù di su-pe-rar-mi È trop-po av

Bar. ra-gio-ne-rai co-si

B.C. ♯ ♯4 b6 6 b5 b b6

59

Cleo. vez-zo ad a-man-do il mio cor se vin-cer vo-glio non ve-der più quel vol-to a me con-vie-ne

B.C. b5 5 6 b5 ♯

Cena XII

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Cleonice, Barsene e Mitrane

David Perez
(1711-1779)

Cleonice

Oh, di-o, Bar-se-ne Va non deg-gio per o-ra

Barsene

or tem-po è di cos-tan-za

Mitrane

Chie-de Al-ces-te l'in-gres-so E-gli s'a

B.C.

5

Cleo.

Re-sis-ti a-ni-ma mi-a

Alc.

sen-za ri-guar-di la mia bel-la Re-gi-na da-pres-so va-gheg-

Mit.

van-za

B.C.

9

Alc.

giar pos-so u-na vol-ta pos-so dir-ti che mai pa-ce non ri-tro-vai da te lon-ta-no Pos-so dir-ti che se-i

B.C.

13

Cleo.

Deh non par-lar co-si

Alc.

so-la de' pen-sier mi-ei cu-ra gra-di-ta il mio ben la mia glo-ri-a e la mia vi-ta Co-me?

B.C.

18

Alc. u-no sfo-go dell' a-mor mio ve - ra-ce che ti piac que al-tre vol-te og-gi ti spia-ce son' io quel-lo che tan to at-te - so

B.C. #4 6

22

Cleo. che pe-na!

Alc. giun-ge e sos-pi-ra - to e pian-to? In - ten-do in-ten-do Bas - tò la lon-ta-nan-za di po-che

B.C. #4 6 #4

26

Cleo. vo-les-se il cie-lo

Alc. lu-ne a ri-co-prir di ge-lo di due lus-tri l'a - mor vo-les-se il ciel! Qual col-pa qual de-me-ri-to è in

B.C. 6 $\flat 7$ $\flat 5$ # 5 4

31

Alc. me? s'io mai t'of-fes - si con - tro di - me sde - gna - ti sian sem - pre quei be - gli oc - chi

B.C. $\flat 6$ 6 $\flat 7$ $\flat 5$ 6

34

Cleo. Ah, non re-sis - to Ad - di - o

Alc. ar - bi-tri del mio cor del vi-ver mi - o guar-di-mi par-la

B.C. #4 6 6

Cena XIII

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Barsene e Alceste

David Perez
(1711-1778)

Alceste

Nu - mi che av - ven - ne ma - i? Qual é Bar - se - ne, la ca - gion di sì stra - no can - gia - men - to im - pro - vi - so?

B.C.

6 b5 6

Alc.

È in - vi - di al - tru - i? È in - cos - tan - za di le - i? È in - gius - ti - zia de - gli as - tri? È col - pa mi - a?

B.C.

6 b6 6 b5 6 6

8

Bar.

Nel - le tue sma - nie o quan - to mi fai pie - tà Ma Cleo - ni ce al fi - ne più pri - va - ta non è. Gli af - fet - ti suo - i

B.C.

6 6 6

12

Bar.

Da i vo - li al - tru - i dal tro - no cos - tret - ta è a - re - go - lar on - de con - vie - ne

B.C.

#4 6 #6

15

Bar.

for - mar Al - ces - te, al - tri pen - sie - ri. E al lo - ra so - vien - ti d' al - cun al - tra che ti a - do - ra

Vln. I

Vln. II

B.C.

b7 b5 6 b5 # #4 # #

Quando è infido il caro bene

Quando o infiel é o caro objeto

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

mf *f* *mf* *f*

26

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p* *f* *p*

32

Bar.

Quan doè in - fi - do_ il_ ca - ro be - ne_ il_ ca - ro be - ne è fol - lia_ ser - bar_ cos -
 Quan do in - fiel_ he_ o_ ca ro_ ob - je - to_ o_ ca - ro_ ob - je - to he lou - cu - ra o_ ser_ cons

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p *f* *p* *f* *p* *f*

37

Bar. *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

tan - za è fol - lia ser - bar - cos - tan - za al - tra sor - te non a - van - za al - tra sor - te non a -
 tan - te he lou - cu - ra o ser - cons - tan - te nem re - mé - dio tem o a - man - te nem re - mé - dio tem o a

Vln. I *3* *3* *3* *3* *p*

Vln. II *3* *3* *3* *3*

Vla. *3* *3* *3* *3*

B.C.

43

Bar. *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

van - za fuor che pian - ge - re e pe - nar - - - -
 man - te que ge - mer e sus - pi - rar - - - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

49

Bar. *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

fuor che pian ge - re e pe - nar e - pe - nar fuor che pian - ge - re e pe - nar fuor che pian -
 que ge - mer e sus - pi - rar e sus - pi - rar que ge - mer e sus - pi - rar que - ge - mer

Vln. I *f* *p* *p* *f* *f* *p* *3* *3* *3* *3*

Vln. II *f* *p* *p* *f* *f* *p* *3* *3* *3* *3*

Vla. *p* *3* *3* *3* *3*

B.C. *f* *p* *p* *f* *f* *p* *3* *p* *3*

55

Bar. *tr*

- ge - re e pe - nar pian - ge - re e pe - nar fuor che pian - ge - re e pe - nar
 - e - sus - pi - rar que ge mer e sus - pi - rar que ge mer - e - sus - pi - rar

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

61

Bar.

è fol - li - a è fol - li - a ser - bar ser bar - cos - tan - za quan - do è in
 he lou - cu - ra he lou cu - ra o ser o ser - cons - tan - te quan do in -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f p f p f p f p

66

Bar.

fi - do il ca - ro be - ne il ca - ro be - ne e fol - li - a ser - bar - cos - tan - za e fol -
 - fiel he o ca ro ob - je - to o ca - ro ob - je - to he lou - cu - ra o ser - cons - tan - te he lou

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p f

71

Bar. *li - a ser - bar - cos - tan - za ser bar - cos - tan za al - tra sor - te non a - van za fuor che*
cu - ra o ser - cons - tan - te o ser - cons - tan - te nem re - mé - dio tem o a - mante que ge

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

76

Bar. *pian - ge - re e pe - nar* *fuor che pian ge -*
mer e sus - pi - rar *que ge - mer. e*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f p f

f p f

82

Bar. *re e pe - nar e pe - nar al - tra sor - te non a - van - za nò non a - van - za fuor che*
sus pi - rar e sus - pi - rar nem tem re mé - dio a - man - te nem nem re - mé - dio tem que

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p ff p f p ff

p f p f p f p f

p f p f p f p f

89

Bar. *pian - ge-re fuo_ che_ pian - ge-re è pe - nar fuor che pian - ge - re e_ pe - nar e - pe -
ge - mer e sus - pi - rar e sus - pi - rar que_ ge - mer e_ sus - pi - rar_ e_ sus - pi -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f p p f ff

94

Bar. *-nar e pe - nar e pe - nar pian - ge re e_ pe - nar pian - ge re e_ pe -
rar que_ ge - mer que_ ge - mer e_ sus - pi - rar e_ sus - pi -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f f p f p f

98

Bar. *nar_ pian - ge-re e pe - nar
rar_ e_ sus - pi - rar*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ff ff

103

Fine Allegro

Bar. Ma can - gian - do il cor d'af - fe - to il

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

110

Bar. cor d'af - fet - to sa - na al - lor_ la_ su - a fe - ri - ta sa na al - lon_ la_ su - a fe -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

119

Bar. - ri - ta si rin - for - za_ e to - ma in - vi - ta ed ha pa - ce_ nell' a - mar

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

128

Bar. *si rin - for - za e tor - na in vi - ta ed ha pa - ce_ nell' a - mar ed ha pa -*

Vln. I *ff p f p f p*

Vln. II

Vla.

B.C. *ff f p f p*

138

Bar. *- - - ce nell' a - mar*

Vln. I *p*

Vln. II

Vla.

B.C.

144

Bar. *Quan-do è in*

Vln. I *D.S. al Fine*

Vln. II *D.S. al Fine*

Vla.

B.C.

ATO I
Cena XIV

Pietro Metastasio
(1698-1782)

David Perez
(1711-1778)

Allegro ♩ = 80

Alceste

Io cam-biar di Ca-te-ne ah — giun-ga pri-ma

Violino I

Violino II

Viola

B.C.

7

Alc.

l'ul-ti-mo de' miei geir-ni io vo-glio a-mar-la a-pren-zo an-cor di

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p*

#4

11

Alc.

non tro-var mais pa-ce che pia sof-fir mi pia-ce per la mi-a Cleo

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

6 *p* 6

15

Alc. ni-ce og - ni tor - men-to che per-mil-le bel - lez - ze es - ser con - ten-to

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

7# #6 6 7# b7 p

Dal tuo gentil sembiante
Do teu gentil semblante

Alceste

19

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

28

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

36

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Dal tuo gen til sem
Do seu gen - til sem

p

tr

44

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

bian-te nac que il mio pri-mo a - mo-re nac - que il mi-o pri-mo a - mo-re E l'a-mor mi - o cos-
blan-te nas - ceu o meu_ a - fe-to nas - ceu o meu_ a - fe-to E meu a - mor_ cons

f

p

p

f

p

53

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

tan - te ha da mo - rir ha da mo - rir com - me e l'a - mor mi - o cos -
 tan - te há de a - ca - bar há de a - ca - bar co - mi - go ao meu a - mor cons

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

61

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

tan
tan

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

68

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



76

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

84

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

e l'a - mor mi - o cos - tan - - - - - te ha da mo -
 e meu a mor - cons - tan - - - - - te há de a - ca -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p



93

Alc.

rir ha da - mo - rir - com - me ha da mo - rir - mo - rir com - me ha da mo - rir - mo - rir com -
 bar há de a - ca - bar - co - mi - go há de a - ca - bar - co - mi - go há de a - ca - bar ca - bar co - mi -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p *mf*

100

Ob. I *f*

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

me
go

Dal su-o gen - til_ sem-bian-te
Do seu_ gen - til_ sem-blan-te

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

B.C. *p*

§

108

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

Dal su-o gen - til_ sem- bian-te nac - que il mio pri-mo a - mo-re nac- que il mio pri-mo a - mo-re
Do seu_ gen til_ sem- blan-te nas - ceu o meu a - fe-to nas - ceu o meu_ a - fe-to

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. *p* *f*

117

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

e l'a - mor mi - o cos - tan - - - - te ha da mo - rir com - me
 e meu a - mor cons - tan - - - - te há de a - ca - bar co - mi - go

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

125

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

e l'a - mor mio cos - tan
 e meu a - mor cons - tan

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

131

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

tr

te ha da mo-
te há de a-ca-

Vl. Solo

138

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

Tutti

rir ha da mo - rir com me dal suo gen-til sem-bian-te nac que il mio pri-mo a - mo - re
bar há de a - ca-bar co - mi - go do seu gen-til sem-blan-te nas - ceu o meu a - fe - to

146

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f p f p

f p f p

f p f p

nac que il mio pri - mo a - mo-re e l'a-mor mio cos - tan-te cos - tan-te_ cos - tan - - -
 nas ceu o_ meu_ a - fe - to e meu a - mor cons - tan - te cons - tan - te_ cons tan - - -

154

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p Vlc. Solo

Tutti

te ha da mo - rir ha da_ mo - rir_ con -
 te há de a - ca - bar há de a - ca - bar co - mi -

162

Ob. I *f*

Ob. II *f* *ff*

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

me ha da mo - rir_ mo - rir con - me_ ha da mo - rir_ mo - rir con - me ha_ da_ mo - rir_ mo - rir con -
 go há de a - ca - bar_ ca - bar co - mi - go_ há de a - ca - bar_ ca - bar co - mi - go há_ de a ca - bar ca - bar co - mi -

Vln. I *p* *f* *p* *f* *ff*

Vln. II *p* *f* *p* *f* *ff*

Vla.

B.C. *f* *p* *p* *f* *p* *p* *f* *ff*

168

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc.

me
go

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

B.C.

Allegro Moderato

175

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Og-ni bel-ta più_ ra - ra og-ni bel-tà più_ ra - ra

Allegro Moderato

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

182

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ben - che mi sia pie - to - sa ben - che mi sia pie - to - sa per - me non é vez - zo - sa vez - zo - sa

190

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

va - ga per me non è non per me non è per - me non è vez - zo - sa non è vez zo

196

Alc. *sa - va - ga va - ga per me non è nò va - ga*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



201

Ob. I

Ob. II

Tpa. F I

Tpa. F II

Alc. *va - ga per me non è*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

D.S. al Fine

ATO II

Cena II

Alceste

Pietro Metastasio
(1698-1782)

David Perez
(1711-1778)

Alceste
Non ar-res-tar-mi a Cle-o-ni-ce io va-do

Mitrane
Al-ces-te e do-ve? A-mi-co a te l'in-gres-so al-l'as

B.C.
6 b5 # 6

5
Alc.
Ed è ve-ro il di-vie-to Deh per pie-tà Mi-tra-ne in ter

Mit.
pet-to re-al non è per-me-so Pur-trop-po è ver.

B.C.
#4 # 5 6 #4

9
Alc.
ce-di per mè ri-tor-na a lei dil-le che a ques-to col-po io re-sis-ter non sò che al-cun l'in-gan-na che reo non

B.C.
b7 b5 b5

13
Alc.
so-no e che se reo mi cre-de io sa-prò dis-col-par-mi al re-gio pie-de

Mit.
Ub-bi-dir-ti non pos-so

B.C.
6 b7 b5 # b6

17
Alc.
Ma qual'è la ca-

Mit.
Ha la Re-gi-na che di te non si par-li a noi pres-crit-to è il no-mi-nar Al-ces-te an-ch'è de-lit-to

B.C.
b5 3 5 # 6

21

Alc. gio-ne? Ah son tra-di-to u-na ca-lun-nia in-fa-me mi fa reo nel suo co-re ma

Mit. A me la ta-ce

B.C. \flat $\sharp 4$ $\flat 5$ $\flat 3$ 6 5

25

Oli. Ques-te mi

Alc. tre-m'il tra-di-to-re qua-lun-que e-gli sa-rà sul-l'a-re is-tes-se cor-re-rò dis-pe-ra-to a-traf-fi-gler-gl'il sen

B.C. 6 $\flat 5$

29

Oli. nac-cie so-no i-nu-ti-li Al-ces-te

Alc. A-mi-ci oh Di-o per-do-na i tras por-ti D'un a-ni-ma a-gi-ta-ta

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. 6 *Sub. com violinos*

33 **Presto**

Alc. **Presto** In ques-to sta-to son

Vln. I *poco lento p*

Vln. II *poco lento p*

Vla. *poco lento p*

B.C. *poco lento p*

37

Alc. 
deg-no di pie - tà da voi la chie-do voi par-la-te per me

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

41

Alc. 
voi muo-va'al me - no ve - der nè ma - li suo - i


Vln. I 


Vln. II 

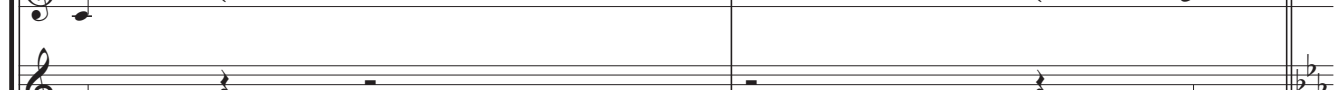
Vla. 

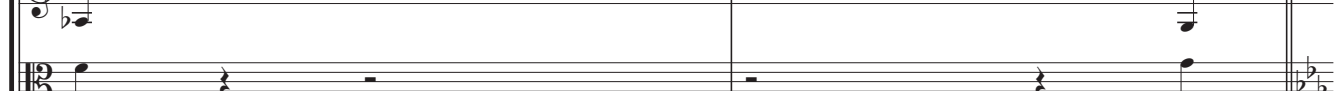
B.C. 


44

Alc. 
ri - dolt - to Al - ces - te a con - fi - dar si in vuo - i

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

Non v'è più barbaro di chi non sente

Não há mais bárbaro que quem não sente

Alceste

46 **Presto ed agitato**

Alc. *Non v'è più bar - ba - ro di chi - non sen - te di*
Nao há mais bar - ba - ro que quem nao. sen - te que

Presto ed agitato

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.C. *f*

50

Alc. *chi - non sen - te pie - tà d'un mi - se -*
quem não sen - te o ver a un mí - se -

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

54

Alc. *ro d'un in - no - cen - te d'un in - no - cen - te vi -*
ro um i - no - cen - te um in - no - cen - te que

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

B.C. *ff*

59

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

64

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

70

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

76

Alc. *to ben non v'è più bar-ba-ro di chi non sen - te piè -
do bem não há mais bár-ba-ro que quem não sen - te o__*

Vln. I *f sfz*

Vln. II *f sfz*

Vla. *f sfz*

B.C. *ff f*

81

Alc. *-ta d'un mi - se- ro vi - ci - no a per - de - re l'a - ma - to
ver_____ a um mí - se- ro que qua - se__ pri - va - se do a - ma - do*

Vln. I *sfz sfz f sfz*

Vln. II *sfz*

Vla. *sfz*

B.C. *f*

86

Alc. *ben piè tà_____ d'un in - no cen - te vi - ci - no a per - de - re l'a -
bem o__ ver_____ um_ i - no cen - te que qua - se__ pri - va - se do a -*

Vln. I *sfz sfz sfz f sfz*

Vln. II *sfz*

Vla. *sfz sfz*

B.C. *f ff f f*

91

Alc. *-ma - to ben l'a - ma - to l'a - ma - to ben l'a - ma - to l'a -*
-ma - do bem do a - ma - do do a - ma - do bem do a - ma - do do a -

Vln. I *f* *ff*

Vln. II

Vla.

B.C.

95

Alc. *ma - to ben*
ma - do bem

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

99

Alc. *Nò non v'è più bar-ba-ro nò di*
Não não há mais bár-ba-ro não que

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. *f*

104

Alc. 
 chi - non sen - te pie - tà d'un mi-se-ro d'un - in - no - cen - te d'un
 quem não sen - te o ver a um mi-se-ro um i - no - cen - te um

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

110

Alc. 
 in - no - cen - te non v'è più bar-ba-ro nò nò non v'è più bar-ba-ro di
 i - no - cen - te não há mais bár-ba-ro não não não há mais bár-ba-ro que

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

115

Alc. 
 chi - non sen - te pie - tà d'un mi - se-ro d'un
 quem não sen - te o ver a um mí - se-ro um

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

119

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

125

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

131

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

137

Alc. 

 - to ben non v'è più bar-ba-ro di chi non sen - te pie-tà d'un mi-se-ro
 - do bem não há mais bár-ba-ro que quem não sen - te o ver a um mí-se-ro

Vln. I 

Vln. II  *f sempre*

Vla. 

B.C. 

142

Alc. 

 d'un in-no-cen - te d'un in-no-cen - te vi - ci - no a per - de - re l'a -
 um i-no-cen - te um i-no-cen - te que - qua - se - pri - va - se do a -

Vln. I  *f* *sfz* *sfz* *sfz*

Vln. II 

Vla. 

B.C.  *f*

147

Alc. 

 ma - to ben l'a - ma - to l'a - ma - to ben di chi non sen - te pie-tà d'un
 ma - do bem do a - ma - do do a - ma - do bem que quem não sen - te o ver a um

Vln. I  *f* *f*

Vln. II 

Vla. 

B.C.  *f* *f*

152

Alc. *mi - se-ro pie-ta d'un mi - se-ro d'un in-no - cen - te non v'è più bar - ba-ro nò*
mí - se-ro o ver a um mí - se-ro um i - no - cen - te não há mais bár - ba-ro não

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

B.C. *ff*

156

Alc. *nò vi - ci - no a per - de re l'a - ma - to ben la - ma -*
não que - qua - se - pri - va se do a - ma - do bem do a - ma -

Vln. I *sfz sfz sfz f*

Vln. II *sfz*

Vla. *sfz*

B.C. *f f*

161

Alc. *to l'a - ma - to ben l'a ma - to l'a - ma - to ben l'a - ma - to l'a - ma - to ben l'a -*
do do a - ma - do bem do a ma - do do a ma - do bem do a - ma - do do a - ma - do bem do a -

Vln. I *sfz f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.C. *f f*

166

Alc. *ma - to - ben l'a - ma - to - ben*
ma - do - bem do a - ma - do - bem

Vln. I *f*

Vln. II

Vla.

B.C.

170

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

175

Alc. *Gli as - tri m'uc - ci - da - no se re - o son i - o se re - o son*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. *f*

180

Alc. *i - o ma non di - vi - da - no dal se - no - mi - o co -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. *f*

185

Alc. lei — che l'a - ni - ma di ques - to sen co - le - i chè

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

190

Alc. l'a - ni - ma co - lei chè l'a - ni - ma di

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

193

Alc. que - - sto sen di que - - sto sen

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Cena III

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Olinto

David Perez
(1711-1778)

Olinto

La ca-du-ta d'Al-ces-te al fin Mi-tra-ne m'as-si cu-ra lo scet-tro io con la spe-me ne pre-ven-go il con

B.C.

7 6

Oli.

ten-to Fe-li-ci-tà non cre-di del co-man-do il pià-

Mit.

E pur t'in-gan-ni se di ve-nir fe-li-ce spe-ri co-si

B.C.

6 6 b5

Oli.

cer Il reg-no istes-so a reg

Mit.

Or non com-pren-di di qual pe-so è il dia-de-ma e quan-to stu-di-o cos-ti l'ar-te del reg-no

B.C.

#4 6 #6

Oli.

na am-ma-es-tra

Mit.

È ver ma sem-pre s'im pa-ra er-ran-do ed og-ni lie-ve-ro-re si fà gran-de in un Re ma tu fin

B.C.

b5 6 6 b5 6 b5

Oli.

E l'a-mo-an-co-ra ma com-pa-rar tu puo-i la per-di-ta di le-i col-l'ac

Mit.

o-ra non a-mas-ti Bar-se-ne?

B.C.

6 # b7

22

Oli. quis - to d'un Reg - no? Eh che in a - mo - re fe-del-tà non si

Mit. A ques-te pro-ve chi è fe del si dis - tin-gue

B.C. ♯ b7 b6 b5

26

Oli. tro - va in og - ni lo - co si van-ta as - sai ma si con-ser - va po - co

B.C. 6 ♯ ♯

36

Ob. I

Ob. II

Tpa. G I

Tpa. G II

Oli.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

39

Ob. I

Ob. II

Tpa. G I

Tpa. G II

Oli.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

È la fe de de - gli_a-man - ti co - me
È a fê de to - do_a man - te co - mo a

l'A - ra - ba fe - ni - ce de - gli_a - man - te e - la - fe - de co - me l'a - ra - ba fe - ni - ce che vi
Fê - nix a - ve ra - ra do a - man - te é - a - fê co mo a - fê - nix a - ve ra - ra qu'el - la e

42

Oli.

sia cun. lo di - ce cun. lo di - ce do - ve sia nes - sun lo sa nes - sun lo sà che vi
 xis - te ao - que de - cla - r'ao que de - cla - ra on - d'es - tá não sa - be al guém não sa - be al guém qu'el - la e

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



45

Ob. I

Ob. II

Tpa. G I

Tpa. G II

Pvw-G85

Oli.

si - a che vi si - a l'a - ra - ba l'A - ra - ba fe - ni - ce cias - cun lo
 xis - te qu'el - la e xis - te a - ve rara a - ve ra r'a Fê - nix ao que de -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

48

Ob. I

Ob. II

Tpa. G I

Tpa. G II

Ovi. Pvv-G85

di - ce cias-cun-lo di - ce do - ve sia nes - sun lo sã nõ nes -
 cla - ra ao que de - cla - ra on - d'es-tã não sa-be al guém não on - não

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ff

51

Ob. I

Ob. II

Ovi.

sun
sabe

sun nes - sun nes sun lo sã nõ nõ nes - sun la
 sabe não sabe não sa - be al - guém não não não sa - be al -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

53

Ob. I

Ob. II

Tpa. G I

Tpa. G II

Oli.

sà guém nes não nes não nes sa - lo be al - sà guém

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

tr

ff

55

Ob. I

Ob. II

Tpa. G I

Tpa. G II

Oli.

co - me l'A - ra - ba fe - ni - ce e la - fe de - de - gli a - man - ti e la
Co - mo a Fê - nix a - ve - ra - ra é a - fê do a - man - te é a

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

58

Ob. I

Ob. II

Tpa. G I

Tpa. G II

Oli.

fe de de - gli a-man - te co - me l'A - ra-ba fe - ni - ce de-gli a-man-te e la fe de co - me
 fê do - a - man - te co - mo a. Fê - nix a - ve ra - ra do a - man-te é a fê co - mo a

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

61

Ob. I

Ob. II

Tpa. G I

Tpa. G II

Oli.

l'A - ra-ba fe - ni - ce che vi sia cias-cun lo di - ce cias-cun lo di - ce si lo di-ce do-ve
 Fê - nix a - ve ra - ra qu'el-la e - xis - te ao que de-cla - ra ao que de - cla -r'ao que de - cla-ra on de

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

64

Oli. *p*

si - a nes-sun lo sà do-ve si - a nes-sun lo sà nò nes - sun nes sun_ lo_ sà
 es - tá não sa-be al-guém on de es - tá não sa-be al-guém não não sabe não sa - be_ al-guém

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. *f*



67

Ob. I

Ob. II

Tpa. G I

Tpa. G II

Oli.

l'A - ra-ba l'A - ra-ba fe - ni - ce che vi si - a cias-cun lo
 a - ve-ra - r'a - ve ra-r'a Fê - nix qu'el-la e - xis - te ao que de-

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

70

Ob. I

Ob. II

Tpa. G I

Tpa. G II

Oli.

di - ce si lo di - ce do - ve si - a nes - sun nes -
 cla - r'ao que de - cla - ra on - de - es - tá não sabe não

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

73

Ob. I

Ob. II

Tpa. G I

Tpa. G II

Oli.

sun nes sun lo sa do - ve si - a nes - sun nes -
 sabe não sa - be al - guém on - de - es - tá não sabe não

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

76

Ob. I

Ob. II

Tpa. G I

Tpa. G II

Oli.

sun nes sun lo sa nò nò nes - sun lo sa nes sun lo
 sabe não sa - be al-guém não não não sa - be al - guém não sa - be al

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *ff* *f sempre*

78

Ob. I

Ob. II

Tpa. G I

Tpa. G II

Oli.

sà nes sun lo sa
 guém não sa - be al-guém

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Fine *Fine*

81

Oli. *Se tu sa-i dov'—ha ri-cet-to se sa-i dov'—ha ri-cet-to do-ve muo-re*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

86

Oli. *è tor-na in vi-ta e tor-na in vi-ta me l'ad-di-ta e ti—pro-met-to di ser-bar-la*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

91

Oli. *fe-del-tà me l'ad-di-ta e ti pro-me-to di ser-bar-la fe-del-tà ti pro-me-to di ser-*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

96

Oli. *bar la fe - del - tà ti pro - me - to di ser - bar la fe - del - tà la fe - del - tà*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



99

Ob. I

Ob. II

Tpa. G I

Tpa. G II

Oli. *E la fe - de - de - gli a - man - ti e la*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

D.S. al Fine

D.S. al Fine

Cena IV

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Mitrane

David Perez
(1711-1778)

Mitrane

Un au-ra di for-tu-na che spi-ra in-cer-ta è as-sol-le-var bas-tan-te quel-l'a-ni-ma leg-gie-ra

B.C.

Mit.

il reg-gio scet-tro già trat-ta O-lin-to e si fi-gu-ra in tro-no quan-to de-bo-li so-no fra i cie-cchi af-fe-ti

B.C.

Cleo

O-là scri-ver vo-glio par-ti Mi-tra-ne O di-mi Al-

Mit.

lor le men-ti u-ma-ne? Ub-bi-dis-co al co-man-do

B.C.

Cleo

ces-te più di-mè non ri-cer-ca?

Mit.

An-zi o Re-gi-na al-tra cu-ra non

B.C.

Cleo

Par-ti bas-ta co-sì sen-ti che-di-ce

Mit.

hà mà l'in-fe-li-ce

B.C.

Andante Afet

Andante Afet

Dice que t'è fedele

Mitrane

19

Mit. *8*

Di - ce che t'è__ fe - de - le di - ce che al - cun_ t'in -

Vln. I *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Vln. II

Vla.

B.C.

28

Mit.

gan - na di - ce che al - cun ch'al - cun t'in - gan - na che tu__ non sei ti - ran - na ch'hai

Vln. I *f* *f* *f* *f*

Vln. II *f* *f* *f* *f*

Vla. *f* *f*

B.C. *f*

35

Mit.

trop - po bel lo il__ cor ch'hai trop - po bel - lo il cor chè t'è fe - de - le che al - cun t'in -

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla.

B.C.

42

Mit. *8*

gan - na si di - ce che tu — non sei ti - ran - na ch'haitrop - po trop-po be-lo — il cor che

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

50

Mit. *8*

tu — non sei ti - ran - na ch'haitrop po trop-po bel - lo il cor trop - po bel-lo il cor trop - po

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f dolce f f ff

57

Mit. *8*

bel - lo il cor Di - ce di - ce ch'f'fè fe

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

64

Mit. ♩
 de - le che t'è fe - de - le di - ce che al - cun che al - cun t'in gan - na che al - cun t'in - gan - na che

Vln. I ♩

Vln. II ♩

Vla. ♩

B.C. ♩ *f*

71

Mit. ♩
 tu non sei ti - ran - na nò nò non sei ti - ran - na non sei ti - ran - na ch'hai trop - po bel - lo bel - lo il

Vln. I ♩ *f*

Vln. II ♩ *f*

Vla. ♩

B.C. ♩ *f*

80

Mit. ♩
 cor_ che tu non sei ti - ran - na ch'hai trop po_ bel - lo il cor che t'è fe - de - le si t'è fe

Vln. I ♩ *f*

Vln. II ♩ *f*

Vla. ♩

B.C. ♩ *f*

89

Mit. *de - le di - ce che al - cun al - cun t'in - gan - na si che al - cun t'in - gan - na che al - cun t'in - gan - na che tu non sei ti*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

97

Mit. *ran - na ch'hai trop - po trop - po bel - lo il cor che tu non sei ti - ran - na ch'hai trop po trop - po bel lo il cor trop - po*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

106

Mit. *bel - lo il cor trop - po bel - lo il cor*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

113 **Fine**

Mit. 

Vln. I **Fine**

Vln. II

Vla.

B.C.

121

Mit. 

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

128

Mit. 

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

D.S. al Fine

134

Mit. *8*

li - ce a - mor di - ce che t'è fe - de - le di - ce

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

D.S. al Fine

Cena V

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Barsene, Cleonice e Fenicio

David Perez
(1711-1778)

Barsene Re-gi-na è pron-to il fo-glio i sen-si tuo-i spie-ga in quel-lo ad Al-ces-te

Cleonice Ah! che in tal gui-sa son trop-po a

B.C.

Cleo. lu-i son trop-po a me cru-de-le vo-glio vin-cer-mi e vo-glio di-vi-der-lo da me l'at-ten-de il Reg-no l'o-nor

B.C.

Cleo. mio lo con-si-glia il ciel lo vuo-le io lo fa-rò ma dal mio lab-bro al-me-no vor-re-i che lo sa-

B.C.

Cleo. pes-se è ti-ran-ni-a an-nu-mi-ar con un fo-glio si bar-ba-ra no-vel-la al-tro sol-lie-vo non res-ta

B.C.

Cleo. a-mi-ca a due fi-de-li-a-man-te cos-tret-ti a se-pa-rar-se che a vin-cen-da la-gnar-si che as-col-ta-re a vi-

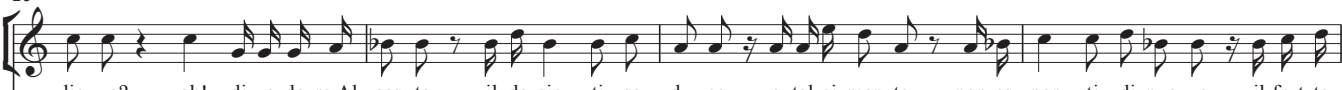
B.C.


Bar. Ques-to è sol-

Cleo. cen-da d'un lun-go a-mor le te-ne-rez ze es-tre-me e nell' ul-ti-mo ad-dio pian-ge-re in sie-me

B.C.

25

Bar.  lie-vo? ah! di ve-de-re Al - ces - te il de-sio ti se - du - ce a tal ci-men-to non es - por - ti di nuo-vo il frut-to

B.C. 
6 b5 4 6 b5 6

29

Bar.  per-di del-la pri-ma vit - to-ri-a se ten - ti la se - con - da eh la grand' o - pra Ge - ne - ro - sa com - pis - ci i tuoi vas - sa - li fi - da - no in

B.C. 
6 b5 4 #4 6 6

34

Bar.  tè dal su - pe - rar cos - tan - te ques - to pas - so cru - del ch'o - ra t'af - fan - na pen - de la Glo - ria tu - a

Cleo.  Glo - ria ti - ran - na? dun - que

B.C. 
4 b5 4 #4 # #

39

Cleo.  per - tè deg - g' i - o mo - rir di pe - na e ri - ma - ner per sem - pre co - si d'o - gni mio ben ve - do - va e pri - va leg - ge cru

B.C. 
b5 4 #6 #

44

Bar.  Par che m'ar - ri - da il fa - to Non dis - pe - ro d'Al - ces - te Lu - sin - gar - mi po

Cleo.  del! T'ap - pa - gue - rò si scri - va Al - ces - te a - ma - to

B.C. 
4 5 # # b7 #

49

Bar.  trò d'es - ser fe - li - ce se la Glo - ria re - sis - te fra i mo - ti de quel cor po - chi mo - men - ti

Cleo.  E non vuol il des - tin far - ci con - ten - ti

B.C. 
b5 # #4 #4 #

54

Bar. Cres-ce la mia spe-ran-za oh Di-o sos-pen-de la man tre-man-te e si ri-co-pre il vol-to ah che ri-

Cleo.

B.C.

59

Bar. tor-na ai pri mi af-fet-t'in pre-da Tre-mo che ce-da io nel ca-so di le-i non so dir che fa

Cleo. Po-ve-ro Al-ces-te mi-o

B.C.

$\flat 7$ $\flat 5$ \flat \sharp $\flat 5$

64

Bar. re-i Ec-co mi'in por-to or gius-ta-men-te al tro-no un'

Cleo. Vi-vi mio be-ne ma non per me già ter-mi-nai Bar-se-ne.

Fen.

B.C.

\flat $\sharp 4$ 6 \sharp

69

Bar. a - ni-ma si gran-de il ciel des - ti-na

Cleo. Pren-di e tua cu-ra si - a Ma per chi?

Fen. Segue a cena VI

B.C. Pie - tà Re-gi-na Per Al

$\flat 5$ \sharp $\sharp 4$ \sharp

96

Fen. mor ques-to tras-por-to Al - ces - te è fi-glio mi - o fi - glio del-la mia scel - la Fi - glio del mio su - dor

B.C. $\flat 5$ $\natural 4$ 6 $\flat 7$ $\flat 5$

100

Bar. - - - -

Fen. pian-ta fe-li - ce cus-to-di - ta fin - o - ra dal-le mie cu - re e dai con-si - gli mie - i cres - ciu - ta al-faus-to rag-gio del tuo

B.C. $\sharp 4$ 6 $\sharp 6$

104

Bar. - - - - Ze-lo im-por - tu-no

Fen. reg-gio fa-vor spe-me del reg-no di-mia ca-den-te e - tà spe-me e sos - teg-no E i - na - ri - dir ve-

B.C. $\natural 4$ $\sharp 4$ $\sharp \sharp$

109

Fen. dras si co-sì bel - la spe - ran-za in un mo-men-to Re - gi - na in me non sen-to si ro - bus-ta vec - chiez-za e si ve-

B.C. $\flat 7$ $\flat 5$ $\natural 4$ 6 $\flat 5$

113

Cleo. - - - - Che far pos - s'i - o? Che vuo - le Al - ces - te? e qual da me ri -

Fen. ra - ce che pos - sa a ques-to col-po so - pra - vi - ve - re un di

B.C. 4 6 $\flat 5$ $\flat 5$ 6

117

Cleo. chie-de con-for-to al suo mar - ti - re? Oh Di - o.

Fen. Ri-ve-der-ti u-na vol-ta e poi mo-ri-re Bel - la Re - gi-na ti veg - go in te - ne

B.C. $b5$ \natural $\sharp 4$ \natural $b7$

122

Fen. rit pie-tà di lu-i pie-ta di me ques-to ca-nu-to cri-ne La lun-ga ser-vi - tù l'in-tat-ta fe-de me-ri-ta pur ch'io qual che

B.C. $b6$ $\natural 7$ $b5$ $b6$ $\natural 7$ $b5$ 6

127

Bar. Ec - co di

Cleo. Eh ri - sis - ta chi può di - gli che ven - ga

Fen. pre - mi - o ot - ten - ga

B.C. $b6$ \natural 6

130

Bar. nuo-vo il mio spe-ra-re è stin - to

Fen. Bas-ta che veg-ga Al - ces - te e Al - ces - te ha vin - to

B.C. 6 b 6 \sharp 6

Cena VII

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Olinto, Cleonice, Fenicio

David Perez
(1711-1778)

Olinto
Pa-dre Re-gi-na Al-ces-te più in Se-leu-cia non è per o-pra mia già nè par-ti

Cleonice
Co-me?

Fenicio
Per

B.C.
6 b5 4 #4 6

Oli.
Vo-le-va ri-ve-der-ti im-por-tu-no ad'og-ni prez-zo io gl'im-po-si in tuo no-me La leg-ge di par-

Fen.
chè?

B.C.
#6 b5 4 6 b5

Oli.
tir.

Cleo.
Ma quan-do a ves-ti ques-ta leg-ge da me? Cus-to-di oh de-i si cer-chi si ra-giun-ga si tro-vi Al

B.C.
6 #4 6 6

Oli.
Cre-dei ser-vir-ti

Cleo.
ces-te e si con-du-ca'a no-i Ah ta-ce peg-gior del tuo de-lit-to e la dis

Fen.
Mi-se-ro me!

B.C.
6 b5 6 6 7#

17

Cleo.  col - pa a - vres - ti mai po - tu - to Fe - ni - ci - o pre - ve -

B.C.  6 5

19

Cleo.  der ques - ta sven - tu - ra il mon - do tut - to a dan - no mi - o con giu - ra **Andante Moderato**

B.C.  4 **Andante Moderato**

Nacqui agli affanni in seno

Logo nasci chorando
Cleonice

22

Ob. I
Ob. II
Tpa. Eb I
Tpa. Eb II
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.C.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 22 through 26. The score is for a full orchestra. The woodwinds (Ob. I, Ob. II) play a melodic line with grace notes. The trumpets (Tpa. Eb I, Tpa. Eb II) play a rhythmic accompaniment. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., B.C.) provide a steady bass line. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.



27

Ob. I
Ob. II
Tpa. Eb I
Tpa. Eb II
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.C.

f *p* *f* *ff* *f* *p* *f* *p*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 27 through 31. The score continues with dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *f* (forte). The woodwinds and strings play more complex rhythmic patterns. The trumpets continue their accompaniment. The key signature and time signature remain the same as in the previous block.

32

Ob. I *f p*

Ob. II

Tpa. Eb I *f p*

Tpa. Eb II

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f*

B.C. *f*



37

Ob. I *ff*

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Vln. I *f p ff*

Vln. II *f p ff*

Vla. *f*

B.C. *f f ff*

42

Ob. I

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Cleo.

Nac - cqui a - gliaf - fan - - ni - in
Lo - go nas - ci - - nas - ci - - cho

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

47

Ob. I

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Cleo.

se - no a - gli af - fan - ni in se - no e dall' in faus - ta cu - na e dall' in faus - ta
ran - do nas - ci - - cho - ran - do e des de o in - faus - to ber - ço e des de o in - faus - to

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

f

53

Ob. I

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Cleo.

cu - na la mia cru-del for - tu - na la mia cru del for - tu - na ven - ne fin
ber - ço até a - go - ra o - fa-do ad - ver - so até a - go - ra o - fa-do ad - ver - so sem - pre sem

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

59

Ob. I

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Cleo.

or con me e dall' in faus - ta cu-na la mia cru-del for - tu - na
pre me a-com-pa - nhou e des-de o in-faus-to ber-ço 'té a - go - ra o in-fa-do ad - ver - so

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

65

Ob. I

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Cleo.

ven - ne - fi nor ven
 'té a - go-ra o in-fa-do ad - ver

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

71

Ob. I

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Cleo.

ne fin' or con me La mi-a cru-del for - tu na cru-del for -
 so me a-com-pa-nhou Sem-pre o fa- do ad - ver-so o fa- do ad

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

f

f

f

77

Ob. I

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Cleo.

- tu - na ven - ne ven - ne fin or con me ven -
 - ver - so me a - - com - pa - nhou me a - com - pa - nhou me a -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

82

Ob. I

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Cleo.

- ne fin or con me ven - ne ven - ne fin or con
 com - pa - nhou me a - com - pa - nhou sem - pre sem - pre me a - com - pa -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

tr

f

ff

f

ff

87

Ob. I

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Cleo.

mè
nhou

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

92

Ob. I

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Cleo.

Nac - cqui a - gli af - fan - ni a - gli af-fan-ni in se - no Nac - cqui a-gli af-
Lo - go nas - ci lo - go nas-ci cho - ran - do Lo - go nas -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

97

Ob. I

Ob. II

Tpa. E♭ I

Tpa. E♭ II

Cleo.

fan - - - ni in se - no a - gli af - fan - ni in se - no
 ci - - - nas - ci - - cho - ran - do nas - ci - - cho - ran - do

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

102

Ob. I

Ob. II

Tpa. E♭ I

Tpa. E♭ II

Cleo.

e dall' in faus-ta cu - na la mi - a cru-del for - tu - na ven-ne fin or con mè ven -
 e des de o in-faus-to ber - ço 'té a - go - ra o fa-do ad - ver - so sem - pre me a-com-pa-nhou sem -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

108

Ob. I

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Cleo.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

p

115

Ob. I

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Cleo.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ne ven - ne_ fin_
pre_me a - com - pa - nhou

122

Ob. I

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Cleo.

or — con mè
me a - com - pa - nhou

e dall' in faus - ta - cu - na
e des - de o in - faus - to - ber - ço

la mia cru - del. for -
'té a - go - ra o in - fa - do ad

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

127

Ob. I

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Cleo.

-tu - na la mia cru - del — for - tu - na
-ver - so 'té a - go - ra o fa - do ad - ver - so

la mia cru - del cru - del for -
o fa - do ad - verso o fa - do ad -

Pw - G85

ver - so

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

132

Ob. I

Ob. II

Tpa. E♭ I

Tpa. E♭ II

Cleo.

tu - na ven - ne ven - ne fin_ or_ con me_ ven - - ne fin_
 ver - so sem pre sem - pre me a - com - pa nhou_ sem - - pre_ sem -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f p f p

138

Ob. I

Ob. II

Tpa. E♭ I

Tpa. E♭ II

Cleo.

or_ con_ mè ven - ne ven - ne_ fin_ or_ con
 - pre_ me a - com - pa - nhou sem - pre sem - pre_ me a - com - pa -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f p ff p

p f p

153 **Fine** **Andantino**

Ob. I

Ob. II

Tpa. Eb I

Tpa. Eb II

Cleo.

Fine **Andantino**

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

160

Cleo.

tan-za la mi - a cos - tan - za m'in de - bo - lis-ce m'in de - bo - lis-ce a - mo - re m'in de-bo - lis - ce__ a -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p *p*

168

Cleo.

mo re e poi del mio ros - so - re ne me - no ho la__ mer - cè nè me - no ne meno ho la__mer -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

176

Cleo. *tr tr*

-ce ne me - no ne meno ho la mer - cè ho la mer -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

180

Ob. I *D.S. al Fine*

Ob. II *p*

Tpa. E♭ I

Tpa. E♭ II

Cleo.

-cè a - gli af - fan - ni a - gli af - fan - ni

Vln. I *D.S. al Fine*

Vln. II

Vla.

B.C.

ATO II Cena VIII

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Recitativo

David Perez
(1711-1778)

Olinto

I rim pro-ve-ri u-dis-ti di Cle-o - ni-ce o Ge-ni-tor

Barsene

Fenício

E pur ei tol-se

In ve-ro hà rag-gion di lo dar-ti

B.C.

b5 6 b5

5

Bar.

un pe-ri-glio -so in ciam-po al-la Glo-ria di le-i

Fen.

Ze-lo in-dis - cre-to di cui ben la ra-gion nè sò ma tre-ma tre-ma O

B.C.

6 6 b5 ♯

10

Fen.

lin - to per te se lun-gi è Al - ces - te Se si ri - cer - ca in va - no tu non an-drai si -

B.C.

13

Fen.

cu - ro dall' i - re mi - e Sul - la mia fe lo giu - ro

B.C.

3 #4 # #

Di quell'insano orgoglio

Do teu insano orgulho

Fenício

16

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Tpa. D

Fen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

20

Solo

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Tpa. D

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p smz

p smz

p smz

24 Solo

Ob. I

Ob. II

Tpra 1/2

Tpra. D

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p smz

f

p smz

f



28

Ob. I

Ob. II

Tpra 1/2

Tpra. D

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

tr

32

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Tpa. D

Fen.

Di quell' in - sa - no or - go - glio fa - rò sen-tir ti sen
Do teu in - sa - n'or- gu - lho fa - rei pe- sar - te pe-

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

37

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Tpa. D

Fen.

tir ti in deg - no fa - rò sen - tir ti sen-tir ti in deg-no in deg-no in
sar - te in-dig - no fa - rei pe - sar - te pe- sar - te in - dig-no in - dig-no in

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p *f* *f* *p* *f* *f*

42

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Trpa 1/2

Trpa. D *f*

Fen.

deg-no sa - prai sa - prai qual sia lo sde - gno che mi si a
dig-no ve - rás ve - rás qual se - j'a i - ra que a-cen-de o

Vln. I *ff*

Vln. II *ff* *p* *f* *p*

Vla.

B.C. *ff* *ff* *p*

47

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Trpa 1/2 *f*

Trpa. D *f*

Fen.

cen - de al cor che mi si ac - cen - de al cor di quell' or - go - glio fa - rò sen - tir ti
meu fú - ror que a-cen-de o meu fú - ror do teu or - gu - lho fa - rei pe - sar - te

Vln. I *f* *p* *p*

Vln. II *f* *p* *p*

Vla. *f*

B.C. *f* *p* *f* *p* *f*

51 Solo

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Trpa. D

Fen.

fa-rò sen-tir... ti sen - tir ti in de gno in de - gno sa-prai qual sia lo sde-gno
fa-rei pe-sar - te pe - sar - te in - dig-no in - dig - no ve-rás qual se - j'a i - ra

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

56 Solo

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Trpa. D

Fen.

si qual sia lo sde - gno che mi si ac cen de che mi si ac cen de
sim qual se - j'a i - ra que a - cen - de que a - cen - de

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

60

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Tpa. D

Fen.

f che mi si ac-cen - de al cor che mi si ac-cen-de si ac cen - de al cor
que a - cen - de que a - cen - de o meu fu - ror

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p*

64

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Tpa. D

Fen.

ff

che mi si ac-cen de ac - cen - de al cor
que a - cen-de o meu fu - ror

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p *f*

68

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Trpa. D

Fen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Di quell' in - sa - n'or-go - glio fa-rò sen-tir t'in
Do teu in - sa - n'or-gu - lho fa-rei pe-sar - t in -

73

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Trpa. D

Fen.

de - gno fa-rò sen - tir t'in de - gno in de - gno in de - gno Di quell' in - sa -
dig - no fa-rei pe - sar - te in - dig - no in - dig - no in - dig - no Do teu in - sa -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

78

Ob. I

Ob. II

Tpca 1/2

Tpa. D

Fen.

- n'or go - glio fa - rò sen - tir ti sen - tir ti in de - gno fa - rò sen - tir ti sen
 - no_or - gu - lho fa - rei pe - sar - te pe - sar - te in - dig - no fa - rei pe - sar - te pe -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *f* *f*

f *p* *f* *f*

83

Ob. I

Ob. II

Tpca 1/2

Tpa. D

Fen.

tir ti in deg - no in de - gno in de - gno sa - prai qual sia lo sde - gno
 sar - te in - dig - no in - dig - no in - dig - no ve - rás qual se - j'a i - ra

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *ff* *p*

p *f* *f* *ff* *p*

88

Fen. *sa-prai qual sia lo sde - gno che_ mi si ac - cen de al cor che_ mi si ac - cen de ac - cen de_ ac - cen*
ve-rás qual se - j'a i - ra que a cen - de o meu fu - ror que a cen - de que a cen - de a - cen - de o

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



93

Ob. I

Ob. II

Tpa. 1/2

Tpa. D

Fen. *de al cor si sa-prai qual si - a qual sia lo sde-gno*
meu fu - ror sim ve-rás qual se - ja qual se-j'a i - ra

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

98

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Tpa. D

Fen.

che mi si ac-cen - de al cor in deg-no
 que a - cen - de o meu - fu - ror in-dig-no

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

102

Ob. I Solo

Ob. II

Trpa 1/2

Tpa. D

Fen.

fa-rò sen - tir t'in - deg-no sa - prai qual sia lo sdeg - no
 fa-rei pe - sar - t'in - dig - no ve - rás qual se - j'a i - ra

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

106

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Tpa. D

Fen.

si qual sia lo sdeg no che mi si ac - cen - de che mi si ac - cen -
 sim qual se - j'a i - ra que a - cen - de que a - cen - de que a - cen - de o meu

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

110

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Tpa. D

Fen.

de al cor sa - prai lo sdeg - no che mi si ac - cen de ac - cen - de al cor
 fu - ror ve - rás qual se - ja a i - ra que a - cen - de o meu fu - ror

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f p f p f p ff

f p f p f p ff

114 Fine

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Trpa. D

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Fine

118

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Trpa. D

Fen.
Tu non ris-pet - t'il so - glio tu il Ge-ni - to - re of-fen - di tu il Ge-ni - to - re of - fen - di

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

123

Ob. I

Ob. II

Trpa 1/2

Tpa. D

Fen.

qual al - tro pre - mio at - ten - di da me_ se non_ ri-gor

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



127

Fen.

se non ri - gor tu non ris-pet - t'il so - glio tu il Ge-ni-to - re of

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

132

Fen. fen - di tu il ge - ni - to - re of - fen - di

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



135

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Trpa 1/2

Trpa. D

Fen. fa - rò sen - tir ti in - deg - no in - deg - no di

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla.

B.C. *f*

D.S. al Fine

D.S. al Fine

Cena IX

Barsene e Olinto

Pietro Metastasio
(1698-1782)

David Perez
(1711-1778)

Barsene

Olinto

B.C.

Ma ques-to è trop-po o mai son stan-co di sof - frir ques-ta d'un pa-dre du-ra se-ve - ri - tà

La tua sven

5 6 b5 6

Barsene

Olinto

B.C.

tu - ra com pi-an-go an - ch'io

Se il Ge-ni-to-re a bu-sa del suo po - der hai suoi con-fi-ni an - co - ra il ris-pet - to d'un

5 6 b5

Barsene

Olinto

B.C.

chia-ro as - sa - i sco-pre Fe - ní - ci - o il suo pen-sier ti

fi-glio al fin che vuo-le che pre-ten-de che bra-ma

6 6 # 7# 6

Barsene

B.C.

ve-de del so - glio ambi - zi - o - so ad' on - ta su - a vuol es - clu - der - ti e vus le che spo so a Cleo - ni - ce res - ti Al

b5 6 6 b4

Barsene

Olinto

B.C.

ces - te el' Im - pe - ro ot - ten - ga del - la Si - ri - a

un - ta - le ol - trag - gio O - lin - to ha da sof - frir ah nõ fia ve - ro

6 6 b5 #

Cena X

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Barsene

David Perez
(1711-1778)

Barsene

Si con-fu-sa e dub
Tão con-fu-sa e tão

5

Bar.

bio-sa mai nô mi vi di an-cor
va-zia a - in-da não me vi

b7 b6 6

8

Bar.

Lon-ta-no Al-ces-te voul da-se Cle-o-ni-ce cap-pe na in-ten-do
dis-tan-te Al-ces-te quer de si Cleo-o-ni-ce e a pe-na sa-be

11 **Presto**

Bar. *la par-ten-za di lu - i sma-ni-a tra - ma s'a - di - ra de - li - ra*

Vln. I **Presto**

Vln. II

Vla.

B.C.

15

Bar. *voul ri - ve-der-lo im-pas-sien-te oh stra-ne in-so-li-te vi
tor-n'a que-re-lo im-pa-cien-te oh es - tra-nho in-só-li-to su*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

20

Bar. *cen-de del mio des-tin lun-ge dall' I dol mi - o la spe-me m'a vua-
ces-so do fá - do meu lon-ge do meu a - ma-do a es-pe-ran-za me a*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

24

Bar. *lo - ra se son vi - ci - no a lu - i la per - do al'*
len - ta se a el - la es - tou vi - zi - nha es - ta se au

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

6 6
b5

28

Bar. *lo - ra*
sen - ta

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

31

Segue recitativo

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Cena XI

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Cleonice

David Perez
(1711-1778)

Cleonice

Ec co-ti Cle-o-ni-ce al du-ro pas-so di ri-ve-de-re Al-ces-te ma per l'ul-ti-ma vol-ta a-vrai co-rag-gio d'an-nun

B.C.

6 # #4 6 6

Cleo.

ciar-gli tu stes-sa la sen-ten-za cru-del che t'ab-ban-do-ni che si scor-di di te? quan-to e-ra

B.C.

7# # 6 # #

Cleo.

me-glio non im-pe dir la sua par-ten-za

Mit.

Al-ces-te Re-gi-na è qui che ri-tor-na-to in vi-ta do-po

B.C.

7 # #7 3

Cleo.

Già mi pal-pi-ta il cor

Mit.

tan-te vi-cen-de di ri-ve-der-ti im-pa-zien-te at-ten-de Fe-ni-cio il vi-de l'as-si-cu-rò gli

B.C.

6 # 6

Mit.

dis-se quan-to può nel tuo co-re ei par-ve-al-lo-ra fior che dal ge-lo-op-pres-so ri-sor-ga al sol

B.C.

b7 #5 # 6 #5 6

21

Mit. ras-se-re-nò la fron-te il pal-lor co-lo-ri can-giò sem-bian-za ri-pie-no è d'is-pe-ran-za e al pia-ce-re im-pro-

B.C.

25

Cleo. E per-der lo do-vrò par-ti Mi-tra-ne

Mit. vi-so l'al-le-grez-za e l'a-mor gli ri-de in vi-so

B.C.

30

Cleo. di-gli che ven-ga in ques-te stan-ze l'at-ten-do

Mit. oh for-tu-na-to Al-ces-te

B.C.

Subito Moderato**Subito Moderato**

Segue o Recitativo Acompanhado

Magnanimi pensieri

Magnânimos cuidados

Cleonice

34

Cleo. 

Mag-na-ni - mi pen
Mag-na-ni-mos cui-

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

37

Cleo. 

sie-ri e di glo-ri-a e di reg-no ah! do-ve sie-te chi vi fu-
da-dos do Im - pé-ri-o e da gló-ria ah! on-de es-tás? quem vos rou

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

41

Cleo. 

gò per mia di - fe - sa al fie-ro tur-ba-men-to ch'io
bou? pa - ra de - fe - sa do fe ro al-vo - ro - ço qu'eu

Vln. I 

Vln. II 


Vla. 

B.C. 

44

Cleo. 
 pro - vo vi - ri - cer - co nell' al - ma e non vi tro - vo
 sin - to vos pro - cu - ro nes - t'al - ma e não vos a - cho

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

47

Cleo. 
 Ques - to ques - to è il mo - men - to ter - ri - bi - le per me
 Es - te es - t'è o mo - men - to ter - ri - vel pa - ra mim

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

51

Cleo. 
 qual pos - so in voi spe - ran - za a ver se in - ti - mo - ri - ti al so - lo
 e qu'es - pe - ran - ça em vos te - rei se com te - mor so - men - te do


Vln. I 


Vln. II 


Vla. 


B.C. 


54

Cleo. 
 no-me dell' i-dol mi - o m'ab-ban-do - na - tè tor-na-te oh Di-o tor-na - te
 no-me de_ meu bem_ me a - ban - do - nas? tor-na - i oh céus tor-na - i

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

58

Cleo. 
 ra-du-na - te - vi tut - ti in tor-no al co - re
 a - jun - tai - vos já to - dos no_ meu pei - to

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 


 de a - mor o úl - ti - mo e - fei - to

Cleo. 
 l'ul - ti - mo sfor - zo a sos - te - ner d'a - mo - re
 a sus - ten - tar de a - mor o úl - ti - mo e - fei - to

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

Cena XII

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Alceste e Cleonice

David Perez
(1711-1779)

Alceste

A-do - ra - ta Re - gi - na io piu non cre - do che di do - lor si muo - ra è fol - le in - gan - no dir che af - fret - ti un - af - fa - no

B.C.

5

Alc.

l'ul - ti - me del - la vi - ta o - re fu - nes - te se fos - se ver non vi - ve - reb be Al ces - te ma se ques - ta pro - du - ce sos - pi -

B.C.

9

Alc.

ra - ta mer - cé la pe - na mi - a la pe - na ch'io pro - va - i in ques - to pun - to e com - pen - sa - ta as - sa - i

B.C.

13

Cleo.

Te - ne - rez - ze cru - de - li

Alc.

Ah se l'is - te - za per me tu se - i co - me per te son i - o s'e ver che pol - p'an - co - ra

B.C.

17

Cleo.

Tut - to

Alc.

tut - to spe - rar da te qual fu l'er - ro - re per cui tan - to ri - go - re io da - te me - ri - tai dim - mi u - na vol - ta

B.C.

21

Cleo. Al - ces - te sa - pra - i sie - di e m'as - col - ta Io ge - lo e te - mo

Alc. ser - vo al so - vra - no im - pe - ro Io mio con - so - lo es -

B.C. \flat \flat 6 \flat

26

Cleo. Al - ces - te a - mi da ve - ro la tua Re - gi - na o t'in - na - mo - ra in lei lo splen - dor del - la cu - na l'o - nor de

Alc. pe - ro

B.C. 5 6 5 6 \flat

31

Cleo. gli a - vi el - la re - al for - tu - na

Alc. co - si bas - si pen - sie - ri cre - di in Al - ces - te? o co - ni dub - bi tuo - i rim -

B.C. \flat $\sharp 4$ 6

35

Alc. pro - ve - rai mi vuo - i le pa - ter - ne ca pan - ne? io fra le sel - ve o - ve nac - qui o - ve creb - bi o las - ciai ques - ti

B.C. 6 4 $\flat 5$ 5

39

Alc. sen - si o mai non gli eb - bi in Cleo - ni ce a - do - ro quel - la bel - tà che non sog - gia - ce al gi - ro de -

B.C. $\flat 4$ 6 \flat

43

Alc. tu - na e d'e - ta - de a - mo il suo co - re a - mo l'a - ni - ma bel - la che a - dor - no di sé stes - sa

B.C. 6 \flat $\flat 5$ \flat 7 \sharp

47

Alc. e del-le sue vir-tù ren-de al-lo sce-tro ed al ser-to re-al cò pre-gi su-i lu-ce mag-gior che non ot-tien da

B.C. $\flat 7$ $\flat 5$ $\sharp 4$

51

Cleo. da co-si deg-no a-man-te un mag-na-ni-mo sfor-zo pos-so dun-que spe-rar?

Alc. lu-i qual un que

B.C. \sharp \flat \flat 6 $\flat 5$ 6 6

54

Cleo. Mol-to pro-met-ti

Alc. leg-ge fe-de-l'e-se-gui-rò E tut-to a-dem-pi-rò non v'è pe-ri-glio che lie-ve non di-ven-ga

B.C. $\flat 5$ \flat \sharp $\sharp 6$ $\flat 7$

58

Cleo.

Alc. sos-te-nu-to per te n'an-drò si-cu-ro a sfi-dar le tem-pes-te i-ner-me il pet-to

B.C. 7 \sharp $\sharp 6$

61

Cleo. chie-do mol-to di piu con-vien las cia mi

Alc. es-por-rò se-lo chie-di in-con-tro al-lar-mi las-ciar-ti? oh

B.C. $\flat 5$ 6 \sharp \sharp \sharp

65

Cleo. E las - ciar - mi per sem - pre e in al - tro cie - lo vi - ver sen - za di me

Alc. De - i! che di - ci? Ma chi pres - cri - ve co - si

B.C. #6 # #6 b5 4

69

Cleo. Il mio de - co - ro il ge - nio de vas - sal - li la gius - ti - zi - a il do - ver la glo - ria mi - a

Alc. bar - ba - ra leg - ge?

B.C. 6 # 6 b5 #

73

Cleo. quel - la vir - tu che tan - to ti piac - que in me quel - la che al Re - gio ser to ren - de co' pre - gi su - i lu - ce mag - gior che non ot -

Alc.

B.C. # #7

77

Cleo. tien da lu - i Ah! tu non sa - i...

Alc. E con tan - ta cos - tan - za chie - di ch'io t'ab - ban - do - ni?

B.C. #4 # #6 #

81

Cleo.

Alc. so che non m'a - mi e lo co - nos - co as - sa - i ap - pa - ga la tua glo - ri - a con - ten - ta i tuoi vas - sal - li ser - vi al - la tua vir -

B.C. #4 # 6 #4

85

Cleo.

Alc.

tu por-ta su tro-no la tac-cia d'in-fe-de-le io tra le sel-ve por-te-rò la me-mo-ria vi-va nel cor del - la mia fé tra-

B.C.

6 5 6 7

89

Cleo.

Deh non par-ti-re an-cor

Alc.

di - ta se pur il mio do - lor mi las-cia in vi - ta Del tuo de - co-ro tro-po son' io ge-

B.C.

4 #4 # 5 4

93

Cleo.

Tu mi de-

Alc.

lo - so un vil pas-to - re con più lun - ga di - mo - ra av - vi - li - reb - be il tuo gra - do Re - al

B.C.

6 b6 6

96

Cleo.

ri - di in - gra - to Al - ces - te

Alc.

Io so - no ve - ra - men - te l' in - gra - to io t' ab - ban - do - no io sa - cri - fi - co al fas - to la

B.C.

b6 6 b5

100

Alc.

fe - de i giu - ra - men - ti le pro - mes - se l' a - mor bar - ba - ra in - fi - da i - nu - ma - na sper - giu - ra

B.C.

b7 b5 #4

104

Cleo.
 Io dal tuo lab-bro tut-to vo-glio sof-frir S'al-tro ti - res - ta sfo - ga - ti pur ma quan-do sa - zio sei d'in-sul -

B.C.
 ♭7 6 ♭6 ♭

108

Cleo.
 tar-mi al-men per po-co las-cia ch'io par-li

Alc.
 In tua di - fe - za in - gra - ta che dir po - tra - i? d'in-fe-de - le si

B.C.
 ♭7 ♭5 6 ♯

112

Cleo.
 No con-dan-nar-mi an-cor m'as - col - ta e sie - di

Alc.
 ne - rà la col - pa ri - co - pri - re for - se tu cre - di? oh de - i quan - to si

B.C.
 ♯6 ♯ 5 6 6

117

Cleo.
 Se ti ri - cor di Al - ces - te che per due lus - tri in - te - ri fos - ti de miei pen - sie - ri il più dol - ce pen - sier

Alc.
 fi - da nel suo po - ter

B.C.
 ♯4 6 5 6 ♭7 ♯5 ♭6

122

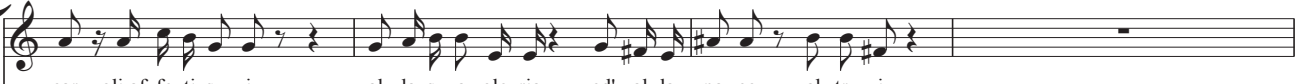
Cleo.
 cre - der po - tra - i quan - to bar - ba - ra si - a nel do - ver ti las - ciar la pe - na mi - a ma in fac - ci'a tu - to il mon - do cos


B.C.
 5 4 6


127

Cleo.
 tret - ta Cle - o - ni - ce ad e - leg - ge - re un Re più col suo co - re con - si - gliar - si non può ma de - ve oh Di - o? tut - ti sa - cri - fi -

B.C.
 6 ♯5 ♯ 4 ♯4 6

132
Cleo.  car gli af-fe-ti su - i al - la su - a glo - ria ed' al - la pa - ce al - tru - i


Alc.  Ar - bi - tra del - la scel - ta non ti

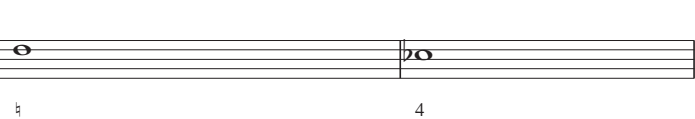
B.C.  $\flat 7$ 5 \natural $\sharp 4$ \sharp 5

136
Cleo.  È ver, po - tre - i dell' ar - bi - trio a - bu - sar con - dur - t' in tro - no ma cre - di tu, che

Alc.  re - se il con - si - glio

B.C.  7 6 $\sharp 4$ 6

140
Cleo.  tan - ti in - gius - ta - men - t' es - clu - si ne sof - fris - se - ro il tro - to? in si - die as - co - se a - per - t' in - sul - ti e tur - bo - len - ze in


B.C.  $\flat 6$ 5 \natural 4


144
Cleo.  ter - ne a - gi - te - ra - no il Reg - no Al - ces - te e me la de - bo - lez - za mi - a la tua gio - va - n' e -

B.C.  7 \sharp 6 $\flat 6$ 6

148
Cleo.  ta - de i tuoi na - ta - le sa - rian ar - mi all' in vi - dia i nos - tri no - mi sa - rian per l' A - si - a in mil - le

B.C.  $\flat 5$ \flat 6

151
Cleo.  boc - che e mil - le vil ma - te - ri - a di ri - so ah? ca - ro Al - ces - te, men - tis - ca - no i ma - lig - ni al trui d' e - sem - pio sia la

B.C.  $\natural 7$ $\flat 5$ \natural $\sharp 4$ 2 6 6

156

Cleo. nos-tra vir-tù ques-t'at to il - lus-tre com-pa-tis-ca ed am - mi-ri il mon-do spet-ta - tor da-gli oc-chi al-tru - i qual che

B.C. $\flat 5$ \natural $\sharp 4$ $\sharp 6$ $\flat 5$ 6

160

Cleo. la - gri - ma e sig - ga il ca - so a - cer - bo di due te - ne - ri a - man - ti per la Glo - ria ca - pa - ci di spez - zar vo - lon - ta - ri

B.C. $\flat 7$ $\flat 5$ $\sharp 7$ $\sharp 4$

164

Cleo. i dol - ci no - di di co - si gius - to e co - si lun - go a - mo - re

Alc. Per - chè bar - ba - ri de - i far - mi pas - to - re?

B.C. \natural $\flat 7$ $\sharp 5$ \natural \sharp

168

Cleo. Và ce - dia - mo al - des - tin da me lon - ta - no vi - vi fe - li - ce

B.C. 5 $\flat 6$ $\flat 7$ 5

Il tuo dolor consola

A tua dor consola
Alceste e Cleonice

172

Ob. I *p*

Ob. II

Tpt. Eb I *sotto voce*

Tpt. Eb II

Cleo.

il tuo do-lor con-so-la
A tu - a dor con-so-la

Vln. I *p*

Vln. II

Vla.

B.C. *p*

176

Ob. I

Ob. II

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II

Cleo.

po-co a-vrai da do - ler - ti
pou-co tens de quei-xar-te

ch'io ti vi-va in-fe - de - le
qu'eu te se - ja in - fi - el

a - ni - ma
o meu a -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

180

Ob. I *molto p*

Ob. II

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II *p*

Cleo.

mi - a ma-do gia da ques-to mo-men-to io co-min-cio a mo - rir
 e já des-te mo-men-to eu co-me-co a mor - rer

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

184

Cleo.

ques-to ch'io ver-so for s'è l'ùl - ti-mo pian-to ad - di - o
 es - te que ver-to é o úl - ti-mo pran-to a-deus

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

188

Cleo.

non dir - mi mai più che in - fi - da e che sper-giu-ra io
 não di - gas ja - mais qu'è in - gra-ta e que per - ju - ra

Vln. I *fsubito p*

Vln. II *fsubito p*

Vla. *fsubito p*

B.C. *fsubito p*

192

Tpt. E♭ I

Tpt. E♭ II

Cleo.

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

so - no
sou

Per-do-no a-ni-ma bel - la oh
Per-do-a o al-ma be - la oh

f

f

196

Ob. I

Ob. II

Tpt. E♭ I

Tpt. E♭ II

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Solo

p

Di - o per-do-no Reg-na vi-vi con ser -va in
Deus per-do - a Rei-na vi-ve con-ser-va in-

201

Alc. 
 tat-ta la tua Glo ri - a Ajoelha io m'ar-ros - sis - co de miei tras-por - ti e
 tac-ta a tua Gló-ri - a eu m'en-ver - go-nho dos meus de - lí - rios e

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

6

205

Alc. 
 son fe-li-ce ap-pie-no se da un lab-bro si ca-ro tan-ta vir-tu tan-ta cos-tan-za im pa - ro
 ser fe-liz en - ten-do se des - s'a - má-vel bo-ca vir-tu-de tal e tal cons-tân - cia pren-do

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

209

Cleo. 
 Sor - gi par-ti s'è vè-ro ch'a-mi la mia vir
 Ergue - te par-te já é cer-to ja-mais mi-nha vir

Vln. I 
f p f

Vln. II 

Vla. 

B.C. 
f p f f

213

Cleo. *tù tude*

Alc. *se quel-la ma - no che più ma nò sa - rà per-met-ti al
Nes - sa mão_ que mi-nha não se - rá per - mi - te ao*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

6



216

Cleo. *Ad - di - o A - deus*

Alc. *me-no che im-pri-ma il lab-bro mi - o l'ul - ti - mo ba - cio e poi ti las - cio Ad - di - o
me-nos qu'im - pia mão os lá - bios meus o úl - ti - mo bei - jo e de - pois par - to A - deus*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Un poco ma len

Subito o dueto

Un poco ma len

$\flat 6$
5

$\flat 7$
#

$\flat 7$
#

Mio bel nume ah non scordar ti

Oh, meu nume! Ah, não te esqueças!

220

Ob. I *molto p* *molto p* *Solo*

Ob. II *molto p* *molto p* *Solo*

Tpt. G I

Tpt. G II

Alc.
 Mio bel nu - me ah non scor dar_ ti ah non scor - dar__ ti del tuo po - ve - ro pas - tor del__ tuo__
 Oh meu nu - me ah não t'es - que - ças não t'es - que - ças do teu mi - se - ro pas - tor do__ teu__

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *f*

B.C.

224

Ob. I *Solo*

Ob. II *Solo* *f*

Tpt. G I *p*

Tpt. G II *p*

Alc.
 po - ve - ro pas - tor del__ tuo__ po - ve - ro pas - tor del tuo po - ve - ro pas -
 mi - se - ro pas - tor do__ teu__ mi - se - ro pas - tor do teu mi - se - ro pas -

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p*

Vla.

B.C.

227

Ob. I *ligando mp e p*

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

Son Re - gi - na son-Re - gi - na io pian-go e par-ti io pian - go e
 Sou Ra - i - nha sou Ra - i - nha eu cho-ro e par-tes eu cho - ro e

Alc.

tor
tor

Vln. I *f p*

Vln. II *p*

Vla.

B.C. *p*

230

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Tpt. G I *p*

Tpt. G II *p*

Cleo.

par - ti leg - ge__ bar - ba - ra do-nor leg - ge__ bar - ba - ra do
 par-tes du - ra__ lei__ de__ pun-do-nor du - ra__ lei__ de__ pun-do-

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla.

B.C.

236

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

tir nò non__ ce - - re al mar - tir nò non fò po - co o mi - a__ spe -
 rio não não__ ce - das_ ao_ mar - tí - rio não é pou-co__ o meu te -

non non per - der_ la cos - tan - za non fò po - co o mi - a__ spe -
 não não__ per - cas_ a cons - tân - cia não é pou-co_ o__ meu te -

f *f p*

f p *f p*

f p *f p*

239

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

- ran - za o mi - a spe ran - za a las - ciar ti a la sciar - ti e non mo - rir a las ciar -
sou - ro o meu te - sou ro o dei - xar - te a dei - xar - te e não mor - rer o dei xar -

- ran - za o mi - a spe ran - za a las - ciar - ti e non mo - rir a las ciar -
sou - ro meu te - sou - ro o dei - xar - te o dei - xar - te e não mor - rer o dei xar -

f p f p f p

f

ff

ff

p

242

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

f

f

f

ti_ a las - ciar ti e non mo - rir mia spe - ran - za
te_ o dei - xar - te e não mor - rer o_ meu te - sou - ro

ti_ a las - ciar ti e non mo - rir
te o dei - xar - te e não mor - rer

p *f* *sfz p*

p *f*

f

p

245

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

non_ fò_pò-co a las-ciar ti a las-ciar_ti e nò mo-
 não_ é_pou-co o dei-xar-te o dei-xar te e não mor

non_ fò_pò-co mia_ spe-ran-za a las-ciar ti a las-ciar_ti e nò mo-
 não_ é_pou-co o___ meu te-sou-r'o dei-xar-te o dei-xar-te e não mor

sfz p *sfz p* *f*

f p *f p* *f p*

f p *f p* *f p*

sfz p *sfz p* *f*

f p *f p* *f p*

248

Ob. I *p* *f* *f*

Ob. II *p* *p* *f* *f*

Tpt. G I *p* *p* *f*

Tpt. G II *p* *p* *f*

Cleo.
 rir a las-ciar ti e nò mo - rir a las-ciar ti e non mo - rir e non mo - rir e_ nò mo -
 rer o dei-xar - te e não mor - rer a dei-xar - t'e não mor - rer e_ não mor-rer e_ não mor

Alc.
 rir a las-ciar ti e nò mo - rir a las-ciar ti e non mo - rir e non mo - rir e_ nò mo -
 rer o dei-xar - te e não mor - rer o dei-xar-te e não mor - rer e_ não mor - rer e_ não mor

Vln. I *f* *p* *f* *f* *ff*

Vln. II *f* *p* *f* *f* *ff*

Vla. *f* *p* *f* *f* *ff*

B.C. *f* *p* *f* *p* *f* *ff* *p*

251

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

-rir
rer

ah nõ ce-de-
ah nõ ce-da_

Alc.

-rir
rer

Ah non per - der la_cos - tan-za
Ah nõ per-cas a_cons- tân-cia

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

254

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

-re_ al_ mar - tir
ao_mar - tí - rio

son Re-gi - na io pian - go è
sou Ra-i - nha eu cho - ro e

mon bel nu - me ah non scor - dar tí ah non scor - dar tí
Oh meu nu - me ah não t'es que - ças ah não t'es - que - ças

p

p

257

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

par - ti io pian-go è par - ti leg-ge bar-ba-ra
 par - tes? eu cho-ro e par - tes? du-ra lei du-ra

ah non. scor-dar ti del tuo po ve - ro pas-tor
 ah não t'es - que-ças do teu mi - se - ro pas-tor

260 **Andante**

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

Alc.

bar ba - ra - dò - nor a - mi - ci de - i a - mi - ci de - i in - quel
 lei de - pun - do - nor
 Dei pie - to - si pie - to - si De - i in quel cor

Andante

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

269

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

cor reg - ge - te reg - ge - te il mio reg ge - te il mi - o qual - cor ag - gio a - ver po - tre - i
 in quel cor reg - ge - te il mio reg ge - te il mi - o qual - cor ag - gio a - ver po - tre - i

279

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.
a__ver po - tre - i a__miei De-i nel ve - der l'o Di-o o Di-o lan - guir o Di-o lan - guir

Alc.
a__ver por - tre - o a__mei De-i nel ve - der l'o Di-o o Di-o lan - guir o Di-o lan - guir

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p* *ff* *p* *f*

291

Ob. I *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.
qual co - rag-gio a ver__ po - tre - i pie - to so - o De - i nel ve - der - la o Di - o o Di - o lan -

Alc.
qual co - rag-gio a ver__ po - tre - i pie - to so - i De - i nel ve - der - la o Di - o o Di - o lan -

Vln. I *p* *p* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *cresc.*

Vln. II *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f* *p* *f*

Vla.

B.C. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

301

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

mf *f* *ff*

guir o Di - o lan - guir Mia spe-ran - za

guir o Dio lan - guir Mio bel

305

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

son Re-gi-na son Re - gi-na io pian - go e

nu-me non scor-dar ti non scor-dar ti

307

Ob. I *p*

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.
par-ti io pian - go e par-ti

Alc.
del tuo po - ver - ro pas - tor non scor dar ti del tuo po - ve - ro pas -

Vln. I *mf* *p* *sf* *p*

Vln. II

Vla.

B.C. *sf* *p*

309

Ob. I *p* *p* *p* *f*

Ob. II *p*

Tpt. G I

Tpt. G II *p*

Cleo.
ah ah non ce - de - re al mar tir non fò po-co o mi - a spe ran-

Alc.
tor ah non per - der la cos - tan - za ah non fò po co o mi - a spe ran-

Vln. I *p*

Vln. II

Vla.

B.C. *f p f p*

tempo primo

312

Ob. I *f* *p*

Ob. II *f* *p*

Tpt. G I *p*

Tpt. G II *p*

Cleo. - za o mi-a__spe ran_za a las - ciar - - - - -

Alc. - za o mi-a__spe ran - za a las ciar - - - - -

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f p f p f p*

B.C. *f p f p f p*

315

Ob. I *f p f p*

Ob. II *f p f p*

Tpt. G I *mf*

Tpt. G II *mf*

Cleo. - - - - - ti e non mo

Alc. - - - - - ti e non mo

Vln. I *f p f p*

Vln. II *f p f p*

Vla. *f p f p*

B.C. *f p*

318 **Allegro**

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Tpt. G I

Tpt. G II *f p*

Cleo.

Alc.

rir a las-ciar ti e non mo - rir a las-ciar ti e non mo-rir Qual co - rag - gio a ver po - tre - i
 Con - for - mai - o no-vo af - fet - to Con - for - mai - o no-vo af - fet - to

Alc.

rir a las-ciar ti e non mo - rir a las-ciar ti e non mo-rir Qual co - rag - gio a ver po - tre - i
 Con - for - mai - o no-vo af - fet - to Con - for - mai - o no-vo af - fet - to

Allegro

Vln. I *f ff*

Vln. II *f p f p*

Vla.

B.C.

324 *tr p f p f p f p*

Ob. I *tr p f p f p p*

Ob. II *f*

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

Alc.

a ver po - tre - i a - mi - ci De - i nel ve - der l'o Di - o o Di - o lan - guir o Di - o lan -
 o no-vo af - fet - to A - mi - gos Deu - ses Deus o Deus mor - rer o Deus mor

Alc.

a ver po - tre - i a - mi - ci De - i nel ve - der la o Di - o o Di - o lan - guir o Di - o lan -
 o no-vo af - fet - to A - mi - gos Deu - ses em o ver oh Deus o Deus mor - rer o Deus mor

Vln. I *pp p*

Vln. II *p*

Vla.

B.C. *f p p*

335

Ob. I *f p f p f p f p f f mp*

Ob. II *f p f f f f f*

Tpt. G I *f f f f f f f*

Tpt. G II

Cleo.

Alc.

guir mia spe - ran - za qual co - rag - gio a ver - po - tre - i nel -
 rer Meu te - sou - ro qual cons - tân - cia pos - so pos - so ter

guir mio bel nu - me qual co - rag - gio a ver - po - tre - i nel -
 rer Oh meu nu - me qual cons - tân - cia pos - so pos - so ter

Vln. I *f p p f f p f cresc.*

Vln. II

Vla.

B.C.

345

Ob. I *f p p f p f p f p f mf*

Ob. II *f*

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

Alc.

ve - der la o Dio lan - guir o Dio lan - guir nel ve - der l'o Di - o o Dio lan - guir o
 no - ver oh Deus mor - rer oh Deus mor - rer em o ver - oh Deus oh Deus mor - rer - oh

ve - der la o Dio lan - guir o Dio lan - guir nel ve - der l'o Di - o o Dio lan - guir o
 no - ver oh Deus mor - rer oh Deus mor - rer em o ver - oh Deus oh Deus mor - rer - oh

Vln. I *f f p f f f p*

Vln. II

Vla.

B.C. *f*

356

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Dio lan - guir nel ve - der - l'o *f* Dio_ o Dio lan - guir o Dio lan - guir o Di-o o Dio lan - guir o Di-o o
 Deus mor - rer no ver_oh Deus oh Deus mor - rer_oh Deus mor - rer_oh Deus oh Deus mor - rer_oh Deus oh

Dio lan - guir nel ve - der - l'o Dio_ o Dio lan - guir o Dio lan - guir o Di-o o Dio lan - guir o Di-o o
 Deus mor - rer no ver_oh Deus oh Deus mor - rer_oh Deus mor - rer_oh Deus oh Deus mor - rer_oh Deus oh

368

Ob. I

Ob. II

Tpt. G I

Tpt. G II

Cleo.

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Dio lan guir o Di-o lan - guir o Di-o lan - guir
 Deus mor - rer oh Deus mor - rer oh Deus mor - rer

Dio lan guir o Di-o lan - guir o Di-o lan - guir
 Deus mor - rer oh Deus mor - rer oh Deus mor - rer

376

Ob. I
Ob. II
Tpt. G I
Tpt. G II
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.C.

f

Detailed description: This block contains the musical score for measures 376 through 380. It features eight staves: two for Oboes (Ob. I and Ob. II), two for Trumpets in G (Tpt. G I and Tpt. G II), two for Violins (Vln. I and Vln. II), and one for Viola (Vla.) and Bassoon (B.C.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 376-377 show a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measures 378-380 show a more rhythmic pattern with eighth and quarter notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 379. The score ends with a double bar line and repeat dots in measure 380.



381

Ob. I
Ob. II
Tpt. G I
Tpt. G II
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.C.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 381 through 385. It features the same eight staves as the previous block. The music continues with a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The score ends with a double bar line and repeat dots in measure 385.

ATO III

Cena I

Barsene e Alceste

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Portico della reggia corrispondente alle sponde del Mare conbarca, e Marinari pronti per la partenza d'Alceste

David Perez
(1711-1778)

Olinto

Sa-rò pu-re una vol-ta sen-za ri-val. Da ques-to li-do al fi-ne ve-drò Al-ces-te par-tir. La sua tar-dan-za pe-rò

B.C.

4 7 6 b5

Olinto

mi fa te-mer. Si fo-sse mai pen-ti-ta Cle-o-ni-ce! Ah! non vor-re-i... E-cco-lo ei vie-ne a

B.C.

4 6 b5 6 b5 4

Olinto

me. Son pron-ti Al-ces-te, i no-cchi-e-ri e la na-ve, ami-co è il ven-to, pla-ci-do il mar.

Alceste

Al fin sa-rai con-

B.C.

6 b5 6 4 5

Olinto

Oi me qual al tro inci-am-po di nuo-vo lo tra-ttie-ne pen-sa a-mi-co

Alceste

ten-to des-tin cru-de-le.

B.C.

6 6 b5 b

Olinto

ch'og-ni fra-ppos-to in du-ggio pe-ri-gli-oso e per tē ti vuol lon-ta-no da ques-te spon-de Cle-o-ni-ce of-fen-di l'o-nor di

B.C.

4 5 b7 6

21

Olinto
le - i se an - cor t'a - rres - ti e im - mer - gi te stef - so in nuo - ve pe - ne.

Alceste
Bar - ba - ra for - te e - ver par - tir con - vie - ne.

B.C.
6 $\flat 7$ $\flat 5$ \flat

25

Olinto
L'o - de al - ciel. E que - llo e so - lo a - ten de i ce - nni tu - oi. Ad -

Alceste
Dim - mi O - lin - to è que - llo illeg - no? Res ta fe - li - ce.

B.C.
5 6 $\flat 5$ $\sharp 4$ $\flat 6$

29

Olinto
di - o. Che vu - oi.

Alceste
Sen - ti. Vi rac - co - man - do a - mi - co, l'af - fli - ta mia re - gi - na. A - vra bi - sog - no

B.C.
 $\sharp 6$ $\sharp 4$ 6

33

Alceste
mol - to di tua pie - tà nel ca - so a - ma - ro. Chi sa quan - to le cos - ta la sua vir - tù! Fra quan te sma - nie av - vol - to è il suo

B.C.
4 $\flat 6$ $\flat 5$

37

Alceste
po - ve - ro cor! Tro - var - si so - la; dis - pe - rar di ve - der mi; a - ver pre - sen - ti le me - mo - ri - e, il cos - tu - me, i

B.C.
6 $\flat 5$

41

Alceste
luo - ghi... Oh Dio! Tu la con - so - la, a - mi - co. A - mi - co, ad - di - o.

B.C.
6 $\flat 7$ $\flat 5$ \flat $\sharp 4$ \sharp 6

Cena II

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Cleonice, Olinto e Alceste

David Perez
(1711-1778)

Cleonice 
Fer-ma-ti, Al-ces-te.

Olinto 
Ec-co im-pe-di-ta an - cor la sua par-ten-za.

Alceste 
Oh Ste-lle! A che ri - tor-ni, Re-gi-na, a ri-no

B.C. 
6 b5 6

Cleonice 
5 O - lin - to par - ti e las-cia-me con Al-ces - te.

Olinto 
Il mio do-ver sa - ri - a coll 'a-

Alceste 
var la nos-tra pe-na?

B.C. 
b5 4 #4 6 #6

Cleonice 
9 Tor-nar po - tra - i per l'ul - ti-mo con - ge - do.

Olinto 
mi - co res-tar. Tor - ne-rò. Ma ch'ei par-ta io non lo cre-do.

Alceste 
-

B.C. 
b5 4 #6 b5 5 4 #

Cena III

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Cleonice e Alceste

David Perez
(1711-1779)

Cleonice

Al-ces-te, as-sai di-ver-so e il me-di-tar da ll'e-se-guir l'im-pre-se. Fin-ché mi sei pre-sen-te, fa-ci-le

B.C.

#6

Cleonice

cre-do il ri-por-tar vi-tto-ri-a, e par-mi che l'a-mor ce-da a-lla glo-ri-a. Ma, quan-do poi mi

B.C.

#4 6 b #4 # #6

Cleonice

tro-vo pri-va di te, s'im-de-bbo-lis-ce il co-re, e la mia glo-ri-a, oh Di-o! Ce-de all'amo-re

B.C.

b5 b b7 b5 b #

Cleonice

Che non poss-i-o vi-ver sen-za di te. Se Al-ces-te e il reg-no non

Alceste

Che vuoi dir-mi per-ciò?

B.C.

5 6 b7 b5 b

Cleonice

vuol ch'io go-da uni-ti il ri-gor de-lle Ste-lle a me fu-nes-te, si las-ci il reg-no, e non si per-da Al-ces-te...

B.C.

7# b7 b5 b #4 #

Cleonice

Su ques-te a-re-ne ri-ma-ner non con-vie-ne. Au-re più lie-te a res-pi-ra-re al-tro-ve te-co-ve-

Alceste

Co me!

B.C.

6 b3 b 6 b5

25

Cleonice

Alceste *rrò.*
Me-co ve-rra - il! Ma do-ve? I sud-di-ti ed il reg-no, che in re-ta - ggio mi - diè sor - te ti-ran-na

B.C.

29

Cleonice

Alceste
son po-chi ar-men-ti ed una vil ca pan-na.

B.C.

33

Cleonice
te - tto lun-gi da te non so tro - var sa - ra-nno si-cu - ri e sen - za a - ffa - nno i gior-ni mi - ei le no - tti non ve

B.C.

37

Cleonice
rra-nno a re-car so-nni in - te - rro - tti. An-drò dal mon-te al pra-to, ma con Al-ces-te a la - to; sco-rre-rò le fo-

B.C.

41

Cleonice
res-te, ma sa-rà me-co Al - ces-te. E sem-pre il sole, quan-do tra-mon-ta e l'oc-ci-den-te a - dor-na, con te mi las-ce-

B.C.

45

Cleonice
rà, con te mi tro-ve - rà quan-do ri-tor-na.

Alceste
Cleo-ni-ce a-do-ra - ta, co - nos-co il tuo bel cor ma so-no

B.C.

49

Cleonice
Lu-sin-ghe va - ne! Di ri-cu-sar un reg-no ca -

Alceste
ques-te tro-ppo va - ne lu - sin-ghe d'un a-cce - so de - si - o...

B.C.

#4 6 #6

53
Cleonicè
pa-ce non mi cre-di?

Alceste
E tu ca - pa-ce mi cre-di di so - frir - lo? Ah! Bi-sog - na-va ce-lar, be-lla re - gi-na, me-glio la tua vir

B.C.
6 b5

58
Alceste
tu-de e me-no a-man-te far-mi de-lla tua glo-ri-a. Io fra le sel-ve la tua sor-te av-vi-lir? Tro-ppo sa-rei all' A-sia de-bi

B.C.
6 6 b5

63
Alceste
tor di que-lla pa-ce, che fra tan - te vi-cen-de, da - lla tua man, da - lla tua men-te at - ten-de. Deh!

B.C.
6 b5 # # # 6

67
Alceste
non per-dia-mo il fru-to de-lla la - gri-me nos-tre e del nos - tro do-lor. Tu fos-ti o ca-ra, que-lla che m'in-seg-

B.C.
b5 #6 b5 5 #

71
Alceste
nas-ti ad a-mar-ti co - si. Glo-ria sì be-lla me-ri-ta ques-ta pe-na. Se non li-ce a noi vi-ver u-ni-ti Fe-li-ce

B.C.
7 # 7# # #6

76
Cleonicè
Deh! per-chè qui rac-col-ta

Alceste
men-te in-fin all'o-re es - tre-me, vi-vran-no al me no i nos-tri no-mi in-sie-me.

B.C.
b7 # 5 #4 # #

80
Cleonicè
tu-tta l'A-sia non è? Chè l'A-sia tu-tta di quell'a-mor, che in Cleo - ni-ce a-ccu-sa, nel tuo par - lar ri-tro-ve-ria la scu-sa.

B.C.
6 b5 # #4 #

84
 Cleonice  Io va-ci-lla-i; ma tu mi ren-di o ca-ro, la mia vir-tù, par-ti ma pri-ma am-mi-ra gli effe-tti in me di tua for
 B.C.  5 $\flat 7$ $\flat 5$ 5 6

88
 Cleonice  tez-za. Al-ces-te, ve-drai co-me t'i-mi-to: Sie-gui-mi ne-lla reg-gia. Il nuo-vo spo-so da me sa-pra-i.
 B.C.  $\sharp 6$ $\flat 5$ \flat 6 $\sharp 6$

92
 Cleonice  Dell' i-me-neo re-a-le ti vo-glio spet-ta-tor...
 Alceste  Che as-col-to? Vu-oi da me tan-ta cos-
 B.C.  $\sharp 4$ 6 $\sharp 4$

95
 Cleonice  Al-ces-te non te-mer difsi ab-bas-tan-za.
 Alceste  tan-za?
 B.C.  6 6 \sharp

Io so qual pena sia

Bem sei qual é a pena

Cleonice

Molto Affetuoso

98

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.C.

p rfz f *p rfz f* *f p*

Molto Affetuoso

p rfz f *p rfz f* *f p*

102

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.C.

f p f ff *f p f ff* *f p f ff*

f p f ff

f p f ff

105

Cleonice

Io so qual pe - na fi - a que - lla d'un cor - ge -
Bem sei qual é a pe - na de'um co - ra - ção ze -

Vln. I
Vln. II
Vla.
B.C.

rfz f p *f p*

f p

108

Cleonice

lo - so que - lla d'un cor - ge - lo - so ma pen - so al - tus_ ri - po - so al tu - o ri - po so Fi -
 lo - so de'um co - ra - ção_ ze - lo - so mas cui - do_ em teu_ re - pou - so em teu_ re - pou - so Po -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

p

111

Cleonice

- da - ti pur di me fĩ - da - ti fĩ - da ti pur di me Io sō_ qual pe - na_ fĩ - a
 des - te em mim fĩ - ar po - des - te po - des - t' em mim fĩ - ar bem sei_ qual é a_ pe - na

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

p

f

f

p

f

114

Cleonice

que - lla d'un cor - ge lo - so d'un cor ge - lo - so d'un cor - ge - lo - so io sō_ io sō_ ma
 de'um co - ra - ção_ ze - lo - so de'um co - ra - ção co - ra - ção ze - lo - so bem sei_ bem sei_ mas

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

117

Cleonice

pen - so al - tus_ ri - po - so ma pen - so al - tus_ ri - po - so Fi - da - ti pur di me
 cui - do em teu_ re - pou - so mas cui - do em teu_ re - pou - so po - des t'em mim fi - ar

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p *f* *f* *più f*

120

Cleonice

fi - da - ti fi - da - ti pur di - me fi - da - ti fi - da - ti pur di - me fi - da - ti
 po - des - te po - des - te em mim fi - ar po - des - te po - des - te em mim fi - ar po - des - te

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p *f* *p* *f* *f* *p* *f*

123

Cleonice

fi - da - ti pur_ di - me Io so qual pe - na fia que - lla
 po - des - te em mim fi - ar bem sei qual é qual é a pe - na

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ff *f* *p*

126

Cleonica

que - lla d'un cor-ge - lo - so que lla d'un cor - ge - lo - so ma pen - so altus ri - po - so altus ri -
de um co - ra - çao ze - lo - so de um co - ra - ção_ ze - lo - so mas cui - do em teu re-pou-so em teu re -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f p f p f p f p

129

Cleonica

po - so fi - da - ti fi - da - ti pur di - me. Fi - da - ti fi - da - ti pur di - me ma pen - so al - tus ri
pou - so pou - des - te po - des - t'em mim fi - ar po - des - te po - des - t'em mim fi - ar mas cui - do em teu re

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p sempre f f

132

Cleonica

po - so al - tus ri - po - so fi - da - ti fi - da - ti pur_ di - me qual pe - na fia_ que - lla d'un cor - ge -
pou - so em teu re-pou-so pou - des - te po - des - te em_ mim fi - ar qual é a pe - na de um co - ra - çao_ ze -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f p rfz f p f p

135

Cleonice

- lo - so d'un cor - ge - lo - so lo so io so io so ma pen - so al - tus_ ri - po - so ma
 - lo so de'um co - ra - ção - ze - lo - so bem sei bem sei bem sei mas cui - do em teu. re - pou - so mas

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p* *f* *p* *f* *p* *sfz* *p* *sf*

139

Cleonice

pen - so al - tus_ ri - po - so fi - da - ti pur di - me fi - da - ti pur_ di - me
 cui do em teu_ re - pou - so po - des 'em mim fi - ar po - des 'em mim fi - ar

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

sfz *p* *sfz* *p* *f*

142

Cleonice

fi - da - ti fi - da - ti pur_ di - me
 po - des - te po - des - t'em mim fi - ar

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ff *p* *f* *p* *f* *ff*

145

Cleonice

Al - lor che t'a - bban - do - no co -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

f

148

Cleonice

no - sce - rai chi so - no co - co - sce - rai chi so no al -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ff

p

f

p

f

152

Cleonice

lor che t'a bban - do - no al - lor che t'a - bban - do - no

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

156

Cleonice

e - l'e - sser - ti - fe - de - le e' - l'e - sser - ti in - fe - de - le

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

160

Cleonice

pro - va sa - ra di fe e - l'e - sser - ti in - fe - de - le e - l'e - sser -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

164

Cleonice

ti in - fe - de - le in - fe - de - le pro - va sa - ra di

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

168

Cleonice

fe pro - va sa - ra di — fe pro - va sa - ra di — fe Io Bem

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

The musical score consists of five staves. The top staff is for the voice of Cleonice, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "fe pro - va sa - ra di — fe pro - va sa - ra di — fe Io Bem". The vocal line starts with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The instrumental staves are for Violin I, Violin II, Viola, and Bassoon. Violin I and II play melodic lines with some slurs and accents. Viola and Bassoon play supporting parts, often with slurs. Dynamic markings like 'f' (forte) are present in the instrumental parts. The score is in a minor key, indicated by the key signature (one flat).

Cena IV

Alceste e Barsene

Pietro Metastasio
(1698-1782)

David Perez
(1711-1778)

Olinto
Sei pur so - lo una vol - ta! Or non av - vra - i che dif - fe - ris - ca il tuo par - tir. Per - me - tti che in

B.C.
4 4 6 6 b5 4

Olinto
peg - no d'a - mis - tà l'ul - ti - mo am - ple - sso ti por - ga O - lin - to.

Alceste
Un ge - ne - ro - so e - ce - sso del tuo bel cor la mia par - ten - za o

B.C.
b7 b5 4 6 b5

Olinto
Co - me! Per qual ra - gio - ne?

Alceste
no - ra; ma la par - ten - za mi - a non è per o - ra. La re - gi - na l'im -

B.C.
#6 5 #4 4 6 b5

Olinto
Og - ni mo - men - to vai can - gian - do de - si - o. Ma che

Alceste
po - ne. Il co - man - do can - giò: mi can - gio anch' - io.

B.C.
7 6 # 5

Olinto
vu - ol Cleo - ni - ce? È suo pen - sie - ro for - se eleg - ger - ti re? Dun - que ti vuol pre - sen - te al no - vel - lo ime

Alceste
Tan - to non spe - ro.

B.C.
b7 4 4 6 b5

20

Olinto

ne - o. Bar - ba - ro cen - no, che non de - vi e - se - guir.

Alceste

T'in - gan - ni. Io vo - glio tut - to sof -

B.C.

4 6 $\flat 7$ $\flat 5$

23

Alceste

frir. Sa - rà, qua - lun - que si - a, bel - la, se vien da le - i, la sor - te mi - a.

Vln. I

Vln. II

B.C.

$\flat 7$ $\flat 7$ $\flat 7$

Quell' labro adorato

Alceste

27

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p f p

f p p f p p f p f p

f p

p f p f

35

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f p

f p

f p rinf ff f p f p

42

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

f f ff

f

47

8

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II

Alceste

Quell' 8 la- bro_ a- do - ra - to mi è grat - to mi ac - cen - de mi è grat - to mi ac

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

54

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II

Alceste

cen - de mi è gra - to_ mi ac - cen - de quel lab bro a - do - ra - to quel lab - bro_ a - do - ra - to se vi - ta mi

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

62

Alceste

ren - de se mor - te mi_ dà se mor - te mi dà - - - - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

71

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II

Alceste

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

mi è gra - to quel - lab - bro quel lab - bro m'ac -

f p f p f p

f p f p

78

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II

Alceste

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

cen - de se vi - ta mi ren - de se mor - te mi dà se vi - ta mi

f p sfz 3 f p sfz 3 sfz 3 sfz 3

f p sfz 3

f p

84

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II

Alceste

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ren - de se mor - te se mor - te mi dà se mor - te mi dà se mor - te mi dà

f f ff 3 3 3 3 ff 3 3 3 3 ff

ff 3 3 3 3

ff

89

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II

Alceste

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

Quel lab - bro_ a-do ra-to quel lab - bro_ a-do - ra-to m'è gra-to m'ac -

96

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II

Alceste

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

cen-de m'ac - cen-de mi'è gra-to mi'è gra-to m'ac - cen-de quel lab - bro a-do - ra - to quel

103

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II

Alceste

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

lab - bro a-do - ra-to se vi-ta mi ren-de se mor - te mi dà - - - -

134

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II

Alceste

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

mor - te se mor - te mi dà quel lab - bro m'è - gra - to se - mor - te se mor - te mi

141

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II

Alceste

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

dà se mor - te mi dà se mor - te mi dà m'è - gra - to se

146

Tpt. Eb I

Tpt. Eb II

Alceste

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

mor - te mi dà Non

152 **Andante**

Alceste

a - ma - da ve - ro da ve - ro non a - ma non a - ma quell al - ma che in - gra - ta non ser - ve all im - pe - ro d'a - ma - ta bel -

Andante

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



162

Alceste

tà non a - ma quell al - ma che in - gra - ta che in - gra - ta non ser - ve all im - pe - ro d'a - ma - ta d'a - ma - ta bel tà non

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



172

Alceste

ser - ve all im pe - ro d'a - ma - ta bel - tà non ser - ve all im - pe - ro d'a -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

f

f

D.S. al Fine

178

Tpt. E♭ I

Tpt. E♭ II

Alceste

- ma - ta bel - tà _____ d'a - ma - ta bel - tà

Di -

D.S. al Fine

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Cena V

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Olinto

David Perez
(1711-1778)

Olinto

Io lo pro-vi - di. U - na vir-tù fal - la - ce, per so-pi - re i tu

Violino I

Violino II

Viola

B.C.

4

Oli.

mul-ti, si-mu-lò Cle-o - ni-ce. El-la pre - ten-de col ca-ro Al - ces-te assi-cu-rar-si il

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

8

Oli.

tro - no. Ah se scuo-to una vol-ta

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

12

Oli.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ques-to gio-go ser-

15

Oli.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

vil. can-giar d'as-pet-to ve-dro l'al-trui for

19

Oli.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

tu-na, e far sa-prò mil-le ven-det-te in una.

23

Oli.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.


Cena VI

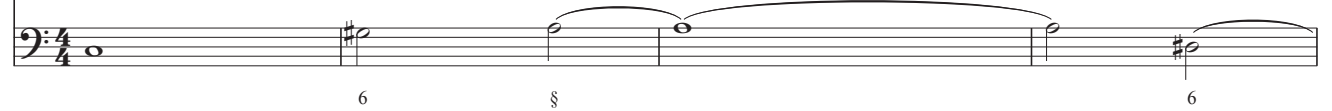
Barsene e Olinto

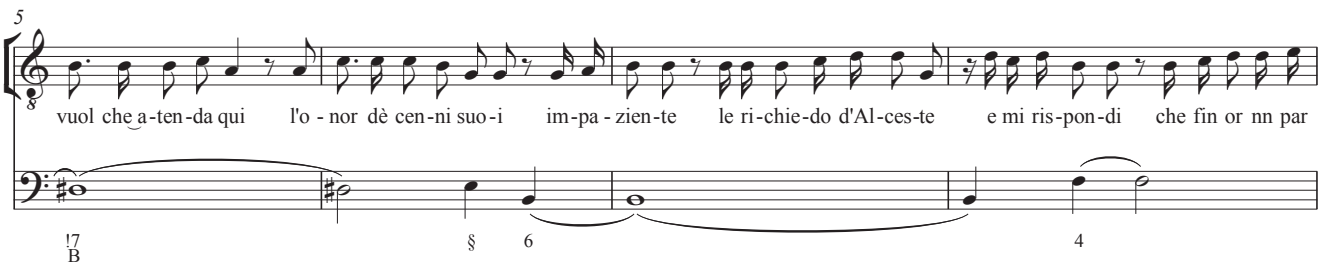
Pietro Metastasio
(1698-1782)

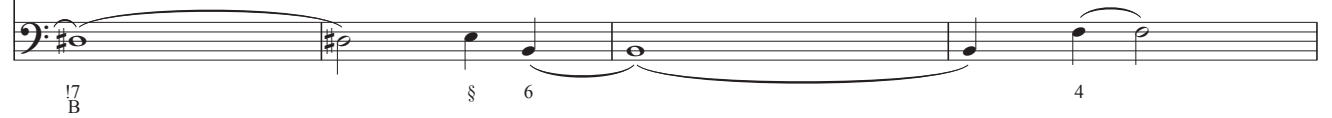
Appartamenti terreni di Fenicio dentro la Reggia.

David Perez
(1711-1778)

Fenicio  In più dub-bio-so sta-to mai non mi vi-di al-le mie stan-ze im-po-ne_Cleo-ni-ce ch'io tor-ni e

B.C. 

Fenicio  vuol che a-ten-da qui l'o-nor dè cen-ni suo-i im-pa-zien-te le ri-chie-do d'Al-ces-te e mi ris-pon-di che fin or nn par

B.C. 

Fenicio  ti qual è l'ar-ca-no che fuor del suo cos-tu-me la Re-gi-na mi ta-ce? ah ch'io pa-ven-to che sian le cu-re mi-e dis-per-se al

B.C. 

Fenicio  ven-to

Mitrane  con-so-la-ti o sig-nor vi-ci-ne al por-to son le cre-ten-si squa-dre io ri-mi-ra-i dall al-to del-la

B.C. 

Fenicio  A-mi-co ec-co il so-cor-so sos-pi-ra-to da

Mitrane  Re-gia che sot-to a-mil-le pro-re il mar bian-cheg-gia

B.C. 

Fenicio  no-i pos-sa-mo al-fi-ne far pa-le-se al-la Si-ri-a il ve-ro suc-ces-sor ri-tro-v'Al-ces-te gui da-lo a mè de tuoi fe

B.C. 

26

Fenício

de - le ad u - na quel - la par - te che puo - i Mi - tra - ne a - ma - to chie - do

B.C.

6 1 5

29

Fenício

l'ul - ti - me pro - ve del - la tua de - del - tà

Mitrane

vo - lo a mo - men - ti I tuoi cen - ni ad e - se - guir

B.C.

17 N N 5

Cena VI

Olinto e Fenício

Pietro Metastasio
(1698-1782)

David Perez
(1711-1778)

Olinto
Ah pa-dre? Ah sen-ti di gran no-vel-la io so-no ap-por-ta-tor ha scel-to Cleo-ni-ce so spo-so

Fenício
È for se Al

B.C.
6 b5 ♯

Olinto
5
Ei lo spe-rò ma in va - no

Fenício
ces - te che col-po è ques - to in as-pet - ta - to e - stra - no?

B.C.
6 b6 ♯

Cena VIII

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Olinto e Fenicio

David Perez
(1711-1778)

Alceste
Per-met-ti che al tuo pie- de... Il nos-tro Rè tu se- i...

Fenicio
Al-ces-te oh De-i che fa-i che chie-di Co-me?

B.C.
6 R 6 # 6 S #

Alceste
Sig-nor per mè t'in - vi - a ques-te rea li in - seg-na la dor Fi-nis-co Al-ces-te d'e-per-ti pa-dre in

Fenicio
Sor- gi...

B.C.
17 § 6 6

Alceste
ques-te brac eio ac-col-to più col no-me di fi-glio e per non puo-i sos ques-te l'ul - ti-me te-ne-rez-ze E per qual

B.C.
17 B § 5 17 §


Alceste
fal-lo io tan-to ben per - de-i sor-gi che di-ci

Fenicio
son tuo vas - sal-lo ed il mio Rè tu se - i Ri-co-nos ei al fi-ne te

B.C.
R N R § 6 6

Fenicio
ste-zo in te res-pi-ra di De - me-trio la pro-le il ve-ro cre-de vi-ve in te del-la Sì-ri-a a ques-to gior-no fe-li-ce

B.C.
6 B § 6 !

23
Fenicio 

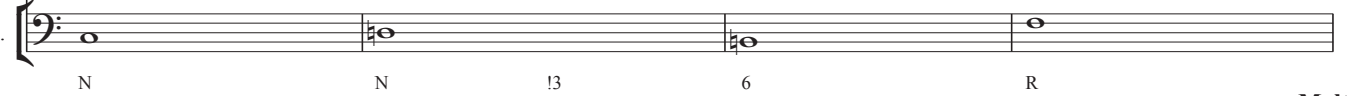
B.C. 

28
Fenicio 

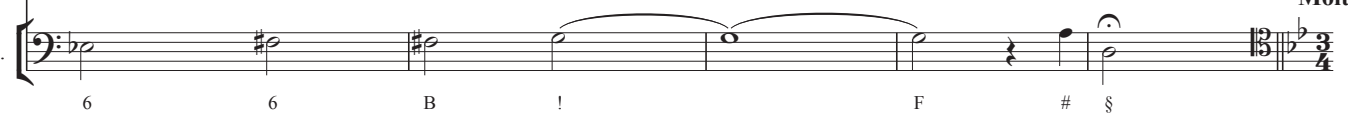
B.C. 

32
Alceste 

Fenicio 

B.C. 

36
Fenicio 

B.C. 

Molto Affettuoso**Molto Affettuoso**

Giusti Dei, da voi non chiede

Fenício

41 **Molto Affetuoso**

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Molto Affetuoso

ff

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p *ff* *p* *f* *f* *p*

54

Fenício

Gius - ti De - i da voi non chie - de al - tro pre-mio ill - ze - lo mi - o al - tro

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

60

Fenício

pre-mio il ze-lo mi - o co - ro - na - ta ho la mi a fe - de non mi - res - ta mo -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f p

f p

66

Fenício

rir che mo - rir co - ro - na - ta ha la mi - a fe - de la mia fe - de non mi

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

73

Fenício

re - sta non mi res - ta che mo - rir non mi re - sta non mi res - ta che mo - rir che mo -

f *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f *p*

f *p*

f *p*

79

Fenício

-rir da voi da voi non chie-de nò Gius-ti De-i da voi non chie-de al-tro

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ff

85

Fenício

pre-mio il ze-lo mi-o il ze-lo il ze-lo mi-o co-ro-na-ta ho la mia fe-de ho là mia

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

91

Fenício

fe-de non mi res-ta non mi res-ta che mo-rir co-ro-na-ta

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

98

Fenício

ho la_ mia_ fe - de gius - ti De - i gius-ti De - i non_ mi - re - sta non_ mi res - ta che_ mo -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

104

Fenício

-rir non_ mi re - sta non_ mi res - ta che mo - rir che mo - rir che mo - rir

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

110

Fine

Fenício

Fa - to_ re - o fe - li - ce_

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

116

Fenício

sor - te non pa - ven - to e non de si - o e l'as -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

122

Fenício

pe - to del - la mor - te non può far mi

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

127

Fenício

im - pal - li - dir non può far - mi im pal - li - dir

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

D.S. al Fine

Cena IX Io, Demetrio

Eu, Demetrio
Barsene e Alceste

Pietro Metastasio
(1698-1782)

David Perez
(1711-1779)

Alceste

Io De-me-tri-o io l'e-re-de del tro-no di Se-leu-ci-a
Eu De-me-tri-o eu o her-dei-ro do tro-no de Se-leu-ci-a

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

B.C. *p* *p* *f*

5

Alceste

e tan to ig-no-to a me stes-so fin' or?
e tão ig-no-to a mim mes-mo a-ta-quei?

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Alceste

quan-te sem-bian-te can-gian-do vô? Se in ques-to gior-no so-lo di mia sor-te dub-bio - so son mo
quan-tas fi-gu-ras mu-dan-do vou? se sou em um só di-a da sor-te du-vi-do - sa des-ter-

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

B.C. *p*

12

Barsene
 Alc.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 B.C.

Fe - ni - ci - o e dun - que il Rè
 nar - ca ra - do Pas - to - re Pas - tor e - su - le Re - i e spo - so es - po - so Lo scel - se al

16

Barsene
 Alc.
 B.C.

Io ti com - pian - go nel - le per - di - te tu - e ma non po - ten - do la Re - gi - na o te -
 tro - no l' i - lus - tre Cle - o - ni - ce

20

Barsene
 Alc.
 B.C.

ner più non dis - pe - ro che tu vol - g' a Bar - se - ne il tuo pen - sie - ro Io nas co - si fi - nor l' af - fe - to
 A Bar - se - ne?

24

Barsene
 B.C.

mi - o ma veg go al fi - ne già spo - sa cle - o - ni - ce Fe - ni - cio Rè le tue spe - ran - z' es - tin - te on - de a pie - gar ch' io t' a - mo

29

Barsene
 Alc.
 B.C.

al - tri mo - men - ti più op - por - tu - ni di ques - ti sce - glier non pos - so
 O quan - to mal sce - glies - ti

Cena X

Barsene

Pietro Metastasio
(1698-1782)

David Perez
(1711-1779)

Barsene

E-ra me-glio ta-cer spe-ra vo al me-no che par-lan-do u-na vol-ta a-vreb-be la mia fiam-ma Al-ces-te ac-col-ta

B.C.

Barsene

ques-ta pic-cio-la spe-me or del tut -to e de lu -sa sà la mia fiam ma Al-ces-te e la ri - cu -sa

B.C.

Semplicetta tortorella

Qual a rola simplezinha
Barsene

9

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

f



14

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

ff

Staccato

18

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

Sem-pi - cet - ta tor - to re - la *f* che non
 Qual a ro - la sim - ple - zi - nha que não

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p *p* *f*

22

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

ve - de il suo pe - ri - glio tor - to rel - la sem - pli - cet - ta che non
 vê o seu pe - ri - go qual a ro - la sim - ple - zi - nha que não

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p *f*

26

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsone

ve - de il suo pe - ri - glio il suo pe - ri - glio per fug - gir dal cru do ar
 vè o seu pe - ri - go o seu pe - ri - go por fu - gir do i - ni -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ff *p*

30

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsone

ti - glio per fug - gir dar cru - do ar - ti - glio vo - la vo - la vo - la in
 mi - go por fu - gir do i - ni - mi - go vo - a vo - a vo - a as -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p *p*

34

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

grem - bo al- cac - cia - tor per fug - gir dal cru do ar - ti - glio per fug -
 mãos - as mãos do ca - ça - dor por fu - gir do i - ni - mi - go por fu

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

38

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Pvv-G85

fu - gir

Barsene

gir sem - pli - cet - ta vo - la in grem - bo al - cac - cia - tor
 gir por fu - gir vo - a as mãos do ca - ça - dor

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

42

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

vo - la - vo - la in grem-bo tor - to - rel - la vo - la in grem - bo vo - la in -
 vo - a vo - a as mãos sim - ple - zi - nha ro - la sim - ple zi - nha vo - a

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Stac. 3

p

f

46

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

grem bo al - cac - cia - tor tor - to - rel - la sem - pli - cet - ta vo - la in
 vo - a mãos do ca - ça - dor sim - ple - zi - nha ro - la sim - ple - zi - nha vo - a as

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Stac. 3

f

f

50

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

grem-bo al cac - cia - tor in grem - bo al cac - cia - tor
 mãos do ca - ça - dor as mãos do ca - ça - dor

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

54

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

Sem-pli cet - ta tor - to - rel - la tor - to - rel - la che non ve - de il suo pe -
 Qual a ro - la sim-ple - zi - nha sim-ple - zi - nha que não vê o seu pe -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p f p f p

59

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

ri - glio il suo pe - ri - glio sem - pli - cet - ta tor - to - rel - la che non
 - ri - go o seu pe - ri - go qual a ro - la sim - ple - zi - nha que não

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

f

63

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

ve - de il suo pe - ri - glio il suo pe - ri - glio per fug - gir dal cru - do ar
 vê que não vê o seu pe - ri - go o seu pe - ri - go por fu - gir do i - ni -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

p

67

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

ti - glio dal cru-do ar - ti - glio vo - la in grem-bo vo - la in grem - bo
 mi - go do i - ni - mi - go vo - a as mãos vo - a as mãos

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

p

f

71

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

vo - la in grem bo al cac - cia - tor tor to - rel - la sem - pli -
 vo - a voa as mãos do ca-ça - dor que não vê o seu pe -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

75

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

cet - ta che non ve - de il suo pe - ri - glio il suo pe - ri - glio per fug
 - ri - go que. não. vê - o seu pe - ri - go o seu pe - ri - go por fu-

79

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

gir dal cru do ar - ti - glio sem - pli cet - ta vo - la in grem - bo vo - la in -
 gir do i - ni - mi - go sim - ple - zi - nha sim ple zinha sim - ple - zi - nha vo - a

83

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

grem bo al cac - cia - tor tor to - rel - la sem - pli - cet - ta vo - la in
 as mãos do ca - ça - dor sim - ple - zi - nha ro - la sim - ple - zi - nha vo - a as

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

87

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

grem-bo vo - la in grem - bo al ca cia - tor vo la in grem bo al cac - cia -
 mãos vo - a a as mãos do ca - ça - dor voa as mãos do ca - - - ça - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p *f* *ff*

91

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

tor
dor

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

f

96 **Fine Andantino**

Fl. I

Fl. II

Tpa G I

Tpa G II

Barsene

vo-glio an - chi-o fug-gir la pe-na fug-gir la pe-na d'un a mor fin or ta - ciu-to

Fine Andantino

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f p

f p

f p

107

Fl. I

Fl. II

Barsene

e m'es - pon go ad un ri - fiu-to all' ol - trag-gio ed al ros - sor all' ol - trag-gio ed

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



118

Fl. I

Fl. II

Barsene

al ros - sor ed al ros - sor ed al ros -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Solo

125 D.S. al Fine

Fl. I

Fl. II

Barsone
sor all' ol - trag - gio ed al_ ros - sor ed al_ ros - sor sem - pli -

Vln. I D.S. al Fine

Vln. II

Vla.

B.C.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 125 to 130. It features six staves: Flute I and II, Bassoon, Violin I and II, Viola, and Bassoon. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Bassoon part contains the lyrics: 'sor all' ol - trag - gio ed al_ ros - sor ed al_ ros - sor sem - pli -'. The score includes dynamic markings: *f* (forte) for the Violin I part in measure 125, and *p* (piano) for the Violin I, Violin II, Viola, and Bassoon parts in measure 126. The instruction 'D.S. al Fine' appears at the end of the section, above the Violin I staff in measure 130.

Cena XI

Cleonice e Fenicio

Pietro Metastasio
(1698-1782)

David Perez
(1711-1779)

Fenicio

Cre-di-mi io non t'in-gan-no Al - ces-te è il ve-ro suc-ces - sor del-la Si - ri-a a lui do - vu - te son quel - le re-gie in

B.C.

6 5 6 b5 6

5

Cleonice

In un sol gior - no quan - ti por-ten - t'il fa - to sol - lec - ci to ad u - nò? di pa - ce

B.C.

6 b7 #

Fenicio

seg - ne

B.C.

#4 # #

8

Cleonice

pri - va quan-do cre - do res - tar

B.C.

#4 # #

Fenicio

De - me - tri - o a - ri - va

B.C.

#4 # #

Cena XII

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Cleonice e Alceste

David Perez
(1711-1779)

Alceste

La pri-ma vol-ta è ques-ta che mi pre-sen-to a-tè sen-za ti - mo-re di ve-der ar-ros - sir del nos-tro a-mo-re

B.C.

#

Alceste

fra tan-ti be-ni e tan-ti che al des-ti - no Re - al con-giun-ti so-no ques-to è il ma-gior ch'io tro-ve-ro sul

B.C.

#6 $\flat 7$ 5 #4 $\flat 5$

Cleonice

Sig-nor can-giam-mo sor-te il Rè tu se-i la sud-di-ta son' i-o e il ti-mor dal tuo sen pos-so nel mi-o

Alceste

tro-no

B.C.

$\flat 7$ 6 $\flat 5$ \flat

Cleonice

va De-me-tri-o ec-co il so-glio de-gli a-vi tuo-i con quel pia-cer lo ren-do che do - na-to l'a-vre-i go-di lo al

B.C.

6 $\flat 7$ $\flat 5$ \flat 6 $\flat 5$

Cleonice

me-no più fe-li - ce di mè fin-che m'ac-col-se co - si mu fu d'og-ni con-ten-to a va-ro che sol quan - do lo

B.C.

$\flat 7$ $\flat 5$ 5 5 4 $\flat 5$

22

Cleonice
per-do e-gli mi è ca-ro

Mitrane
A-ni-me ge-ne-ro-se

Alceste
An-dro sul tro-no ma la tua man mi gui-di e quel-la ma-no sia

B.C.
4 4 5 6 #

26

Cleonice
si gra-to cen-no il mer-to d'ub-bi

Alceste
pre-mio al-la mi-a fe-de

B.C.
4 6 6

28

Cleonice
dir tut-to mi to-glie

Alceste

Fenicio
O qual pia-cer nell'al-ma mi-a s'ac-co-glie

B.C.
b6 # 5 #4 # #

Allegro e Br

Allegro e Br

Deh! Risplendi oh chiaro nume

Resplandece, oh chiaro nume

Alceste e Cleonice

31

Fl. I
Solo

Fl. II

Tpt. D

Tp. D

B.C.



39

Fl. I

Fl. II

Tpt. D

Tp. D

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

f

46

Fl. I

Fl. II *Solo*

Tpt. D

Tp. D

Cleonice

Deh! ris - plen - di o_chia-ro_ nu-me ò chia-ro_ nu - me faus - to
 Res - plan - de - ce oh_cla-ro Nu-me oh cla ro_ Nu - me faus - to

Alceste

Deh! ris - plen - di o_chia-ro_ nu-me ò chia-ro_ nu - me faus - to sem - pre
 Res - plan - de - ce oh_cla-ro Nu-me oh cla ro_ Nu - me faus - to sem - pre

Vln. I

Vln. II

B.C.

54

Fl. I

Fl. II

Tpt. D

Tp. D

Cleonice

sem-pre faus - to sem - pre al nos - tro a - mor o nu - me ris-
 sem-pre faus - to sem - pre ao nos - so a - mor oh Nu - me res-

Alceste

faus - to sem-pre sem - pre al nos - tro a - mor o nu - me ris-
 faus - to sem-pre sem - pre ao nos - so a - mor oh Nu - me res-

Vln. I

Vln. II

B.C.

p

p

p

76

Fl. I

Fl. II

Tpt. D

Tp. D

Cleonice

Alceste

Vln. I

Vln. II

B.C.

mor al nos - tro a - mor
mor ao nos - so a - mor

mor al nos - tro a - mor
mor ao nos - so a - mor

82

Fl. I

Fl. II

Tpt. D

Tp. D

Alceste

Qual son' io — tu fos - ti a - man - te di - Tes - sa - glia in
Qual eu sou tu fos - te a - man - te nas ri - bei - ras nas ri -

Vln. I

Vln. II

B.C.

p

p

3

91

Fl. I

Fl. II

Tp. D

Alceste

ri - va al fiu - me in_ ri - va al fiu - me e in sem - bian - te_ in sem - bian - te_ di pas - tor
 bei - ras de Tes - sa - lia_ nas ri - bei - ras de Tes - sa - lia e no_ tra - je no tra - je_ de pas - tor

Vln. I

Vln. II

B.C.



99

Fl. I

Fl. II

Tp. D

Cleonice

Alceste

Qual_ son_ 'io tu sei - i_ cos - tan - te e con
 Qual eu sou tu és cons - tan - te ao_

di_ pas - tor di_ pas - tor
 de pas - tor de pas - tor

Vln. I

Vln. II

B.C.

107

Cleonice

ser - vil bel cos - tu - me d'es - ser fi - do ai la - vri an - cor ai la - vri an - cor ai la - vri an -
 lou - ro in - da cos - tu - mas ser fi - el com pu - ro a - mor ser fi - el com pu - ro a - mor ser fi - el com pu - ro a

Vln. I *sfz* *p*

Vln. II

B.C. *rinf* *rinf*

116

Fl. I

Fl. II

Tpt. D

Tp. D

Cleonice

cor Deh! ris - plen - di o_chia - ro_ nu me ò chia - ro_ nu - me ris - plen - di
 mor Res - plan - de - ce oh_cla - ro Nume oh cla ro_ Nu - me res - plan - de - ce

Alceste

Deh! ris - plen - di o_chia - ro_ nu me ò chia - ro_ nu - me ris - plen - di
 Res - plan - de - ce oh_cla - ro Nume oh cla ro_ Nu - me res - plan - de - ce

Vln. I *p*

Vln. II

B.C.

124

Fl. I

Fl. II

Tpt. D

Tp. D

Cleonice

Alceste

Vln. I

Vln. II

B.C.

131

Fl. I

Fl. II

Tpt. D

Tp. D

Cleonice

Alceste

Vln. I

Vln. II

B.C.

o nu - me faus - to nu - me al_

o Nu - me faus - to sem - pre ao

o nu - me faus - to sem - pre sem - pre al_

o Nu - me faus - to sem - pre sem - pre ao

nos - tro a - mor faus - to sem - pre ris - plen - di al nos - tro a - mor al_

nos - so a - mor faus - to faus - to res - plan - de - ce ao nos - so mor ao

nos - tro a - mor faus - to sem - pre ris - plen - di al nos - tro a - mor al_

nos - so a - mor faus - to faus - to res - plan - de - ce ao nos - so a - mor ao

f

p

p

ff

Cena XIII

Pietro Metastasio
(1698-1782)

Cleonice, Barsene e Fenicio

David Perez
(1711-1778)

Cleonice
Per chè?

Barsene
Tut-ta in tu-mul-to e? Se-leu-ci-a o Re-gi-na sai che po-c'an-zi giun-se di Cre-ta il mes-sa-gie-ro e

B.C.
7 6 B §

Cleonice
E ben fra po-co l'as-col-te-rò

Barsene
se-co cen-to leg-ni se-gua-ci Ma l'in-chie-to O-lin-to non po

B.C.
9 6 B F 6

Barsene
ten-do sof-frir che reg-ni Al-ces-te col mes-sag-gio s'u-ni spar-ge nel vol-go che Fe-ní-cio l'in-gan-na che

B.C.
13 B 5 B B 6

Barsene
sos-ter-rà ve-ra-ce i det-ti suo-i e che il ve-ro De-me-trio è no-to a lui

B.C.
F #

Cleonice
Ai-mè? Fe-ní-ci-o

Fenicio
Eh non te-mer sul'tro-no con si-cu-rez-z'an-da-te si ve-drà chi men-tis-ce

B.C.
§ §

*Segue immediatamente
a ultima cena*

Última cena e coro final

Pietro Metastasio
(1698-1782)

David Perez
(1711-1779)

Olinto

O - là fer - ma - te il ciel non sof - fre in - gan - ni in ques - to fo - glio si sco - pri - rà l'e - re - de

B.C.

H 17 B

Olinto

dell' es - tin - to De - me tri - o e su - le in Cre ta pria di mo - rir lo scris - se il fo - glio è chiu - so dal si - gil - lo Real ques - ti lo vi - de

B.C.

§ F 6 6

Olinto

da De - me - trio ver - gar ques - ti lo re - co per pu - bli - co co - man - do e por - ta se - co tut - te

B.C.

B F 6

Cleonice

Oh De - i?

Olinto

l'ar - mi cre - ten - si del Re - gio san - gue a sos - te - ner l'o - no - re Al - ces - te o fi - ni - rà co - tan t'or

Fenicio

Leg - ga s'il fo - glio

B.C.

B 6 6

Olinto

go - glio po - po - li del - la Si - ri - a il fi - glio mi - o vi - vei gno - to fra vo - i ver - rà quel gior - no che a - voi si sco - pri

B.C.

F 6 6 B

Olinto

rà se a dal - tro seg - no rau - vi - sar nol' po - tes - te Fe - ní - ci - o l'e - du - cò nel fin to Al - ces - te De - me - tri - o

B.C.

§ N ! B 3 T §

25

Cleonice

Io tor-no in vi-tà

Olinto

(Io son di sas so) In-te sig-nor co-nos-co

Mitrane

Fenicio

Al ques-to pas-so l'as-pet-ta-va Fe-ni-ci-o

Ge-lò l'au-da-ce

B.C.

B § # 6

29

Olinto

il mio Mo-nar-ca e dell'ar-dir mi pen-to

Alceste

che sei fi-glio a Fe - ni-ci-o io sol ram-men-to

Fenicio

Su quel tro-no u-na vol-ta las-

B.C.

6 B # #

33

Alceste

Quan-to pos-sie-do è do - no del-la tua fe-del-

Fenicio

cia-te ch'io vi-mi-ri ul-ti-mo seg-no dè vol-ti mie-i

B.C.

H B H B

37

Alceste

tà dal lab-bro mi - o tut-to il mon - do lo sap - pia

Fenicio

E tut - to il mon do im - pa - ri dal - la

B.C.

5 6 B #

40

Fenicio

vos-tra vir-tù co-me in un co-re si pos-sa-no ac-co-piar glo-ri-a ed a-mo-re

B.C.

7 # F # #

Quando scende in nobil petto

Quando existe em nobre peito

Allegro e con molto brio

44

Ob. I

Ob. II

Trpa. E

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

The musical score is written for a full orchestra. It begins at measure 44. The woodwind section (Ob. I, Ob. II) and strings (Vln. I, Vln. II, Vla., B.C.) play a melodic line with eighth-note patterns. The trumpet (Trpa. E) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo is marked 'Allegro e con molto brio'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8.

58

Ob. I

Ob. II

Trpa. E

Cleonice

to in no - bil pet - to È com - pag - no un dol - ce af - fe - to
to em no - bre pei - to Com - pa - nhei - ro é um do - ce a - fe - to

Olinto

to in no - bil pet - to È com - pag - no un dol - ce af - fe - to
to em no - bre pei - to Com - pa - nhei - ro é um do - ce a - fe - to

Barsene

to in no - bil pet - to È com - pag - no un dol - ce af - fe - to
to em no - bre pei - to Com - pa - nhei - ro é um do - ce a - fe - to

Alceste

to in no - bil pet - to È com - pag - no un dol - ce af - fe - to
to em no - bre pei - to Com - pa - nhei - ro é um do - ce a - fe - to

Mitrane

to in no - bil pet - to È com - pag - no un dol - ce af - fe - to
to em no - bre pei - to Com - pa - nhei - ro é um do - ce a - fe - to

Fenicio

to in no - bil pet - to È com - pag - no un dol - ce af - fe - to
to em no - bre pei - to Com - pa - nhei - ro é um do - ce a - fe - to

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

72

Ob. I *solo*

Ob. II *solo*

Trpa. E

Cleonice
 tù Res - pi - ra - te al - me_ fe - li - ci
 val Res - pi - rai al - mas fe - li - zes

Olinto
 tù Res - pi - ra - te al - me fe
 val Res - pi - rai al - mas fe

Barsene
 tù Res - pi - ra - te al - me fe
 val Res - pi - rai al - mas fe

Alceste
 tù Res - pi - ra - te al - me_ fe - li - ci
 val Res - pi - rai al - mas fe - li - zes

Mitrane
 tù
 val

Fenicio
 tù
 val

Vln. I *p*

Vln. II

Vla. *p*

B.C. *p*

80

Ob. I

Ob. II

Trpa. E

Cleonica

Olinto

Barsene

Alceste

Mitrane

Fenicio

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

e mi sia - no i nu - mi a miei Quan - to av - ver - so_ av
 e vos se - jam os nu - mes gra - tos Quan - to_ o céu a vós

li - ci e mi sia - no i nu - mi a miei Quan - to av - ver - so_ av
 li - zes e vos se - jam os nu - mes gra - tos Quan - to_ o céu a vós

li - ci e mi sia - no i nu - mi a miei Quan - to av - ver - so_ av
 li - zes e vos se - jam os nu - mes gra - tos Quan - to_ o céu a vós

e mi sia - no i nu - mi a miei Quan - to av - ver - so_ av
 e vos se - jam os nu - mes gra - tos Quan - to_ o céu a vós

e mi sia - no i nu - mi a miei Quan - to av - ver - so_ av
 e vos se - jam os nu - mes gra - tos Quan - to_ o céu a vós

87

Ob. I

Ob. II

Trpa. E

Cleonice

ver - so_ il ciel vi fù Quan - to_ av - ver - so_ av - ver - so_ il ciel vi
foi fa - tal fa - tal Quan - to_ o céu vos foi fa - tal fa -

Olinto

ver - so_ il ciel vi fù Quan - to_ av - ver - so_ av - ver - so_ il ciel vi
foi fa - tal fa - tal Quan - to_ o céu vos foi fa - tal fa -

Barsene

ver - so_ il ciel vi fù Quan - to_ av - ver - so_ av - ver - so_ il ciel vi
foi fa - tal fa - tal Quan - to_ o céu vos foi fa - tal fa -

Alceste

ver - so_ il ciel vi fù Quan - to_ av - ver - so_ av - ver - so_ il ciel vi
foi fa - tal fa - tal Quan - to_ o céu vos foi fa - tal fa -

Mitrane

ver - so_ il ciel vi fù Quan - to_ av - ver - so_ av - ver - so_ il ciel vi
foi fa - tal fa - tal Quan - to_ o céu vos foi fa - tal fa -

Fenicio

ver - so_ il ciel vi fù Quan - to_ av - ver - so_ av - ver - so_ il ciel vi
foi fa - tal fa - tal Quan - to_ o céu vos foi fa - tal fa -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

