

Alessandro Scarlatti  
**Tre cantate da camera  
sul mito di Orfeo  
ed Euridice**

a cura di **Giacomo Sciommeri**



Società Editrice  
di Musicologia



Musica vocale da camera **[12]**

Comitato scientifico:  
Bianca Maria Antolini  
Salvatore Carchiolo  
Teresa M. Gialdroni  
Licia Sirch

© Società Editrice di Musicologia 2024  
Lungotevere Portuense 150  
00153 - Roma

C.F. 97701420586

sedm@sedm.it  
www.sedm.it

Progetto grafico:  
Venti caratteruzzi

Impaginazione:  
Giacomo Sciommeri

Traduzione in inglese:  
Marcello Piras

ISMN: 979-0-705106-05-3

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società, con il patrocinio del Centro Studi sulla Cantata Italiana e del progetto «Clori. Archivio della cantata italiana» - [www.cantataitaliana.it](http://www.cantataitaliana.it)



La presente pubblicazione è sotto copyright e tutti i diritti di utilizzo rimangono dell'editore. L'acquirente non è autorizzato a duplicare, condividere pubblicamente e riprodurre le pubblicazioni, se non per uso privato o per le esigenze strettamente connesse con le esecuzioni musicali. Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge.

*This publication is copyright. All rights reserved. The buyer is not authorized to duplicate, share, or disseminate it. Single duplicates may only be made for personal use or concert performance. Copyright infringement will be prosecuted.*



Società Editrice  
di Musicologia

Alessandro Scarlatti

**Tre cantate da camera  
sul mito di Orfeo  
ed Euridice**

a cura di **Giacomo Sciommeri**



Società Editrice  
di Musicologia

SIGLE RISM / RISM SIGLA

- CH-E = Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek, Einsiedeln  
D-MÜs = Santini-Bibliothek, Münster  
D-SW1 = Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther  
          Uecker, Musikaliensammlung, Schwerin  
F-Pn = Bibliothèque nationale de France, Département de la  
          Musique, Paris  
GB-Lbl = The British Library, London



Società Editrice  
di Musicologia

# Indice

## Table of contents

<b>VII</b>	Introduzione
VII	<i>Nota biografica</i>
VII	<i>Nota storica</i>
<b>XII</b>	Apparato critico
XII	<i>Criteri per l'edizione dei testi poetici</i>
XII	<i>Criteri per l'edizione della musica</i>
XII	<i>Fonti</i>
XV	<i>Varianti e note</i>
<b>XXV</b>	Introduction
XXV	<i>Biographical note</i>
XXV	<i>Historical note</i>
<b>XXIX</b>	Apparatus
XXIX	<i>Text editing criteria</i>
XXIX	<i>Music editing criteria</i>
XXIX	<i>Sources</i>
XXXI	<i>Variants and notes</i>
<b>XLI</b>	Testi poetici / <i>Texts</i>
<b>1</b>	Poiché riseppe Orfeo
1	n. 1. Recitativo-arioso: <i>Poiché riseppe Orfeo</i>
2	n. 2. Aria: <i>Crude stelle, o m'uccidete</i>
6	n. 3. Recitativo-arioso: <i>Ah, che son sordi i dei</i>
7	n. 4. Aria: <i>Pianga il rio al pianto mio</i>
10	n. 5. Recitativo-arioso: <i>È morta la mia cara Euridice</i>
<b>15</b>	Del lagrimoso lido («Euridice dall'Inferno»)
15	n. 1. Recitativo: <i>Del lagrimoso lido</i>
16	n. 2. Aria: <i>Se d'Averno la fiamma m'accende</i>
20	n. 3. Recitativo: <i>Se la maga tua lira</i>
21	n. 4. Aria: <i>Non mi tormentar più</i>
25	n. 5. Recitativo: <i>Io la morte incontrai</i>
26	n. 6. Aria: <i>Mi consola la speranza</i>
32	n. 7. Aria: <i>Se d'Averno la fiamma m'accende</i>
<b>37</b>	Dall'oscura magion dell'arsa Dite («L'Orfeo»)
37	n. 1. Introduzione
40	n. 2. Recitativo: <i>Dall'oscura magion dell'arsa Dite</i>
42	n. 3. Aria: <i>Chi m'invola la cara Euridice</i>
47	n. 4. Recitativo: <i>Ma di chi mi querelo</i>
49	n. 5. Aria: <i>Se mirando occhi perversi</i>
55	n. 6. Recitativo: <i>Or poiché mi tradir gl'occhi tiranni</i>
56	n. 7. Aria: <i>Sordo il tronco e grave il sasso</i>
72	n. 8. Recitativo: <i>Ah, voi m'abbandonate</i>
73	n. 9. Aria: <i>Il vanto del canto</i>
77	n. 10. Recitativo: <i>Così dicendo il gran cantor dell'Ebro</i>
78	n. 11. Aria: <i>Sì, pietà de' miei martiri</i>







# Introduzione

## Nota biografica

Alessandro Scarlatti può essere considerato uno dei più celebri e influenti compositori italiani attivi tra la seconda metà del Seicento e la prima del Settecento.<sup>1</sup> Nato a Palermo il 2 maggio 1660, ricevette la sua prima educazione musicale dal padre, Pietro Scarlata, musicista originario di Trapani. In giovane età si trasferì a Roma, dove proseguì la sua formazione probabilmente sotto la guida dei compositori Bernardo Pasquini, Antonio Foggia e Pietro Simone Agostini.

Inserito in uno dei contesti culturali più significativi per la musica sacra e il repertorio vocale da camera, Scarlatti fu attivo come maestro di cappella presso diverse istituzioni religiose romane, godendo al contempo del sostegno di prestigiosi mecenati, tra cui la regina Cristina di Svezia, i cardinali Benedetto Pamphilj e Pietro Ottoboni, i principi Lorenzo Onofrio Colonna e Giovanni Battista Rospigliosi, nonché Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, settimo marchese del Carpio e ambasciatore di Spagna a Roma. Nel 1679 esordì come operista con *Gli equivoci nel sembiante*, dando avvio a una prolifica attività che lo portò a comporre vari drammi e commedie per musica, tra cui *L'onestà negli amori* (1680), *Tutto il mal non vien per nuocere* (1681) e *L'Arsate* (1683), quest'ultimo su libretto di Flavio Orsini, duca di Bracciano.

Nel 1684 si spostò a Napoli, dove rimase fino al 1702 ricoprendo il ruolo di maestro di cappella presso la corte del viceré Luis Francisco de la Cerda, duca di Medinaceli, mantenendo nel frattempo stretti contatti con i nobili romani per i quali continuava a scrivere musica su commissione. Durante questo periodo, Scarlatti compose circa quaranta drammi per musica, tra cui *La caduta de' Decemviri* (1697), *L'Erclea* (1700) e *Tito Sempronio Gracco* (Carnevale del 1702) su libretti di Silvio Stampiglia, oltre a numerose serenate, cantate da camera e oratori. Fu anche autore di musica sacra destinata a varie chiese o confraternite religiose napoletane e pubblicò la raccolta dei *Mottetti sacri* (Napoli, 1702).

1] Testo di riferimento per la biografia di Alessandro Scarlatti è la monografia di Roberto Pagano, *Alessandro e Domenico Scarlatti. Due vite in una*, Lucca, LIM, 2015. Per la presente nota biografica si rimanda, in particolare, al recente contributo di José Maria Domínguez, *Scarlatti, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 91, 2018, pp. 337-345.

Nel 1702 lasciò Napoli, probabilmente a causa dei rapporti non facili con il nuovo viceré Juan Manuel Fernández Pacheco, duca di Escalona. Soggiornò per un breve periodo a Firenze, dove allestì diversi drammi musicali al teatro del Cocomero, con la speranza di entrare al servizio del granduca Ferdinando III de' Medici. Non riuscendo a ottenere l'incarico desiderato, tornò nuovamente a Roma, dove fu nominato vice-maestro di cappella della Basilica di Santa Maria Maggiore e divenne membro dell'Accademia dell'Arcadia, grazie soprattutto alla protezione del cardinale Ottoboni. In questo periodo, oltre a vari drammi musicali composti per Pratolino e oratori quali *Il Sedecia re di Gerusalemme* (1705), Scarlatti compose alcune delle opere sacre più note, come la *Messa breve a Palestrina*, la *Missa Clementina* (1703) e la *Messa per il santissimo Natale* (1707).

A partire dal 1708, dopo alcuni viaggi tra Venezia e Urbino, Scarlatti riprese il suo incarico di maestro di cappella presso la corte vicereale di Napoli, città dove si stabilì definitivamente nel 1717 e rimase fino alla sua morte, avvenuta il 22 ottobre 1725.

## Nota storica

Il catalogo musicale di Alessandro Scarlatti è estremamente vasto e abbraccia tutti i principali generi musicali del periodo barocco. Fu autore di drammi per musica, pasticci, cantate da camera, serenate, composizioni sacre, oratori e musica strumentale.<sup>2</sup> Le cantate da camera costituiscono senza dubbio il nucleo più consistente della sua produzione musicale. Sono infatti pervenute oltre 800 cantate a lui attribuite, anche se studi più recenti su questo repertorio hanno dimostrato che la paternità di tali opere è spesso difficile da accertare. La notorietà di Scarlatti, infatti, ha portato in molti casi a collocare il suo nome su fonti musicali di altri compositori in modo da renderle più "vendibili".<sup>3</sup>

2] Per il catalogo delle opere si veda Giancarlo Rostirolla, *Catalogo generale delle opere*, in Roberto Pagano, Lino Bianchi, *Alessandro Scarlatti*, Torino, ERI, 1972, pp. 317-595, e le rettifiche e aggiunte riportate nella recensione di Reinhard Strohm, «Rivista italiana di musicologia», XI, 1976, pp. 314-323.

3] Nel catalogo di Edwin Hanley, *Alessandro Scarlatti's Cantate da Camera: A Bibliographical Study*, Yale, University of Yale, 1963 sono riportate in totale 820 cantate, di cui 181 sono indicate come attribuzioni dubbie



Si può comunque affermare che la cantata, assieme alla serenata, abbia rappresentato il genere musicale decisivo per l'affermazione sociale e professionale di Scarlatti, specialmente durante la sua attività a Roma.<sup>4</sup> La cantata, d'altra parte, costituiva il repertorio vocale più idoneo, grazie al piccolo organico richiesto, per le accademie musicali o le esecuzioni domestiche che si svolgevano durante le cosiddette "conversazioni" tra nobili, cardinali e ambasciatori, stabili o di passaggio nel contesto romano del Seicento.<sup>5</sup> Inoltre, si trattava di un genere poetico-musicale che rispondeva perfettamente alle novità stilistiche del periodo, sia per quanto concerne la scrittura musicale, in stretta correlazione con gli sviluppi del melodramma e dell'oratorio, sia riguardo al testo poetico, in rapporto alle tendenze letterarie classiciste portate avanti dai membri dell'Accademia dell'Arcadia.<sup>6</sup>

La presente edizione è dedicata a tre cantate da camera di Scarlatti, *Del lagrimoso lido* e *Poiché riseppe Orfeo* per soprano e basso continuo, *Dall'oscura magion dell'arsa Dite* per soprano, due violini, violoncello e basso continuo, accomunate dal fatto di essere interamente incentrate sul mito di Orfeo ed Euridice.<sup>7</sup> Si tratta di tre componimenti riferibili alla fase intermedia della produzione musicale del compositore, ovvero agli anni tra il 1690 e il 1705 circa. Nell'intitolazione di alcune fonti della cantata *Del lagrimoso lido*, infatti, è indicata la data del 17 giugno 1699, mentre il contenuto di alcuni manoscritti che tramandano la cantata *Dall'oscura magion dell'arsa Dite* lascia intendere che essa sia risalente ai primi anni del Settecento.<sup>8</sup>

La datazione della cantata *Poiché riseppe Orfeo* è invece più difficile da determinare, in quanto è possibile avanzare delle congetture unicamente prendendo in esame la struttura formale, lo stile musicale e altri elementi relativi al testo poetico.

---

(per esempio nei casi in cui esistono fonti concordanti attribuite ad altri compositori) e 37 non vanno sicuramente ricondotte, secondo lo studio, a Scarlatti. Per la questione dell'autenticità delle cantate di Scarlatti si rimanda a Teresa M. Gialdroni, *Un catalogo 'autentico' delle cantate di Alessandro Scarlatti. È possibile?*, in *Devozione e passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca*, a c. di Luca Della Libera e Paolोगiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2014, pp. 119-136.

4] Cfr. Dominguez, *Scarlatti, Alessandro*.

5] Crescimbeni afferma che le cantate sono «il più bello, e gentil divertimento, che mai possa prendersi in qualunque onorata, e nobile conversazione: massimamente allorché sono messe in musica da eccellenti maestri», citando Alessandro Scarlatti tra i compositori moderni. Giovan Mario Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, terza impressione riordinata e accresciuta, Venezia, Lorenzo Basegio, 1731, vol. I, lib. IV, p. 300.

6] Cfr. Kimberly Coulter Hale Harris, *Poetry and Patronage: Alessandro Scarlatti, The Accademia Degli Arcadia, and the Development of the Conversazione Cantata in Rome 1700-1710*, Ph.D. diss., University of North Texas, 2005.

7] Allo stato attuale delle mie conoscenze, le tre cantate dell'edizione sono le uniche attribuite a Scarlatti dedicate specificamente al mito di Orfeo ed Euridice. Per la descrizione del contenuto testuale delle cantate si veda *infra*.

8] Per maggiori dettagli, si rimanda alla descrizione delle fonti nell'Apparato critico. Si veda, inoltre, Rosalind Halton, *Introduction*, in Alessandro Scarlatti, *L'Orfeo*, 2012 (Web Library of Seventeenth-Century Music, n. 23), p. iv.

Il componimento è costituito da tre recitativi e due arie (RAR), la seconda delle quali, "Pianga il rio al pianto mio", è priva della ripetizione della prima parte con il *da capo* ed è basata su una struttura poetica asimmetrica e una versificazione polimetrica. Questi elementi permettono di ipotizzare che la cantata sia stata composta anteriormente al 1697, anno dopo il quale è più raro trovare simili caratteristiche nel repertorio vocale di Scarlatti.<sup>9</sup>

La scrittura musicale dei tre recitativi, che tende per tanti aspetti ad aprirsi all'arioso, conferma tale ipotesi:<sup>10</sup> in corrispondenza dell'ultimo verso del primo recitativo, «spiegò tai carmi al suon della sua cetra», il passaggio alla prima aria è reso meno drastico dalla presenza di un'aria cavata, nella quale il disegno melodico del canto, caratterizzato da piccoli melismi, è sorretto dall'accompagnamento obbligato del basso continuo che conclude il movimento con una cadenza solo strumentale;<sup>11</sup> nel secondo recitativo, invece, l'andamento sillabico è interrotto da un melisma in corrispondenza della parola «pianti», concetto-chiave dell'intera cantata; nel terzo ed ultimo recitativo, le idee espresse dal testo poetico sono evidenziate dalla presenza di precise indicazioni agogiche (Adagio, Andante, Allegro), fino al verso conclusivo della cantata, ripetuto più volte, in cui compare un tipico madrigalismo di natura descrittiva sulla parola «vento».

La cadenza strumentale alla fine del primo recitativo è interessante anche perché prevede una scrittura a due mani destinata al cembalo, con il rigo musicale del canto che «si suona», come indicato nell'unico testimone pervenuto, diventando la parte per la mano destra. Anche questo espediente relativo alla notazione musicale, sebbene non molto frequente nelle fonti cantatistiche manoscritte, rimanda a un uso tipico dell'ultimo decennio del Seicento. Nella raccolta a stampa delle *Cantate da camera a voce sola* (Roma, 1695), per esempio, Francesco Gasparini specifica che «dove si trovano sopra il Basso alcune chiavi di Canto, ò Violino si soneranno con la mano destra in forma d'intavolatura».<sup>12</sup>

La cantata *Del lagrimoso lido* rispecchia invece le caratteristiche più comuni della produzione cantatistica riferibile al periodo a cavallo tra gli ultimi anni del Seicento e i primi

---

9] Cfr. Malcolm Boyd, *Form and Style in Alessandro Scarlatti's Chamber Cantatas*, «The Music Review», XXV, 1964, pp. 17-26: 20-22. Si veda anche Laura Damuth, *Alessandro Scarlatti Cantatas for Soprano and Basso Continuo, 1693-1705*, Ph.D. dissertation, Columbia University, 1993.

10] Per le caratteristiche dei recitativi delle cantate di Scarlatti si veda Alessandro Scarlatti, *Tredici cantate anteriori al 1694*, ed. critica di Salvatore Carchiolo, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2012, in particolare p. XXIX e Boyd, *Form and Style*.

11] Tale cadenza assume la funzione di introduzione alla successiva aria, "Crude stelle", la quale inizia direttamente con il canto senza un ritornello strumentale.

12] Francesco Gasparini, *Cantate da camera a voce sola* [...], Roma, Mascardi, 1695. Una simile dichiarazione è presente anche nella raccolta di Bernardo Gaffi, *Cantate da camera a voce sola* [...], Roma, Mascardi, 1700. Cfr. Teresa M. Gialdroni, *La cantata a Roma negli anni del soggiorno italiano di Händel*, in *Aufbruch nach Italien. In viaggio verso l'Italia*, hrsg. von / a c. di Helen Geyer, Birgit J. Wertenson, Roma, Viella, 2013 (Venetiana, 11), pp. 113-136: 132-133.



# Introduction

## Biographical Note

Alessandro Scarlatti ranks among the most celebrated and influential Italian composers of the late 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> centuries.<sup>1</sup> Born in Palermo on May 2, 1660, he received his basic music training from his father, Pietro Scarlata, a musician from Trapani. When still a youth, he moved to Rome and continued his music studies, probably under Bernardo Pasquini, Antonio Foggia, and Pietro Simone Agostini.

He was quite active in Rome, then a major sacred and vocal-chamber music scene, serving as a chapel master for several Catholic institutions in town, while also enjoying the support of such eminent patrons as Queen Christina of Sweden, Cardinals Benedetto Pamphilj and Pietro Ottoboni, Princes Lorenzo Onofrio Colonna and Giovanni Battista Rospigliosi, and the Spanish ambassador to Rome, Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, seventh Marquis del Carpio. Scarlatti's operatic debut, *Gli equivoci nel sembiante* (1679) was the first of many dramas and comedies he set to music. These include *Lonestà negli amori* (1680), *Tutto il mal non vien per nuocere* (1681), and *L'Arsate* (1683), this one on a libretto by Flavio Orsini, Duke of Bracciano.

Scarlatti moved to Naples in 1684. Here he became chapel master for the Spanish Viceroy, Luís Francisco de la Cerda, Duke of Medinaceli, while still being commissioned music by Roman noblemen. During his Naples years he dished out some forty operas, including *La caduta de' Decemviri* (1697), *L'Erclea* (1700), and *Tito Sempronio Gracco* (Carnival 1702) on Silvio Stampiglia's librettos, plus serenades, chamber cantatas, oratorios, sacred music for Neapolitan churches and brotherhoods, and a printed motet collection (1702).

He left in 1702, perhaps out of his strained relation with the new Viceroy, Juan Manuel Fernández Pacheco, Duke of Escalona. A short stay in Florence followed, during which Scarlatti staged operas at the Teatro del Cocomero. He also hoped to obtain a position from Grand Duke Ferdinando III de' Medici, but failed. Back to Rome, he was appointed vice cha-

pel master at Santa Maria Maggiore, entered the Accademia dell'Arcadia, mostly thanks to Cardinal Ottoboni's patronage, and penned some of his best-known sacred works, such as the *Messa breve a Palestrina*, the *Missa Clementina* (1703), and the *Messa per il Santissimo Natale* (1707), alongside several operas, written for the Villa Medicea at Pratolino, and oratorios, like *Il Sedecia re di Gerusalemme* (1705).

After some trips to Venice and Urbino, in 1708 Scarlatti went back to Naples and to his position as the Viceroy's chapel master. He settled there from 1717 until his death (22 October 1725).

## Historical Note

Scarlatti's huge opus encompasses all major Baroque genres—opera, *pasticcio*, chamber cantata, serenade, oratorio, sacred and instrumental music.<sup>2</sup> Chamber cantatas form its bulk—over eight hundred titles survive that are attributed to him. Recent studies have shown that many are of doubtful authorship; Scarlatti's fame led others to place his name on their scores to boost sales.<sup>3</sup>

Be as it may, the cantata, together with the serenata, played a vital role in Scarlatti's professional and social success, especially in his Roman years.<sup>4</sup> It called for a small ensemble and was suited to musical *accademie* or home performances during the so-called *conversazioni* among noblemen, cardinals, and ambassadors living in Rome or just visiting.<sup>5</sup> Also,

---

2] Re: Scarlatti's list of works, see Giancarlo Rostirolla, "Catalogo generale delle opere", in Roberto Pagano, Lino Bianchi, *Alessandro Scarlatti* (Turin: ERI, 1972), pp. 317-595, with corrections and additions in Reinhard Strohm's review, *Rivista Italiana di Musicologia*, XI, 1976, pp. 314-323.

3] Edwin Hanley's catalog, *Alessandro Scarlatti's Cantate da Camera: A Bibliographical Study* (Yale: Yale University Press, 1963) lists 820 cantatas, 181 of which are judged probably spurious (for example when concordant sources indicate other composers) and 37 could not be attributed to Scarlatti with certainty. See Teresa M. Gialdroni, "Un catalogo 'autentico' delle cantate di Alessandro Scarlatti. È possibile?", in Luca Della Libera, Paologiovanni Maione (eds.), *Devozione e passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca* (Naples: Turchini, 2014), pp. 119-136.

4] See Dominguez, "Scarlatti Alessandro".

5] Giovan Mario Crescimbeni stated that cantatas were «the most beautiful and gentle entertainment that can ever be enjoyed in any honorable

---

1] The general reference text on Scarlatti's life is Roberto Pagano, *Alessandro e Domenico Scarlatti. Due vite in una* (Lucca: LIM, 2015). We also refer to José María Domínguez's recent article "Scarlatti, Alessandro", in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018), Vol. 91, pp. 337-345.



the cantata kept apace with period innovations—opera and oratorio developments in music, the classicist Arcadia current in poetry.<sup>6</sup>

This edition hosts three cantatas on the Orpheus and Eurydice myth<sup>7</sup>—*Del lagrimoso lido* and *Poiché riseppe Orfeo* for soprano and continuo, *Dall'oscura magion dell'arsa Dite* for soprano, two violins, cello and continuo. They date from Scarlatti's middle period, ca. 1690 to 1705. Some sources for *Del lagrimoso lido* bear "17 June 1699" on the title page; the contents of some manuscripts hosting *Dall'oscura magion dell'arsa Dite* seem to come from the early 18<sup>th</sup> century.<sup>8</sup>

The date of *Poiché riseppe Orfeo* is harder to pinpoint. One can only glean some evidence from form, style, and textual elements. There are three recitatives and two arias, in RARAR order. The second aria, "Pianga il rio al pianto mio", has no *da capo* and displays an asymmetrical and polymetric text. Such features suggest a pre-1697 date, for they hardly appear in Scarlatti's vocal music afterward.<sup>9</sup>

All this is confirmed by the musical setting of the recitatives, leaning towards the arioso.<sup>10</sup> The last line of the opening one, "spiegò tai carmi al suon della sua citra", has its transition to the following aria smoothed out by an *aria cavata*; its vocal contours, with their tiny melismas, are backed by a continuo obbligato, then flowing into an instrumental cadenza.<sup>11</sup> The second recitative is given a mainly syllabic setting till the melisma on "pianti", the keyword of the work, while the third one has its textual content stressed by tempo indications (*Adagio*, *Andante*, *Allegro*) up to the repeated last line, with its madrigalism on "vento".

---

and noble conversation, especially those set to music by excellent masters», citing Alessandro Scarlatti among modern composers. Giovan Mario Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, third revised and integrated edition (Venice: Lorenzo Basegio, 1731), Vol. I, Book IV, p. 300.

6] See Kimberly Coulter Hale Harris, *Poetry and Patronage: Alessandro Scarlatti, the Accademia Degli Arcadia, and the Development of the Conversazione Cantata in Rome 1700-1710*, Ph.D. diss. (Denton: University of North Texas, 2005).

7] To the best of our knowledge, these three cantatas are the only ones attributed to Scarlatti on the Orpheus and Eurydice myth. See below for a description of their textual content.

8] More on this in the Apparatus. Also, see Rosalind Halton, "Introduction", in Alessandro Scarlatti, *L'Orfeo* (Web Library of Seventeenth-Century Music, No. 23, 2012), p. iv.

9] See Malcolm Boyd, "Form and Style in Alessandro Scarlatti's Chamber Cantatas", *The Music Review*, XXV, 1964, pp. 17-26: 20-22. See also Laura Damuth, *Alessandro Scarlatti Cantatas for Soprano and Basso Continuo, 1693-1705*, Ph.D. dissertation (New York: Columbia University, 1993).

10] Recitatives in Scarlatti cantatas are dealt with in Alessandro Scarlatti, *Tredici cantate anteriori al 1694*, ed. by Salvatore Carchiolo (Rome: Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2012), especially on p. XXIX; and Boyd, "Form and Style".

11] This works as an introduction to the aria, "Crude stelle", in which the voice enters soon, with no instrumental refrain.

The instrumental cadenza closing the first recitative is interesting for its two-handed harpsichord writing—the voice staff becomes the right-hand part and "is played," as the composer indicated. This was common in the 1690s, although not in cantata manuscripts. For instance, Francesco Gasparini specified in his printed *Cantate da camera a voce sola* (Rome, 1695): "where some Voice or Violin keys are found above the Bass, these will be played with the right hand as in tablature."<sup>12</sup>

*Del lagrimoso lido* displays some of the common traits found in cantatas from 1690 to 1710—three recitatives alternating with three arias (RARARA), each one with its *da capo*, plus some short instrumental introductions/refrains. Its somewhat experimental harmony is evidence of a new musical taste, then taking hold in vocal music; in this respect, Scarlatti was to become a reference model for the next generation of composers.<sup>13</sup>

Importantly, an alternate version of the first aria, "Se d'Averno la fiamma m'accende", is attested in some sources alongside the standard one.<sup>14</sup> It is truly a composer's *varia lectio*, as Scarlatti sets the same stanza to music in two ways, differing in beat (duple or triple), tempo indication (*Adagio* or *Adagio assai*), and part writing (a more contrapuntal alternate version), which proves his flexibility and adaptability to sundry expressive needs.<sup>15</sup>

The basic version itself hosts a major variant, pointing to two different formal types. Some sources have two extra bars at the beginning; these disclose the first motif from the vocal part, which is then repeated almost verbatim after a pithy continuo cadence, thus engendering a *Devisenarie*, or motto aria.<sup>16</sup> Other sources have the voice enter soon after the continuo introduction.<sup>17</sup> There is no way to ascertain whether this was a composer's choice, as a replacement or an alternate version, or whether either variant resulted from somebody else—a singer? a copyist?—playing an active role in the cantata's notated tradition. However, the motto aria, with its stricter form, was declining in early 18<sup>th</sup>-century Italy and was evidence of an outdated taste. For instance, Handel almost abandoned it

---

12] Francesco Gasparini, *Cantate da camera a voce sola* [...] (Rome: Mascardi, 1695). A similar statement is in Bernardo Gaffi, *Cantate da camera a voce sola* [...], (Rome: Mascardi, 1700). See Teresa M. Gialdroni, "La cantata a Roma negli anni del soggiorno italiano di Händel", in Helen Geyer, Birgit J. Wertenson (eds.), *Aufbruch nach Italien. In viaggio verso l'Italia* (Rome: Viella, 2013, Venetiana No. 11), pp. 113-136: 132-133.

13] See Dominguez, "Scarlatti, Alessandro". An analysis of *Del lagrimoso lido* is in Giacomo Sciommeri, "Puote Orfeo col dolce suono". *Il mito di Orfeo nella cantata italiana del Seicento* (Lucca: LIM, 2022), Chapter 6. See also Halton, "Introduction".

14] See the Apparatus.

15] See Sciommeri, "Puote Orfeo", p. 116. Both versions share the same tonal structure—B minor for the first section, F-sharp minor for the second one.

16] Hugo Riemann coined the term *Devisenarie*. See Jack Westrup, "Devisenarie", in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition (London/New York: Mcmillan, 2001), Vol. 7, p. 268.


17] See the Apparatus.





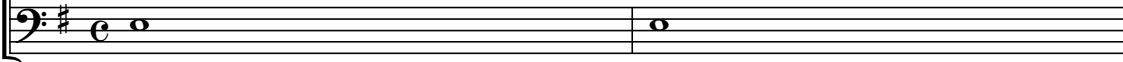
## n. 1. [Recitativo-arioso]

Soprano




Poi - ché ri - sep - pe Or - fe - o che la sua va - ga\_e

Basso continuo




6  
4

3



bel - la Eu - ri - di - ce, toc - ca dal fie - ro den - te d'a - spi - de ve - le - no - so, e - stin - ta\_al



#7 #6  
#4

6



suol ca - de - a, sbi - got - ti - to\_e do - len - te ri - vol - ti\_i lu - mi\_al -




7 6 #

9




l'E - tra, spie - gò tai car - mi\_al suon, spie - gò tai car - mi\_al suon

*a tempo*

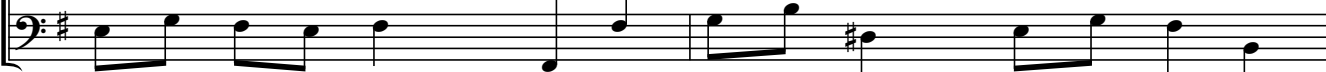


# 6  
5 # #6 # 7 #6

12

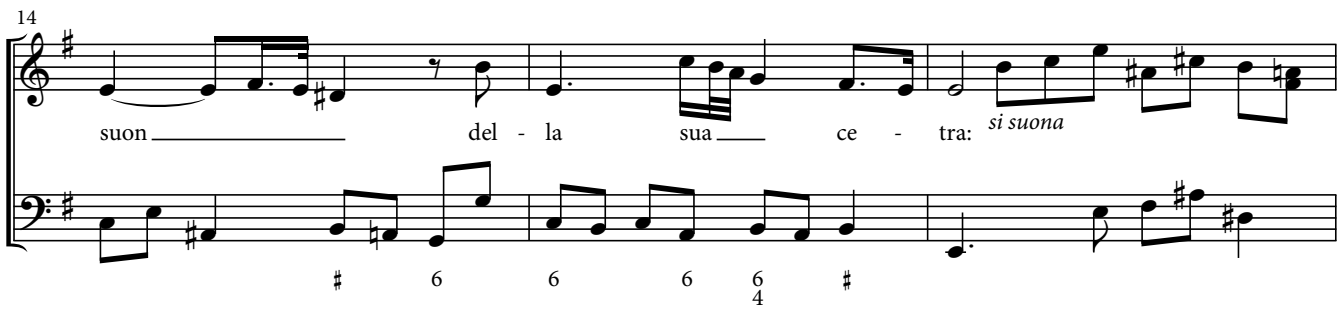


- del - la sua ce - - - tra, spie - gò tai car - mi\_al



6 6 #6 6  
4 # 6  
5 6 #6 #

14



suon... del - la sua ce - tra: *si suona*

# 6 6 6 6 4 #

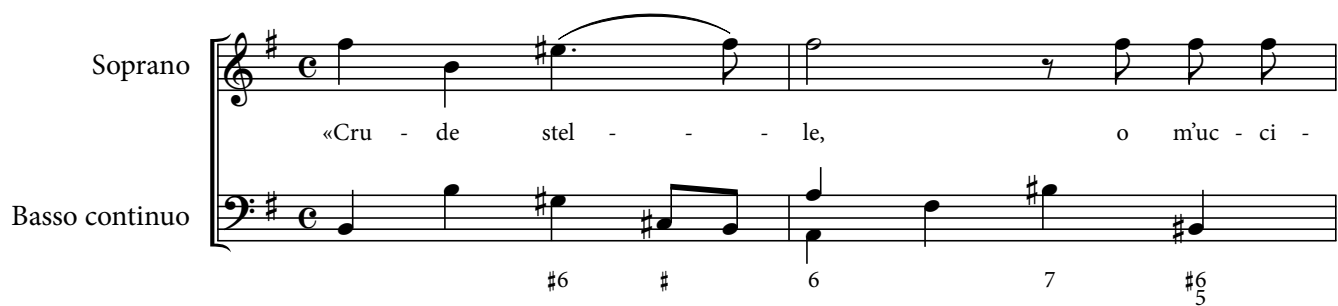
17



# 7 6 5 # 6 6 6 4 #

n. 2. Aria

Soprano



«Cru - de stel - - - le, o m'uc - ci -

Basso continuo

#6 # 6 7 #6

3



de - - - - - te, o pie - to - se mi ren - de - te, o pie -

4 # #7 6 #6 4 # #6 6

6



to - se mi ren - de - te la mia ca - ra, ca - ra, ca - ra

7 #6 6 6 6 5 4 # 6 6 5 4 #



## n. 1. [Recitativo]

Adagio

Soprano

Del la - gri - mo - so li - do, sul - l'in - fo - ca - te\_a -

Basso continuo

7  
5

3

re - ne, Or - feo, ca - ro con - sor - te, mi la - sci e m'ab - ban - do - ni, pre - da dè - ter - no

# 6 #4/2 6 #6

6

duo - lo e non di mor - te. Qui, do - ve in - nal - za il tro - no

#4/2 6 4 3 #5 #6

9

il fo - co\_e - ter - no, pos - so - no gli oc - chi tuoi sgom - brar l'or - ro - re, e le fiam - me d'In -

# #6

12

fer - no non de - vi pa - ven - tar, s'ar - - - di, s'ar - di d'a - mo - re.

6 #6 4 3

n. 2. Aria

Adagio assai

Soprano

Basso continuo

5 6 7 6 7 6 # # 6 6 6 5 #

3

Se d'A - ver - no la fiam - ma m'ac - cen - de,

5 6 7 6 7 6 # # 6 6 6 5 #

5

se d'A - ver - no la fiam - ma m'ac - cen - de, più m'ab - bru - gia, più m'ab -

5 6 7 6 7 6 # 6 #6 4 6

7

bru - gia il fo - co d'a - mo - re, d'a - mo - - re. Se d'A -

6 6 4 #5 6 4 3 5 6 7 6 7 6

9

ver - no la fiam - ma m'ac - cen - de, più m'ab - bru - gia, più m'ab - bru - gia il fo -

7 7 # 6 7 #





n. 1. Introduzione

Allegro

Violino I

Violino II

Basso continuo

6 #

3

6 #

5

6 4 # 6

7

9

11

13

