



77 12261

JORGE MANUEL DA MATTA SILVA SANTOS

ESTUDO E EDIÇÃO PRÁTICA DE UMA ÓPERA  
PORTUGUESA DO SÉCULO XVIII:  
*IL MONDO DELLA LUNA*, MÚSICA DE PEDRO ANTÓNIO  
AVONDANO, LIBRETO DE CARLO GOLDONI

Dissertação apresentada à  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,  
Universidade Nova de Lisboa,  
para a obtenção do grau de Mestre em  
Ciências Musicais



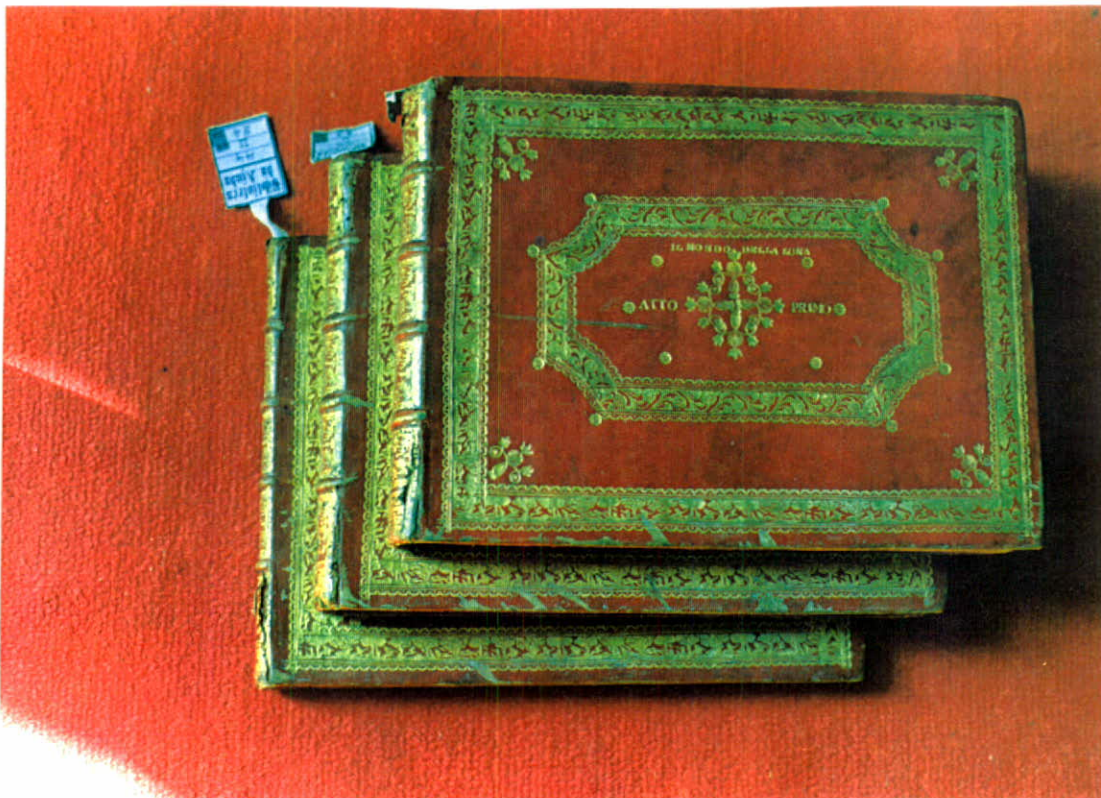
Lisboa, 1994

42653

## ÍNDICE

	página
<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>PARTE I - ESTUDO</b>	
<b>I.</b>	
<b>A ÓPERA CÓMICA ITALIANA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII</b>	
1. As origens do género	13
2. O libreto	
2. 1 O libreto e a produção cénica	20
2. 2 Goldoni e a sua contribuição para a evolução da ópera cómica	24
2. 3 Goldoni em Portugal	27
3. A música	32
<b>II.</b>	
<b>PEDRO ANTÓNIO AVONDANO, O HOMEM E O SEU TEMPO</b>	
1. A ópera de corte no reinado de D. José	43
2. Pedro António Avondano: vida e obra	46
<b>III.</b>	
<b>IL MONDO DELLA LUNA DE GOLDONI - AVONDANO</b>	
1. O libreto	
1. 1 Resumo do enredo e caracterização das personagens	50
1. 2 O texto	60
1. 3 Comparação entre as versões musicadas por Galuppi e Avondano	122
2. A música	134
3. A execução em 1765	190
<b>IV.</b>	
<b>A EDIÇÃO</b>	
1. A edição prática. Critérios e justificação crítica	198
2. Cortes	203
3. Elementos omitidos, alterados e acrescentados. Descrição e comentário crítico	217
4. Instrumentação. Opções feitas e sua discussão crítica	222
<b>FONTES E BIBLIOGRAFIA</b>	226

## PARTE II - EDIÇÃO



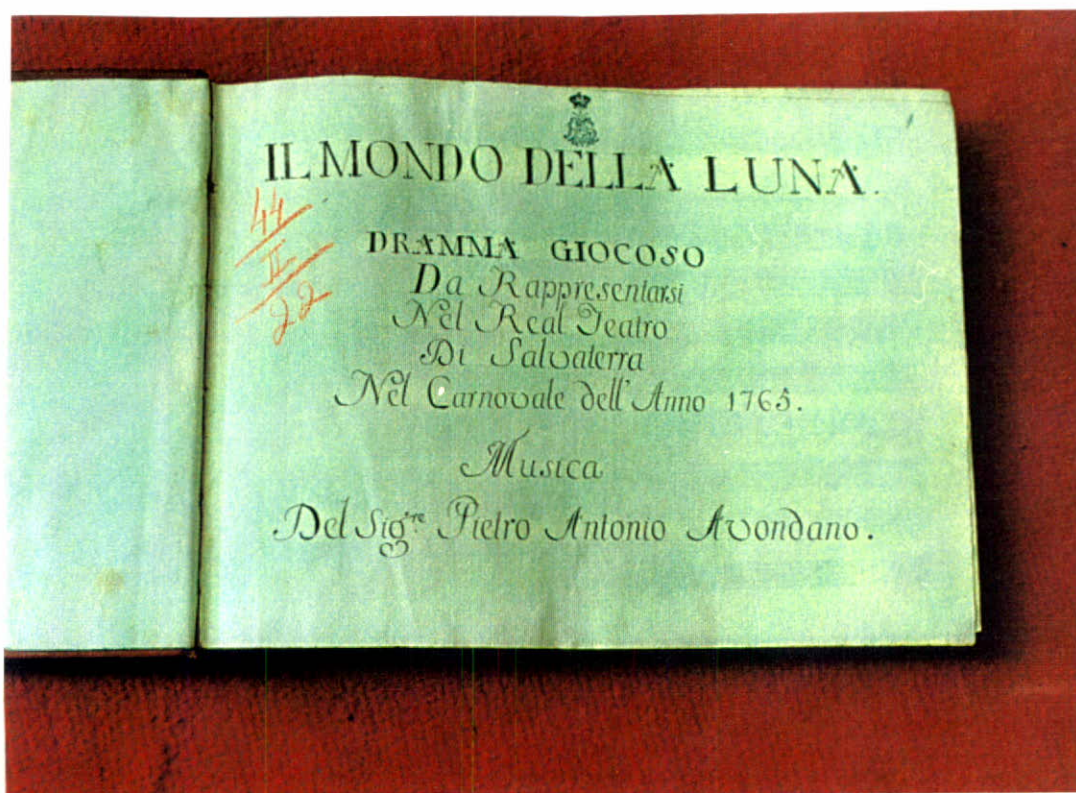
1. *Il mondo della luna*, partituras dos três actos (P-La 44-II-22/24)



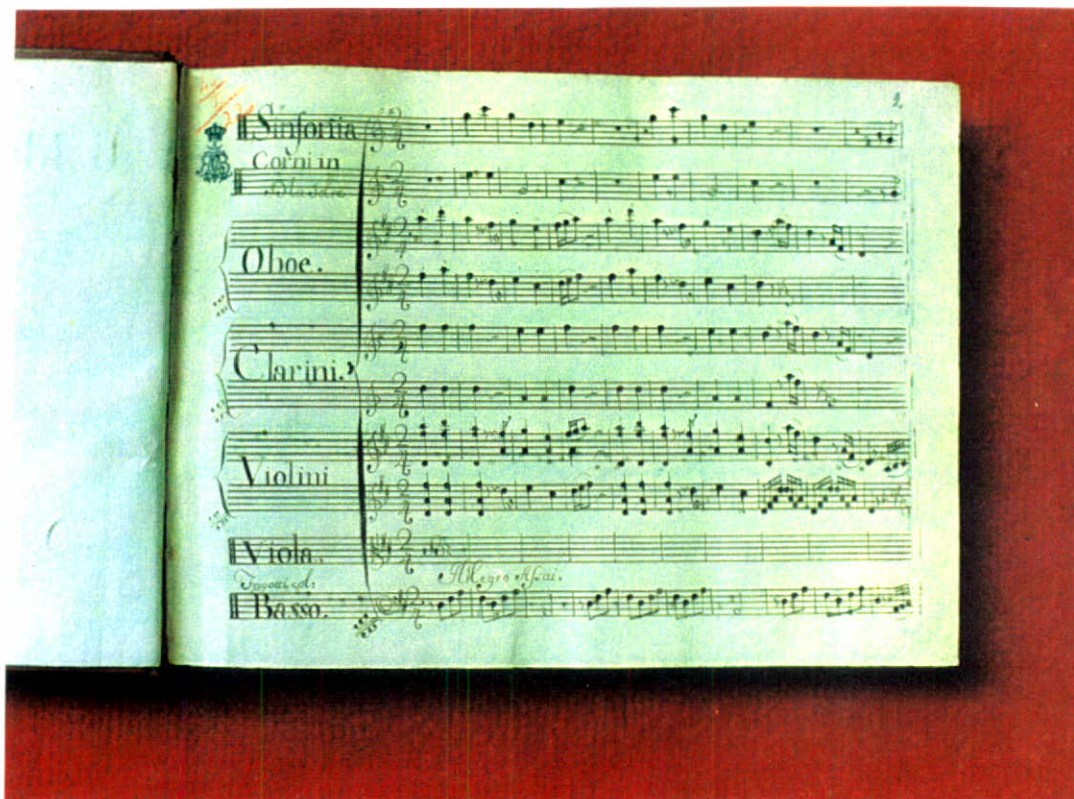
2. *Il mondo della luna*, partitura do 1º acto



3. *Il mondo della luna*, lombada da partitura do 1º acto



4. *Il mondo della luna*, primeira página do volume do 1º acto



5. *Il mondo della luna*, primeira página da abertura



6. *Il mondo della luna*, primeira página do IIIº acto

## ILUSTRAÇÕES

1. *Il mondo della luna*, partituras dos três actos (*P-La 44-II-22/24*) p. 3
2. *Il mondo della luna*, partitura do Iº acto p. 3
3. *Il mondo della luna*, lombada da partitura do Iº acto p. 4
4. *Il mondo della luna*, primeira página do volume do Iº acto p. 4
5. *Il mondo della luna*, primeira página da abertura p. 5
6. *Il mondo della luna*, primeira página do terceiro acto p. 5
7. Desenho de cenário, de Inácio de Oliveira Bernardes, erradamente atribuído a *Il mondo della luna* (*P-Ln 109 V*) p.195
8. Desenho de cenário, de Inácio de Oliveira Bernardes, muito provavelmente do Iº acto, cenas 1 a 4, de *Il mondo della luna* (*P-Ln 117 V*) p.196
9. Desenho de cenário, de Inácio de Oliveira Bernardes, possivelmente do IIIº acto, cenas 1 a 4, de *Il mondo della luna* (*P-Ln 95 A*) p.197

## ABREVIATURAS

### **Bibliotecas e Arquivos**

<i>B-Bc</i>	Bruxelas, Conservatoire Royal de Musique
<i>D-B</i>	Berlim, Staatsbibliothek
<i>D-SWI</i>	Berlim, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz
<i>F-Pn</i>	Paris, Bibliothèque National
<i>GB-Lbl</i>	Londres, British Library
<i>P-EVp</i>	Évora, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital
<i>P-La</i>	Lisboa, Biblioteca da Ajuda

### **Diversas**

A	alto
AAVV	vários autores
b	baixo (s) (instrumental)
B	baixo (voz)
B. F.	Buona Fede
bc	baixo contínuo
c.	cerca de
cav.	cavaleiros
cb	contrabaixo (s)
Cecc.	Cecco
cemb	cravo
cit	citado
Cl.	Clarice
Clar.	Clarice
cm	centímetro
col	com o
cor	trompa (s)
cresc	crescendo
D.	Dom

Ec.	Ecclittico
Eccl.	Ecclittico
ed. lit.	editor literário
Ern.	Ernesto
f	forte
fag	fagote (s)
ff	fortissimo
fl	flauta (s)
Fl.	Flaminia
Fla.	Flaminia
Flam.	Flaminia
fni	flautini
for	forte
fp	forte piano
Gio:	Giovanni
ibid.	ibidem
instr	instrumental
Lis.	Lisetta
mez for	mezzo forte
ob	oboé (s)
orch	orquestra
org	organizado por, órgão
p	piano
p.	página
pia	piano
pp	pianissimo
pp.	páginas
pseud.	pseudónimo
rec.	recitativo
rs.	réis
S	soprano
S.	São (Santo)
s. d.	sem data
S.M.F.	Sua Majestade Fidelíssima
sf	sforzando
sfz	sforzando
Sig.	signore
sub. sordini	pôr surdina



T	tenor
tb	trompete (s)
tbe	trompete (s)
ten.	tenere
tr	trilo
tr	trompete (s)
V	verso
v	vozes
vcl	violoncelo (s)
vl	violino (s)
vla	viola (s)
vlc	violoncelo (s)
vol.	volume

## INTRODUÇÃO

O ponto de partida desta tese de mestrado foi um projecto apresentado por mim ao Teatro de S. Carlos em 1991: a edição e a produção moderna de *Il mondo della luna*, de Pedro António Avondano sobre libreto de Carlo Goldoni.

Depois de aceite o projecto, estabeleceram-se as condições de edição: seria feita uma partitura, não completa (apenas da parte a executar), realizada em computador, e dela seriam extraídas directamente as partes instrumentais, para a orquestra, e as partes vocais, para uma versão canto e piano. A partitura teria que ter o máximo de clareza e acessibilidade e deveria portanto ser uma edição reescrita, não um fac-símile, na qual notas, acidentes ou ritmos manifestamente errados fossem corrigidos, e outros elementos, como os respeitantes à articulação e dinâmica, aparecessem coerentes e musicalmente lógicos.

Mas esta tese não poderia referir-se só à edição de *Il mondo della luna*, mas também ao seu estudo e ao do seu enquadramento histórico e musical. Optei então por um trabalho em duas partes: a primeira referente ao estudo, a segunda à edição. A primeira parte é dividida em quatro capítulos: Pedro António Avondano e o seu tempo, a ópera cómica italiana na segunda metade do século XVIII, o estudo da própria ópera, os critérios e os comentários à edição.

O primeiro capítulo, **Pedro António Avondano, o Homem e o seu Tempo**, além de elementos biográficos sobre o compositor e da listagem das suas obras, refere o grande impulso dado por D. José à ópera italiana em Portugal, as contratações de cantores, instrumentistas, compositores e outros, a construção de teatros, a reorganização pós terramoto, os locais, o repertório, o papel dos compositores portugueses. Circunscreve-se ao período correspondente ao reinado de D. José, e apenas à ópera de corte.

O segundo capítulo, **A Ópera Cómica Italiana na Segunda Metade do Século XVIII**, pretende estudar com certa profundidade o que este género é e como se desenvolve neste período, tanto em relação à música, com os seus elementos específicos (melodia, ritmo, compasso, harmonia, dinâmica, instrumentação), como em relação ao libreto (linguagem, enredo, personagens), à representação cénica e aos

cenários. Refere-se ainda à vida e obra de Goldoni, à sua contribuição para a evolução da ópera cómica e às relações conhecidas de Goldoni com Portugal.

O terceiro capítulo constitui um estudo da *Ópera Il mondo della luna*. Está dividido em três partes, uma referente ao texto, outra à música, a terceira à execução em 1765. Na parte dedicada ao libreto descrevi e analisei detalhadamente o enredo, as personagens (com as suas características psicológicas e sociais), a estrutura (por actos e cenas), e cada recitativo, ária, coro e conjunto, procurando finalmente tirar conclusões sobre o número de sílabas, o acento tónico e a rima. Comparei o libreto desta ópera com o original (feito para a ópera de Galuppi quinze anos antes) e com obras de tema semelhante. Na parte musical, depois de definidos os respectivos parâmetros, baseados na melodia, ritmo, harmonia, contraponto, dinâmica e instrumentação, analisei cada número instrumental, recitativo, ária e conjunto, procurando depois tirar conclusões globais (estrutura, tonalidade, compasso, instrumentação, forma e estilo). A parte seguinte é dedicada à execução de *Il mondo della luna* em 1765. Procurei referências sobre os diferentes intervenientes nesta representação (cantores, bailarinos, instrumentistas, cenógrafo, maquinista e figurinista), elementos que permitissem perceber quais os efectivos orquestrais utilizados e ainda localizar e identificar os cenários.

No último capítulo, sobre **A Edição**, justifico este tipo de edição prática e defino os seus critérios, listo os cortes e as alterações, justificando-as e discuto as opções de instrumentação.

Mantive as citações da época na língua e grafia originais, acompanhadas, quando me pareceu necessário, por uma tradução total ou parcial. Traduzi todas as outras citações.

Agradeço ao Prof. Doutor Manuel Carlos de Brito, orientador deste trabalho, pela sempre simpática e profissional colaboração, ao maestro Frans Brueggen, que acedeu várias vezes a discutir comigo a instrumentação de *Il mondo della luna*, ao Dr. João Pedro Alvarenga, director da Área de Música da Biblioteca Nacional, ao Dr. Francisco Cunha Leão, director da Biblioteca da Ajuda, à Dr.<sup>a</sup> Adriana Latino, à Dr.<sup>a</sup> Luisa Cymbron e a todos os que de algum modo me ajudaram.

PARTE I

**O ESTUDO**

# I. A ÓPERA CÓMICA ITALIANA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII

## 1. As Origens do Género

"[...] a verdadeira essência do melodrama... o seu objectivo peculiar: transportar o homem para um estado de beatitude material e moral que ele procurou em vão noutros lugares, um estado que tanto a filosofia como a poesia lhe podem descrever, mas que só a potência fascinante da música lhe consegue fazer viver na estática suspensão da realidade, após o qual ele pode voltar com renovada energia aos seus deveres de cidadão. "Útil à sociedade" [...] paradoxalmente através da sua resistência às regras, da sua não observância das leis do decoro e da tradição. Quase... uma necessária e benéfica impostura".<sup>1</sup>

Nascida como reacção à debilidade e à incoerência estrutural da ópera séria (em simultâneo com a reforma que os escritores e os teóricos da Arcádia tentavam fazer no teatro), a ópera cómica tenta ser uma arte à medida do Homem, com enredos simples e claros, recusando as cenas extravagantes, os deuses, os heróis e os mitos da história antiga, o seu conteúdo elevado e nobre. Os nobres e a burguesia, cansados de etiqueta e preconceitos, procuram libertar-se desse velho mundo barroco e interessam-se pelo universo humilde dos pescadores, artífices e mercadores, aproximando-se de um sentimento sincero e mais real, psicológica e sentimentalmente.

As novas ideias sociais emergentes no século XVIII levam a uma vontade de renovação cultural: na ópera séria, construída segundo um modelo racionalista, as personagens representam as várias classes sociais na sua relação superior-inferior, o conteúdo acentua a ligação com o velho mundo, com o poder absoluto (os conflitos e os problemas resultantes da acção são resolvidos frequentemente à custa de um acto de renúncia ou de benevolência do herói, do nobre ou do monarca), o centro vital das representações é a corte, as alusões às suas personagens são frequentes. Os valores defendidos pelos heróis e mitos da história

---

<sup>1</sup>Renato di Benedetto, "Poetiche e polemiche", in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli (ed. lit.), *Storia dell' opera italiana*, vol. 6, p. 29.

antiga são a fidelidade, a coragem, a clemência, o sacrifício sublime. Reconstrói-se a "realidade segundo uma ordem geométrica fora do tempo, separa-se o sentimento da razão, a contemplação e a acção, a palavra e a música",<sup>2</sup> o recitativo (comandado pela palavra) e a ária (em que a música é soberana). A ópera séria "representa a continuidade do barroco".<sup>3</sup>

"A ópera cómica representa a rotura,"<sup>4</sup> a abertura das mentalidades a novas ideias. As personagens são a classe média, a burguesia e o povo, na sua variedade de costumes e de linguagem. O âmbito é a família, ou as relações entre famílias. Procura ser edificante, mas as virtudes defendidas são agora menos sublimes. A realidade relaciona-se com o tempo e com os acontecimentos humanos, a construção musical absorve o tempo dramático, sobretudo nos conjuntos. O velho Da Capo desaparece gradualmente, nascem novas formas de ária, usa-se mais o recitativo acompanhado, os coros e os conjuntos.

As principais diferenças entre ópera séria e ópera cómica são apresentadas adiante em paralelo:

#### **Ópera séria**

O conteúdo heróico e nobre acentua a ligação com o velho mundo, com o poder absoluto. Exprime a continuidade do barroco;

o centro vital é a corte e são frequentes as alusões às suas personagens, inclusivé os soberanos;

#### **Ópera cómica**

Representa a rotura, a abertura de mentalidade da nova sociedade emergente, cansada de etiqueta e preconceitos e ávida de uma mudança cultural;

o seu universo é o quotidiano da burguesia e do povo;

---

<sup>2</sup>Paolo Gallarati, *Musica e maschera*, p. 152.

<sup>3</sup>Giorgio Pestelli, *Storia della Musica*, p. 47.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 47.

as personagens são heróis (de quem se apresenta evidentemente o lado positivo) e mitos da história antiga. Os valores defendidos são a fidelidade, a coragem, a clemência, o sacrifício sublime;

os enredos são complicados, com frequência extravagantes, misturando o real com o irreal, o natural com o sobrenatural;

a distribuição entre recitativo e ária (Da Capo) é ordenada, há separação entre palavra e música, acção e expressão/reflexão. Existem poucos conjuntos;

a música não segue o tempo dramático, o fluxo narrativo é incoerente;

a linguagem e as maneiras são refinadas. O vernáculo dialectal não é utilizado;

as árias, não activas, têm o texto condensado;

as personagens são em geral da burguesia e do povo, com a sua variedade de costumes, língua e linguagem. O âmbito é a família. Procura ser edificante mas as virtudes defendidas não são sublimes. Desrespeita tipos humanos e ridiculariza defeitos e vícios;

os enredos são simples e claros, centrados sobretudo em situações comuns ou possíveis, embora exageradas;

a distribuição entre recitativos, árias e conjuntos é menos rígida e mais dependente do enredo. Há mais acção e menos reflexão. Há uma maior ligação entre palavra e música, entre acção e expressão, sobretudo nos conjuntos, que são frequentes, longos e muito elaborados;

a construção musical integra o tempo de narração, tornando-se dramaticamente mais coerente;

o vernáculo dialectal é bastante utilizado, sobretudo em Nápoles. As personagens envolvem-se facilmente em aventuras tolas ou ridículas, e a sua linguagem e maneiras mostram a sua origem burguesa ou popular;

as árias podem ter alguma acção, e nesses casos o texto pode ser extenso;

raramente há papéis de baixo, as vozes agudas são as mais usadas. A utilização de castrados acentua o lado mítico e irreal. O virtuosismo é cultivado até ao extremo;

é concebida globalmente para o grande efeito, sem reflectir o momento ou o pormenor;

a orquestra é grande, com cordas, todas as madeiras (aos pares), duas trompas, duas trompetes, tímpanos e contínuos. Os cantores são bons, e caros;

as maquinarias e os cenários são frequentemente grandiosos e diversificados;

tem apoio oficial, incluindo subsídios e dotações. É o espectáculo oficial e representativo em todas as grandes ocasiões (festas, inaugurações), mesmo já perto do fim do século XVIII;

é aristocrática e luxuosa. O bilhete de entrada (quando existe) é caro. O público é mais reduzido;

quase todas as óperas têm um ou vários papéis de baixo, o que permite um maior equilíbrio sonoro nos conjuntos. O virtuosismo não é cultivado;

a música reflecte e condiciona a acção e o ambiente dramático. A representação dos cantores deve ser influenciada pela personagem e pelo significado do diálogo;

a orquestra é em geral constituída por cordas, dois oboés, duas trompas e contínuo. Os cantores não são muitas vezes os mais conhecidos;

são utilizados com frequência cenários-tipo, reaproveitáveis. As óperas têm em geral poucas mudanças;

não tem apoio oficial nem representatividade;

é burguesa, económica e rentável. O bilhete é barato e o público acorre em grande número;

A ópera cómica teve antecedentes de certa importância. Segundo P. Weiss<sup>5</sup>, em Florença fez-se "comédia erudita em música" durante vários períodos, depois *drammi giocosi*, para um público aristocrático e académico, entre 1657 e 1699, a partir de 1717 *intermezzi* cómicos nos espectáculos de ópera séria, até que em 1740 começa a invasão de ópera cómica de origem napolitana, de início com importantes adaptações ao estilo local. Bolonha teve a sua própria ópera cómica a partir do século

<sup>5</sup>P. Weiss, *L'Opera buffa si afferma in Italia (e fuori)*, pp. 7-9.



XVII, absorvida pela invasão napolitana a partir de 1742/43. Em Roma fazia-se ópera cómica esporadicamente no século XVII.

Mas que géneros influenciam directamente a ópera cómica?

Segundo Gallarati<sup>6</sup> "entre o *intermezzo* e a *opera buffa* não existe uma relação directa de filiação": o tamanho, o número de personagens e mesmo a estrutura é completamente diferente. No entanto o *intermezzo* deverá ter contribuído bastante para a rápida afirmação da ópera cómica: não só habituou o público ao tipo de temática como muito provavelmente forneceu os cantores, já com experiência cómica, para as óperas dos primeiros anos.

Com a comédia em prosa parece haver uma relação mais estreita: o tipo de estrutura dramática e a língua (o vernáculo) são semelhantes. A ópera cómica deve ter aproveitado a estrutura da comédia e ter encaixado nela as suas formas musicais (recitativo, ária e conjunto).<sup>7</sup> As primeiras óperas, aliás, são baseadas no texto puro, no recitativo. As melodias saem do próprio recitativo, sem interrupção, como se se tratasse de um texto recitado dito subitamente com grande ênfase. A música obedece à palavra, que tenta interpretar e embelezar. Só no meio do século XVII a música começa a sobrepôr-se ao texto, quando a ária se torna a base da estrutura operática e os recitativos elementos de ligação.

A maior relação foi sem dúvida com a *commedia dell'arte*. Nos enredos, situações e personagens não há grandes diferenças, e ambas "são a expressão da mesma sociedade e concebem e realizam o espectáculo teatral do mesmo modo".<sup>8</sup> Na *commedia dell'arte* alterna a improvisação livre e a forma fixa, na ópera o recitativo e a ária. Ambas se apoiam num texto base a partir do qual se improvisa, acrescenta ou tira conforme o local e a vontade, mantendo ou não a coerência dramática. E quando surgem as companhias itinerantes de ópera "as troupes de *commedia dell'arte* sentem a rivalidade e a competição, [...] não só introduzem mais música do que a que tinham habitualmente[...] como começam a utilizar cenários e maquinarias importantes",<sup>9</sup> aproximando-se do espectáculo operático.

Os processos utilizados são semelhantes: a caricatura das personagens e dos seus vícios e defeitos, como a vaidade, a avareza e a loucura, os disfarces, criando novas identidades, do mesmo ou do outro sexo, a linguagem simples, o emprego dos dialectos. As personagens são do mesmo tipo: o velho avarento, ridicularizado, ainda

---

<sup>6</sup>Paolo Gallarati, *ibid.*, p. 107.

<sup>7</sup>"[...] A comédia musical formou-se através do enxerto das formas musicais da ária e do recitativo sobre um tronco dramático que se baseava, sem grandes modificações, na comédia em prosa.", *ibid.*, p.108.

<sup>8</sup>Nino Pirrotta, "Commedia dell' Arte and Opera" *The Music Quarterly*, vol. 41, nº 3 (Julho 1955), p.322.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 317.

com ambições de sedutor, o falso sábio, o simplório, os criados, ou estúpidos, ou espertos e perspicazes, medrosos ou bêbados, sempre prontos a criar novas intrigas ou a resolvê-las, os profissionais, como os militares, os médicos, os notários e os advogados, o par de apaixonados, cujas tentativas de aproximação ou casamento são bloqueadas por algum mal entendido ou proibição.

A primeira comédia musical napolitana conhecida é *La Cilla*, com música de Michel' Agnolo Faggioli e libreto de Francesco António Tullio, representada em 26 de Dezembro de 1707, no palácio do príncipe Chiusano. Feita num teatro público (o Fiorentini, em Nápoles), a primeira ópera conhecida é *Patrò Calienno de la Costa*, com música de A. Orefice e libreto de Agasippo Mercotelis (pseudónimo), em Outubro de 1709. Esta ópera, em dialecto napolitano, teve um sucesso tão grande que o Teatro dei Fiorentini, que até aí fazia ópera séria, se dedicou à ópera cómica, e como a popularidade deste tipo de ópera aumentava rapidamente inauguraram-se em Nápoles mais dois teatros para a ópera cómica, o Della Pace e o Nuovo, em 1724.<sup>10</sup>

A ópera cómica vai expandir-se rapidamente. Para isso contribui a acção das troupes que viajam constantemente, o aparecimento de teatros especializados neste repertório (em Nápoles os dois já referidos, em Roma o Teatro Valle, em Florença o Teatro del Cocomero, entre outros), mas também a adesão imediata do público e a existência de cantores com a experiência cómica do *intermezzo*.

Nápoles vai ser o mais importante polo produtor de ópera cómica. Em 1707 passa do domínio espanhol ao austríaco, a nova classe dirigente está aberta a novas formas, os napolitanos estão fartos de comédia espanhola, mas as razões da grande explosão são sobretudo musicais.

Nápoles tinha boas escolas de música: os conservatórios, que funcionavam como orfanatos, como o de Santo Onofrio a Capuana (onde mais tarde iriam estudar João de Sousa Carvalho e os irmãos Francisco de Lima), tinham o apoio dos políticos e das autoridades religiosas. Funcionavam bem, tinham bons professores, o seu prestígio ia aumentando e começaram mesmo a aceitar alunos que pagavam, vindos de dentro e de fora da cidade.<sup>11</sup> Outra razão para a grande expansão da música napolitana foi a acção do Teatro S. Carlo, construído em 1737.

Entre os muitos alunos destes conservatórios napolitanos estão, segundo Robinson,<sup>12</sup> Leonardo Leo, Giovanni Battista Pergolesi, David Perez, Gaetano Latilla, Niccolò Jommelli, Domenico Fischietti, Tomaso Traetta, Pietro

---

<sup>10</sup>Michael F. Robinson, *Naples and Neapolitan Opera*, p.11.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 14.

<sup>12</sup>*Ibid.*, pp. 17-18.

Alessandro Guglielmi, Giacomo Insanguine, Giovanni Paisiello, Giuseppe Gazzaniga e Domenico Cimarosa, todos eles com óperas representadas em Portugal.

Muitos dos compositores formados em Nápoles deslocam-se para outras cidades ou para países estrangeiros. Por vezes são troupes inteiras que viajam mas frequentemente são apenas os compositores e alguns cantores (ou mesmo só os compositores), que contratam localmente os outros cantores e intervenientes. É a partir de 1720 que começa a ser relevante esta saída dos compositores napolitanos e/ou das suas obras: segundo Robinson,<sup>13</sup> Leonardo Vinci vai para Roma, Bolonha, Modena, Veneza e Parma, Alessandro Scarlatti, Domenico Sarri, Leonardo Leo, Gaetano Latilla, Rinaldo di Capua, Felice Alessandri, Niccolò Piccini e Tomaso Traetta para Veneza, para Paris Antonio Duni, Antonio Sacchini e Niccolò Piccini, para Madrid Nicola Conforto, para Londres Nicola Porpora, Pietro Alessandro Guglielmi e Antonio Sacchini, para Estugarda Nicollò Jommelli, para Dresden Nicola Porpora e Domenico Fischietti, para São Petersburgo Tomaso Traetta, Giovanni Paisiello e Domenico Cimarosa, para toda a Europa ocidental Giovanni Battista Pergolesi.

---

<sup>13</sup>*Ibid.*, pp. 26-29.

## 2. O Libreto

### 2. 1 O libreto e a produção cénica

A segunda metade do século XVIII assiste a grandes mudanças sociais: a burguesia em ascensão ganha necessidades e ambições culturais, começa a consumir espectáculos, quer ver-se retratada neles. Ao contrário da sociedade da corte, cuja *civilité* obriga "a refrear as emoções, a sacrificar as paixões às conveniências, [...] a dissimular os seus sentimentos sob a máscara da impassibilidade",<sup>14</sup> a burguesia assume os sentimentos, exprime-se de um modo directo, mostra-se alegre ou triste, terna ou furiosa, ri, chora, escarnece e ama. Enquanto a aristocracia cortesã assiste à ópera séria, grandiosa, ordenada, sublime e distante, e ao teatro representado com máscaras, "comovendo-se não com a ilusão mas sim com a "arte da imitação", não se engajando na acção mas sim tomando distâncias relativamente a esta", a nova burguesia assiste no teatro ao tirar da máscara, ao "criar em cena a *aparência do natural*, fazendo desaparecer o actor na personagem, a arte da imitação na acção imitada".<sup>15</sup>

A esta nova sociedade burguesa corresponde, entre 1740 e 1760, um movimento das artes em geral, da educação, da literatura, da moda, baseado na simplicidade, na espontaneidade, no agrado imediato - é o *estilo galante*. Para que todos, ou o maior número possível de pessoas, possa ser atingido, os formalismos, as complicações ou a complexidade têm que ceder à acessibilidade, à sensibilidade, ao sentimento imediato.

A ópera cómica não vai ficar alheia a estes princípios: o discurso é simples, as estrofes regulares, as frases simétricas, os temas a natureza, o dia a dia, os costumes e hábitos sociais, as personagens a burguesia e o povo.

Provocar o riso continua a ser o objectivo da comédia e da ópera cómica. Para isso ambas utilizam os mesmos processos: caricaturam a vaidade, a avareza, a estupidez, a cobardia, o medo, a afectação e outros defeitos e vícios (só os vícios não muito graves), criam todo o tipo de aventuras, histórias ou armadilhas de modo a

---

<sup>14</sup>Mário Vieira de Carvalho, "Goldoni e os Modelos de Comunicação Músico-Teatral no séc. XVIII" *Estudos Italianos em Portugal*, nº 54/55/56 (1991/92/93), p. 197.

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 200.

ridicularizar uma ou várias personagens, disfarçam-se, enganam-se uns aos outros, usam linguagem ordinária ou disparatada, dialectos, misturam línguas, usam, em suma, todo o tipo de processos ou artificios susceptíveis de provocar o riso.

Esta segunda metade do século é já menos grotesca do que antes. Os processos, mais elaborados, resultam do aparecimento na ópera cómica das personagens sérias, depois das semi-sérias e finalmente do progressivo esbatimento das diferenças entre elas, gerando relações interpersonagens mais complexas e menos estereotipadas.

A ópera cómica deste período está em profunda transformação. Há um grande esforço para romper com o modelo de libreto sério de tipo metastasiano, com a sua estrutura rígida recitativo-ária-recitativo-ária. Esta evolução tende para o aparecimento cada vez mais frequente de cenas de conjunto no meio e no fim dos actos, de coros, de todos os elementos que possam de alguma maneira reforçar o discurso, a verdade e a unidade dramática.

Na segunda metade do século o recitativo passa a ser frequentemente acompanhado, sobretudo nas partes sérias, as árias Da Capo, temporal e dramaticamente estáticas, são substituídas por árias de mais de duas estrofes, com versos metricamente variados. O vernáculo continua a ser utilizado, sobretudo em Nápoles, onde o toscano raramente é usado em exclusivo mas onde é comum a presença simultânea do toscano (nas partes sérias) e do vernáculo (nas partes cómicas).<sup>16</sup> Apesar das versões bilingues, em que o dialecto é substituído quando as óperas viajam para as cidades do Norte de Itália, a difusão da ópera napolitana deverá ter sido prejudicada por esta utilização quase sistemática do vernáculo.

Os conjuntos foram nesta época o factor mais espectacular da evolução da ópera cómica. Eram já habituais os conjuntos cómicos no fim do Iº e IIº actos, e no fim do IIIº o dueto entre duas personagens sérias ou um final sério ou semi-sério, com todos os cantores. De princípio pequenos, estes finais dos dois primeiros actos, só com as personagens cómicas, foram crescendo em tamanho, em número de intervenientes, em acontecimentos, em secções diferenciadas e contínuas. Por outro lado deu-se o esbatimento entre personagens sérias e cómicas e o aparecimento dos *mezzi caratteri*, que podiam combinar nos conjuntos com ambos os grupos, o que permitiu um maior número de participantes e uma maior variedade dramática. Estes extensos finais dos Iº e IIº actos passaram então inevitavelmente a constituir verdadeiros climaxes.

Mas estes grandes climaxes tornaram o IIIº acto comparativamente muito fraco, sem importância dramática. Nos anos 70 a distinção entre os grupos de personagens tornou-se suficientemente pequena para que todos pudessem participar livremente em

---

<sup>16</sup>Segundo Paolo Gallarati, *ibid.*, pp. 108-109, o uso do vernáculo em Nápoles "não prova uma origem popular, mas pode interpretar-se como um reflorir de uma tradição cultural indígena oposta à dos dominadores espanhóis e austríacos [...] o espectador [...] passa a não se sentir transportado para terras estrangeiras em tempos remotos [...] mas em Nápoles, com a baía ao fundo[...]"

todos os conjuntos: estes tornaram-se ainda maiores em número de personagens e o do IIIº acto já podia ser semelhante aos outros. O IIIº acto, no entanto, manteve-se curto (nalguns casos era mesmo uma história separada, com novas personagens) e acabou por desaparecer nos anos 90.

Nas últimas duas décadas do século a ópera cómica volta a transfigurar-se, pela mão do libretista Casti: a velha divisão cómico-séria nas personagens desaparece definitivamente, com ela a tipologia e os exageros caricaturais, e, em vez disso, surge o carácter individual e a situação dramática sem pré-determinação, o realismo psicológico e temporal. A ópera deixa de se chamar cómica ou séria. Casti define as suas obras como "...drammi eroicomici di genere affatto nuovo, ove trattandosi temi e sogetti seri, eroici, tragici, vi si trappongono dei tratti comici ove la circostanza della cosa o delle persone lo richiede, seguendo in ciò la natura stessa".<sup>17</sup> Nelas os conjuntos voltam a multiplicar-se e a expandir-se, "contagiando as árias com uma grande variedade estrófica e métrica", tradutoras de um discurso verbal real e directo. Os sucessores de Casti e do seu compositor Paisiello serão em breve Da Ponte e Mozart, que transformarão o ainda "artificial e fantasioso jogo" de Casti no seu "sentido do real e do verdadeiro".

A ópera cómica, apesar de se ter tornado independente da ópera séria, sente por ela uma certa atracção e vai com frequência buscar-lhe elementos.

Fá-lo do seguinte modo:

- pela utilização (não caricatural) de histórias, ou excertos de histórias (mitos, por exemplo), personagens, valores e sentimentos, linguagem e tipo de escrita típicos da ópera séria. Estes elementos vão ser utilizados nas partes sérias;

- pela citação, com fins cómicos, de obras específicas e conhecidas da ópera séria, de acontecimentos, de personagens ou tipos psicológicos típicos, de referências clássicas, do meio aristocrático;

- pela ridicularização directa de sentimentos (heróicos, morais), de valores (coragem, sacrifício), de situações (confronto cómico da morte e do sobrenatural), de personagens típicas (Dido e Eneias, Hércules, Diana, Orlando, Orfeo), de classes sociais, de tipos de escrita (as árias *di furore*, por exemplo).

Para o fim do século, à medida que as personagens se exprimem cada vez mais com base nas situações dramáticas e não em tipos pré-estabelecidos, esta utilização com fins cómicos vai-se transformando numa assimilação e numa junção de processos, diluindo progressivamente as fronteiras entre os vários tipos de ópera.

Mais do que na ópera séria, na ópera cómica é importante a combinação texto-representação; no entanto, os cantores não estão preparados, não conseguem deixar

---

<sup>17</sup>*Ibid.*, pp. 157, 161.

de se ver a si próprios como o centro da acção e não têm grande respeito pelo drama e pela sua representação: quando não cantam ou agem eles próprios "si ritirano eglino verso le scene, a prender tabacco"<sup>18</sup>, "si divertono o col mirare lo scenario, o col guardare nei palchi, o col salutare gli amici".<sup>19</sup> Ainda segundo Guccini,<sup>20</sup> Antonio Planelli propõe no seu tratado *Dell'opera in musica* (Nápoles, 1772) a prática do *gesto mudo*, ou seja a representação durante a actuação dos outros cantores:

Il gesto muto è quello che non è accompagnato dalla parola. Esso appartiene particolarmente all'attore, qualora lasci di parlare per ascoltar l'altro che prende la parola. Deve egli allora badare attentamente a colui che di presente tiene discorso, e mostrare col gesto l'impressione che fanno nell'animo suo le parole di lui. La quale obbligazione di badare a chi parla e di gestire, non è solamente di quello attore a cui è diretta la parola, ma è obbligazione di tutti gli attori che sono in iscena.

As produções de ópera cómica tinham, com muito menos frequência que as de ópera séria, grandes meios financeiros ou apoios oficiais. Esta, aristocrática e luxuosa, continuava a ser a ópera de prestígio, feita nas grandes ocasiões, nas cerimónias representativas do poder, nos maiores teatros, com os bilhetes mais caros. A ópera cómica, mais popular e rentável, não era oficial nem representativa e nas suas produções comuns teria com certeza cenários de certa simplicidade, não muito dispendiosos, facilmente reutilizáveis noutras situações, de fácil montagem e transporte. Foi no entanto feita com frequência para os soberanos e para as cortes, em grandes produções, e nessas alturas teve com certeza direito a grandes cenários.

Os maiores criadores desses grandes cenários foram sem dúvida os Bibiena, dinastia numerosa que reinou nos palcos da Europa desde os meados do século XVII até ao fim do XVIII: Giovanni Maria (1619-1665) é o primeiro, mas Ferdinando e Francesco são os verdadeiros iniciadores da arte cenográfica inovadora da família, que "substitui a estabilidade tradicional pela fantasia, criada com rigor pela aplicação das regras de perspectiva".<sup>21</sup> Eles ampliam irrealmente o palco, criando a ilusão de existirem espaços para além dele. A técnica desenvolvida por Ferdinando (1657-1743), e que vai influenciar a criação de cenários durante muitas décadas, opõe-se ao cenário de eixo central, criando dois focos laterais situados em pontos ideais no infinito, colocados um de cada lado do palco. Para estes dois pontos nos lados convergem as inúmeras linhas de fuga que vêm dos vários locais da cena e sobretudo de um ângulo central ocupado por um elemento

---

<sup>18</sup>Palavras de Quadrio, cit. in Gerardo Guccini, "Direzione scenica e regia", in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, *Storia dell' opera italiana*, vol. 5, p. 142.

<sup>19</sup>Palavras de Mancini, cit. in *ibid.*, p. 142.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 142.

<sup>21</sup>Valerio Mariani, "Bibiena", in Silvio d' Amico (ed. lit.), *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 2, p. 472.

arquitectónico importante. O espectador é assim iludido e transportado para esses dois pontos laterais para lá da cena. Giuseppe (1696-1757), mais tarde, vai ainda desenvolver esta técnica do pai Ferdinando, integrando a perspectiva central na perspectiva de focos laterais.

Giovanni Carlo ( ? -1760), sobrinho de Ferdinando, esteve em Portugal de 1752 a 1760. É o seu sucessor Inácio de Oliveira Bernardes que desenha os cenários para *Il mondo della luna*.

## 2. 2 Goldoni e a sua contribuição para a evolução da ópera cómica

Carlo Goldoni<sup>22</sup> nasce em Veneza, em 25 de Fevereiro de 1707, filho de um médico de Perúgia. A sua vida aventurosa vai dividir-se entre o Direito e o Teatro. Precoce, aos quatro anos sabe de cor o catecismo, aos oito escreve peças teatrais. Faz estudos humanísticos em Perúgia, no Colégio dos Jesuítas. Fascinado por uma companhia ambulante de cómicos, parte com eles, fornecendo-lhes tragicomédias e *intermezzi* para os intervalos das peças recitadas. Depois de várias aventuras tem uma bolsa de estudo para estudar Direito, na Universidade de Pavia, mas é expulso por fazer uma sátira demasiado audaz. Consegue o lugar de coadjutor do chanceler de Feltre, depois é advogado em Veneza mas uma intriga amorosa obriga-o a fugir.

Desde 1732 trabalha como autor cómico em Veneza, escrevendo *intermezzi*, a partir de 1741 trabalha como poeta-director do Teatro S. Giovanni Crisostomo. Em 1756 é contratado pela corte de Parma para escrever libretos e o êxito é tão grande que lhe é atribuído o título de *poeta de corte*. Uma das obras escrita para Parma foi *La buona figliuola*, musicada por Niccolò Piccini. Em 1762 parte para Paris, como autor da Comédie Italienne, torna-se *tutor italiano* da princesa Adelaide, filha de Luis XV, e ali morre na miséria em 6 ou 7 de Fevereiro de 1793.

Goldoni escreve cerca de oitenta libretos, a maior parte dos quais cómicos: 15 *intermezzi*, 55 *drammi giocosi*, dramas sérios, cantatas, serenatas e oratórias. Os seus primeiros libretos são *intermezzi*, "destinados a entreter o público do Teatro S. Samuele entre os actos das tragédias recitadas da companhia de Giuseppe Imer", em Veneza, e neles prevalece "uma gostosa veia cómica e um sentido caricatural sublinhados pela mistura de línguas diversas como o veneziano, o bolonhês e o francês italianado."<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup>Dados colhidos in Corrado Pavolini, "Carlo Goldoni", in *ibid.*, vol. 5, pp. 1425-1426, James L. Jackman, "Carlo Goldoni", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, p. 502, Piero Weiss, "Carlo Goldoni", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 2, p. 478.

<sup>23</sup>Paolo Gallarati, *ibid.*, pp. 129-130.



Cria aí personagens reais, extraídas do povo, "e se os primeiros *intermezzi* (1732/33) parecem cenas recitadas, entremeadas de arietas e canções, a partir de *La Birba*, em 1735, preocupa-se já com a ligação dramática das cenas, caracteriza as personagens, mas sobretudo procura que as árias e canções apareçam de um modo lógico, sem interromper a acção. ... Os seus *intermezzi* têm, com o passar dos anos, um diálogo fluente e solto, as árias aparecem com lógica e assumem já na estrutura estrófica uma proporção mais equilibrada com os recitativos, enquanto a acção tende a convergir para os conjuntos."<sup>24</sup> Quando passa do *intermezzo* para a ópera, apenas vai ter que aumentar o número de personagens e ampliar a sua estrutura de base, já bem definida.

Nas comédias recitadas, "substitui as figuras tradicionais e mascaradas da *commedia dell'arte* por personagens autênticas, escreve os diálogos completos onde antes se improvisava sobre situações estereotipadas e, em geral, eleva o nível artístico, moral e social da comédia".<sup>25</sup>

Escreve durante alguns anos libretos de ópera séria para o Teatro S. Giovanni Crisostomo, até que se dedica finalmente à ópera cómica.

Goldoni tem consciência que a sujeição do poema à música é um obstáculo à eficiência e à coerência do drama. Os compositores, os cantores e os empresários têm inúmeras exigências: peças de determinadas características, árias, duetos ou conjuntos em certos pontos da ópera. Segundo Robinson,<sup>26</sup> ele viu o libreto do drama *Amalásunta* ser recusado, em 1733, pelos cantores de uma companhia de Milão porque não obedecia às convenções, nomeadamente o número de árias para cada um, porque o mesmo sentimento vinha expresso em duas árias seguidas, por um cantor ter que sair do palco sem cantar uma ária e por deixar outro em cena depois da ária. Apesar disso, é o primeiro a conseguir fornecer aos compositores libretos que, cumprindo as suas exigências, têm uma sequência e uma estrutura dramaticamente lógica. Move-se com certa agilidade dentro das convenções e acaba por influenciar decididamente a ópera cómica do seu tempo, ajudando-a a ganhar a importância que ela vai ter na Europa a partir da segunda metade do século XVIII.

No universo grotesco-carnavalesco de que a comédia barroca, musical ou não, tanto gosta, o fantástico goldoniano, lúdico, apoia-se numa base bastante real, sem cenas bizarras. Mas se as cenas procuram ser imagens da vida elas não se baseiam na representação da verdade. Ele inventa livremente, aproxima-se de mundos distantes e liberta-se de convenções (um bom exemplo disso é o libreto de *Il mondo della luna*).

Até Goldoni, os libretos de ópera cómica são ainda histórias complicadas e estereotipadas, com personagens inverosímeis, disfarces e coincidências. Estas histórias são contadas nos recitativos, entre os quais aparecem inúmeros números musicais (quase

<sup>24</sup>Corrado Pavolini, *ibid.*, vol. 5, p. 1439.

<sup>25</sup>James L. Jackman, *ibid.*, vol. 7, p. 502.

<sup>26</sup>Michael F. Robinson, *ibid.*, p. 54.

todos árias). É ele, com os seus enredos de carácter mais pessoal e social, com as suas personagens mais autênticas, consistentes e melhor caracterizadas, que consegue um equilíbrio entre os elementos sérios e cómicos, integrados numa unidade dramática. É ele também que, na comédia, suprime a representação com máscaras. Tenta com isso, como o faz aliás nos libretos de ópera, que o espectador passe a identificar-se com as personagens e não com o actor-cantor, que veja em cena *a aparência do real* e não *a arte da imitação*, que a ilusão do palco para a plateia passe a ser mais perfeita.

Os temas que mais utiliza são a natureza (referências frequentes a pássaros, rios, árvores, núvens, astros), o trabalho do campo, as artes e ofícios, a tipificação da vida veneziana, os costumes da sua burguesia (não só os bons costumes mas os seus defeitos e vícios), o comércio (a burguesia mercantil é frequentemente o centro da acção, com referências directas ao dinheiro e às trocas monetárias), o exótico (com a referência directa à exploração e colonização do mundo extra-europeu), o erótico (com malícia).

Nas suas personagens há, a princípio, uma divisão clara entre *parti serie* e *parti buffe*. A pouco e pouco vão aparecendo os *mezzi caratteri*, personagens de certo sentimentalismo que correspondem ao gosto de identificação burguesa com as situações e personagens da ópera séria. Num dos libretos que maior êxito alcançou, com música de Piccini, *La buona figliuola*, Goldoni vai dar mais importância ao patético do que ao cómico, bem na linha da *comédie larmoyante*: o culto do natural e da verdade psicológica, melancólica e sentimental. Aqui são ainda nítidas as diferenças entre as categorias séria, cómica e semi-séria, mas a tendência será "a diminuição gradual dos contornos das três categorias convencionais, criando as condições de texto e música que permitirão, com Mozart, a transformação do drama cómico numa grande comédia musical, baseada em peças de conjunto".<sup>27</sup>

As suas óperas cómicas têm, em geral, a seguinte estrutura: um conjunto inicial, que dá uma visão global do que vai passar-se a seguir, vários duetos, tercetos e outros conjuntos espalhados ao longo dos três actos, um dueto dos dois cantores principais antes da cena conclusiva do IIIº acto, conjuntos finais longos e com muita acção no fim dos Iº e IIº actos, além, evidentemente, dos recitativos e árias. Os coros são ainda pouco consistentes. Os conjuntos vão concentrar a acção que antes era posta exclusivamente nos recitativos.

Mas que processos específicos emprega Goldoni para conseguir tudo isto?

- simplifica o enredo, dando mais ritmo à acção;
- reduz para cerca de metade a quantidade de recitativos, mantendo o número total de peças;
- abandona a estrutura tripartida da ária, com o seu *Da Capo* gerador de estatismo temporal e dramático, adopta a ária bipartida, ligada ao discurso verbal, e torna-

---

<sup>27</sup>Paolo Gallarati, *ibid.*, p. 136.

-a pessoal e activa. As estrofes perdem rigidez e a isometria habitual torna-se mais variada, combinando versos com diferente número de sílabas (em geral de 7 e de 5);

- diminui muito a repetição de palavras, para que o discurso se torne mais natural e exprima o que se passa na sua verdadeira dimensão temporal;

- emprega formas variadas, como a arieta, em que o cantor não sai do palco depois de a ter cantado;

- constrói muito mais conjuntos do que antes. Os duetos, trios e quartetos são frequentes e abrem naturalmente um acto ou uma cena; o dueto entre os amantes torna-se habitual antes da cena final do IIIº acto. Os conjuntos, finais ou não, de início cantados ordenadamente em verso ou limitados à sobreposição de onomatopeias, são grandemente desenvolvidos por Goldoni, no número de cantores, na duração, na variedade de secções diferenciadas, que se seguem sem interrupção, na acção, no diálogo a vários níveis - entre todos, entre alguns (excluindo os outros), para si próprio (excluindo todos os outros). Tornam-se o clímax de cenas, actos ou de toda a ópera;

- utiliza cenários mais elaborados e diversificados do que antes, criando uma maior envolvimento dramática.

### 2.3 Goldoni em Portugal

Tentando assegurar a colaboração dos melhores, para que a ópera mantenha a qualidade e o brilho, D. José contacta (e pressiona) Goldoni, por várias vezes, para que este faça obras para a corte portuguesa. E se algumas dessas obras foram comédias, há pelo menos uma que se sabe ter sido uma ópera. Isso ressalta de um excerto de uma carta de Goldoni para o embaixador Vicente de Sousa Coutinho (o intermediário entre o soberano e o poeta), em 24 de Setembro de 1765, em que este diz:<sup>28</sup>

[...] affine di poter essi mandar l'opera sarciata a chi deve metterla in musica. Spero che posterdi avrò l'onore d'inchinarla a Versaglia, o a Parigi, o a Fontanablò. Frattanto ho l'onore di protestarmi ossequiosamente[...]

D. José não se limitava a encomendar obras a Goldoni mas seguia atentamente as suas representações, criticando-as e tentando que a sua qualidade fôsse a melhor possível. Podemos constatá-lo na carta de 11 de Dezembro de 1764 do Secretário de Estado para o Embaixador em Paris:<sup>29</sup>

<sup>28</sup>Carlo Goldoni, *Tutte le opere di ...*, vol. 14, p. 351.

<sup>29</sup>G. C. Rossi, "Il Goldoni nel Portogallo del Setecento", *Annali dell' Istituto Univ. Orientale* (1967), p. 247.

Também remeto para Goldoni huma carta que aqui me pedirão lhe quizesse mandar entregar com segurança. A ópera que elle fez para o Theatro de Salvaterra não encheo a expectação em que delle estavamos, o que certamente me admirou, pois o seo merecimento está bem visto em outras muitas que tem composto; o que infiro hé que elle se achava occupado, e lhe faltou o tempo para trabalhar. V. S<sup>a</sup> bom será que lhe insinue, totalmente como couza sua, que faça outra, pois elle bem sabe que não perde o seo tempo[...]

Goldoni responde com certa humildade ao soberano português, sempre através do embaixador em Paris, em 7 de Janeiro de 1765:<sup>30</sup>

Excelsa - Una caduta che ho fatto l'ultimo giorno dell'anno, con qualche ammaccatura, mi ha impedito di poter esser in persona da V. E., per aver l'onore di presenterle l'ossequio mio ed assicurarle un anno felice. Spero di poter adempire in breve questo mio dovere, e frattanto ringraziandola umilmente della lettera di Lisbona che ha avuto la bontà d'inviarmi, mi prendo l'ardire di supplicarla di trasmettere l'inclusa risposta. La mando aperta a V. E. supplicandola di leggerla e farla poi sigillare. Ella sentirà di che si tratta, e sentirà ch'io ho dimandato il mio congedo per Pasqua prossima, e che finalmente l'ho ottenuto dai gentiluomini della Camera. Sono con profondo ossequio[...]

A frase "ho dimandato il mio congedo" refere-se, na opinião do embaixador português,<sup>31</sup> ao pedido de Goldoni para deixar o Teatro Italiano de Paris. Goldoni só cumpre realmente o seu dever em Julho, pois Vicente de Sousa Coutinho diz, no dia 5 desse mês:<sup>32</sup>

Hontem me trouxe Goldoni duas Operas para S. Mag.<sup>e</sup> que remetto com a carta inclusa[...]

D. José deverá, à semelhança do que fez com outros estrangeiros contratados para a ópera portuguesa, ter pago sem reservas os trabalhos de Goldoni, excedendo mesmo a sua expectativa. Isso ressalta de um excerto de uma carta do poeta, de 24 de Setembro de 1765:<sup>33</sup>

Excelsa - Ieri solamente ho aperto il sacco che V. E. mi ha fatto l'onore di mandarmi e ci ho trovato dentro cento scudi di più quello io credeva ci fosse[...]

Mas ele explica logo a seguir:<sup>34</sup>

<sup>30</sup>Carlo Goldoni, *ibid.*, vol. 14, pp. 329-330.

<sup>31</sup>G. C. Rossi, *ibid.*, p. 248.

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 249.

<sup>33</sup>Carlo Goldoni, *ibid.*, p. 351.

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 351.

[...] Il mio inganno é derivato dall'aver veduto attaccato allo spago del sacco un bulletino con questa marca 1200 scudi. L'inganno é stato per me piacevole, ma mi é dispiaciuto aver dato a V. E. una ricevuta de 1200 scudi e non di 1500 onde carrego il fallo, e le mando ora la recevuta a dovere[...]

Esta é logo seguida, em 30 de Setembro de 1765 por uma carta do embaixador Sousa Coutinho, em que este diz:<sup>35</sup>

Remeto a V. Ex.<sup>a</sup> o recibo de Goldoni, que ficou muito contente, tanto da aceitação que tiveram as suas óperas como da graça de que a grandeza de El-Rei Nosso Senhor a acompanhou. Inclusa vai a reforma de um dos Dramas, como se lho pedia.

As óperas de Goldoni representadas em Portugal são, segundo a cronologia elaborada por Manuel Carlos de Brito:<sup>36</sup>

*L'amore artigiano, dramma giocoso (P-Cug)*, 1762, local desconhecido (Salvaterra, 1762),<sup>37</sup> Março de 1766, Teatro do Bairro Alto, música de Gaetano Latilla

*Il mercato di Malmantile, dramma giocoso (P-Cul, EVp, Ln 2, Lt)*, Carnaval de 1763, Salvaterra, 28 de Julho de 1765, Teatro da Rua dos Condes, música de Domenico Fischietti (*P-La 44-VI-27/9*)

*Il dottore, dramma giocoso (P-Cul, Ln 2)*, Carnaval de 1763, Salvaterra, música de autor anónimo (*P-La 47-I-26/8, 47-I-29/31*). Esta é muito provavelmente a ópera com o título *Il signor dottore*, de 1758,<sup>38</sup> música de Domenico Fischietti

*L'Arcadia in Brenta, dramma giocoso (P-Cug 2, Cul, Lac, Ln 3)*, Carnaval de 1764, Salvaterra, música de João Cordeiro da Silva [anon: *P-La 47-I-16/19*]

*Il mondo della Luna, dramma giocoso (P-Cul, La, Lac, Ln, Lt)*, Carnaval de 1765, Salvaterra (e Queluz),<sup>39</sup> música de Pedro António Avondano (*P-La 44-II-22/4*)

*La cascina, dramma giocoso (P-Cug 2, Lcg, Ln)*, Carnaval de 1766, Salvaterra (e Queluz),<sup>40</sup> música de Giuseppe Scolari (*P-La 46-V-52/4*)

*Noite critica, dramma giocoso (P-Cug 2, Lac, Ln, Lt)*, Carnaval de 1767, Salvaterra, música de Niccolò Piccini (*P-La 46-I-24/6*)

<sup>35</sup>Sousa Viterbo, "Carlo Goldoni e a Ópera na cõrte de D. José", in *Arte e Artistas em Portugal*, p. 215.

<sup>36</sup>*Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, pp. 123-175.

<sup>37</sup>Artur Goulart de Melo Borges, "Inácio de Oliveira Bernardes", in AAVV, *Doutor Carlo Goldoni, Veneziano, posto em Gosto Portuguez*, p. 12.

<sup>38</sup>Cronologia das obras de Goldoni, in Piero Weiss, "Carlo Goldoni", *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 2, p. 450.

<sup>39</sup>Ernesto Vieira, "D. João V", in *Dicionário Biográfico dos Músicos Portugueses*, vol. 1, p. 542.

<sup>40</sup>Ernesto Vieira, *ibid.*, vol. 1, p. 542.

[*L'Arcifanfano, dramma giocoso*, Teatro da Rua dos Condes, 1768, libreto anónimo (P-Cug 2, Cul, Ln)]; outro exemplar do libreto, identificado e sem data (P-Cug 2, Cul, Ln), diz que a música é de Giuseppe Scolarì

*Il viaggiatore ridicolo, dramma giocoso* (P-Cug, Lac, Ln 2), Verão de 1770, Teatro do Bairro Alto, música de Giuseppe Scolarì

*La fiera di Sinigaglia, dramma giocoso* (P-Cug, Cul, Lcg, Ln 2, Lt), Carnaval de 1773, Salvaterra, música de Domenico Fischietti (P-La 44-VI-24/6).

Entre as óperas referidas na cronologia de Manuel Carlos de Brito como obras de libreto anónimo parece haver ainda obras de Goldoni. Confrontei-as com a cronologia de Piero Weiss<sup>41</sup> e cheguei às seguintes conclusões:

*Amor contadino, dramma giocoso*, 1764, Salvaterra, libreto anónimo (P-Cug, Cul, Lac, Ln 2, Lt), música de Giovanni Battista Lampugnani (P-La, 47-I-14/16, 47-III-33), é, com toda a probabilidade, de Goldoni (Weiss: *Amor Contadino*, 1760, música de Lampugnani)

*La calamità de cuori, dramma giocoso*, 1766, Teatro da Rua dos Condes, libreto anónimo (P-Cug, Cul 2, Lcg), música de Baldassare Galuppi, é, com toda a probabilidade, de Goldoni (Weiss: *La calamità de cuori*, 1752, música de Galuppi)

*La serva spiritosa*, 1770, Porto, Teatro Público. Este título consta de uma lista sem outras indicações (Carvalhais, *Subsídios*). Não existe libreto nem partitura. É, provavelmente, de Goldoni (Weiss: *La cameriera spiritosa*, 1766, música de Galuppi)

*Il disertore, dramma giocoso*, 1772, Teatro da Rua dos Condes, libreto anónimo (P-Cul, Lac, Lt), música de Pietro Alessandro Guglielmi, é, possivelmente, de Goldoni (Weiss: *Li uccellatori*, entre outras versões musicais tem uma de Guglielmi, em 1762)

*La finta semplice o sia il tutore burlato, dramma giocoso*, 1773, Teatro da Rua dos Condes, libreto anónimo (P-Lcg, Ln) e música de Giacomo Insanguine, é, possivelmente, de Goldoni (Weiss: *La finta semplice*, 1764, música de Perillo, 1769, música de Mozart)

*Il filosofo amante, farsa per musica*, 1776, Salvaterra, libreto anónimo (P-Cul 2, Lt), música de Giambattista Borghi (P-La 44-III-62/63), é possivelmente, de Goldoni (Weiss: *Filosofia ed amore* 1760, música de Gassmann, *Il filosofo innamorato*, 1761, música de Gassmann)

*L'isola disabitata*, 1780, Palácio da Ajuda (AHMF, XX/G/20, f. 96), é, muito provavelmente, de Goldoni (Weiss: *L'isola disabitata*, 1757, música de G. Scarlatti)

*A casa de café, farsa*, 1787, Teatro do Salitre, libreto anónimo (TNM), música de Marcos Portugal, é uma tradução da obra de Goldoni (Weiss: *La bottega da caffè, intermezzo*, 1736, compositor desconhecido). Confirmado por Rossi<sup>42</sup>

<sup>41</sup>Piero Weiss, "Carlo Goldoni", vol. 2, pp. 479-480.

*L'italiana in Londra, dramma giocoso*, libreto anónimo (*P-Cul, EVp, Lcg*), 1788, Salvaterra, (*P-Cug, Cul, La, Lcg, Ln, Lt*) 1791, Teatro da Rua dos Condes, música de Domenico Cimarosa (*P-La 47-II-42/4*), é, possivelmente, de Goldoni (Weiss: *La ritornata di Londra*, 1756, música de Fischietti, 1759, música de Galuppi)

Há ainda outras óperas cuja semelhança de títulos poderia levar à mesma conclusão, mas com uma probabilidade menor.

---

<sup>42</sup>G. C. Rossi, *ibid.*, p. 262.

### 3. A Música

Os elementos e as formas musicais da ópera cómica não diferem, na generalidade, das da ópera séria. Aquela substitui nesta o virtuosismo gratuito e exagerado por uma maior naturalidade e vivacidade (o virtuosismo serve para definir pontualmente situações ou personagens sérias), a falta de verdade dramática por uma maior ligação ao texto, traduzindo com eficiência as suas intenções, a ausência de sentimentos sinceros por uma maior expressividade, não se dirigindo só ao ouvido mas à emoção, e tenta compensar a monotonia e a uniformidade de processos através de uma ligação à música popular, com a sua variedade rítmica, melódica e de compassos. A ópera cómica utiliza as mesmas formas e técnicas da ópera séria mas dum modo mais directo, fresco e eficiente, ou então ridiculariza-as, tornando-as cómicas ou grotescas pelo exagero, pela citação ou pela distorção.

Eis alguns exemplos:

- vocalis virtuosísticos excessivamente longos, nas vogais erradas, mal cantados, com respirações despropositadas;
- tessitura demasiado aguda;
- saltos exagerados e intervalos estranhos;
- acentos ao contrário;
- fraseado demasiado curto;
- repetições obsessivas, tiques melódico-rítmicos;
- exclamações repetidas e com intenções variadas, que podem vir combinadas com apogiaturas descendentes;
- gaguejar, silabar staccato, irregular ou desigual, tagarelar texto em grande quantidade e com rapidez excessiva;
- onomatopeias, sons extra-musicais (como sons de animais);
- imitação de jogos infantis ou de canções populares (em Nápoles em dialecto);
- uso irónico de tipos estilísticos ( a *aria di furore*, por exemplo).



Como a ópera séria, a ópera cómica não era muitas vezes o trabalho de um libretista e de um compositor, mas um texto-base no qual se faziam alterações, cortes e adições, e música de vários compositores, conforme as modas, as influências ou os locais.

*L'Orazio* de Palomba e Auletta[...] Napoles, 1737: primeira representação. A ópera é constituída por 34 "números", entre árias, duetos e conjuntos. Florença, 1740 (sem o nome do compositor): 19 peças originais, 10 diferentes; as partes em dialecto traduzidas em toscano. Florença, 1742 (sem o nome do compositor): 16 originais, 2 já da versão de 1740, 11 novas (entre as quais uma do *Flaminio* de Pergolesi). Veneza, 1743 (a música é atribuída a Latilla e Pergolesi): 10 peças originais, 5 florentinas, 10 novas. Milão, 1746 (sem o nome do compositor): 11 originais, 5 acrescentadas na versão anterior, 10 novas. Bolonha, 1747: reaparece o nome de Auletta; em compensação não aparecem senão 7 das suas peças, entre 12 novinhas em folha. Londres, 1748 (Auletta): 6 peças originais. Bruxelas, 1749 (Auletta e Galuppi): 5 peças originais. Paris, 1752 (...): 4 peças. A ópera, intitulada *Il maestro di musica*, foi transformada em intermezzo; e na capa da partitura, impressa segundo o uso parisiense, aparece unicamente o nome de Pergolesi! [...] <sup>43</sup>

Mas, desde o princípio, a ópera cómica é menos do que a séria uma soma dramaticamente arbitrária de recitativos, árias e alguns conjuntos, possuindo uma construção mais coerente, em que há menos recitativos e árias e cada vez mais conjuntos, dispostos ao longo da obra com certo critério dramático. As reformas, nomeadamente a de Gluck e Calzabigi, reflectem-se na ópera cómica, cuidadosa na unidade drama-música, na diminuição de cenas, na disposição dos conjuntos e dos coros (que se integram na acção), na manutenção da música dentro dos limites exigidos pelo texto e não subordinada aos caprichos e exigência dos cantores principais.

As melodias inserem-se bem dentro do estilo galante, então em voga: são pequenas, repetidas e acessíveis de imediato. Não exigem grande virtuosismo, são naturais, reflectem imediatamente as pequenas mudanças e o sentido das palavras (ao contrário da ópera séria, que, concebida para o efeito global, não está atenta ao instante nem ao pormenor). Os motivos são contrastantes, a textura das frases varia rapidamente, conforme o texto. São empregues fórmulas melódicas específicas,



,<sup>44</sup> por exemplo, apogiaturas-tipo, especialmente nos finais de frase (intervalo descendente de oitava ou de sexta,<sup>45</sup> por exemplo), cromatismos para fins expressivos específicos, as cadências são muitas vezes antecipadas por uma tercina. As frases são construídas em grupos de 4 + 4 compassos, ou

<sup>43</sup>Piero Weiss, *L'opera buffa si afferma in Italia (e fuori)*, p. 12.

<sup>44</sup>Michael F. Robinson, *ibid.*, p. 107.

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 108.

então 2 + 6, criando a unidade maior de oito compassos, a pulsação é uniforme e o ritmo vivo, como na dança. O contraponto, quando existe, é simples. Há uma separação nítida entre melodia e acompanhamento.

Os acompanhamentos variam entre o *legatto* e o *staccato*, passam de ritmos uniformes para fórmulas diversas, as zonas cadenciais mais importantes são reforçadas pela repetição dos acordes, pelo adensamento rítmico, pelo aumento do número de instrumentos, pelos crescendos.

As variações dinâmicas já eram utilizadas antes, mas os meados do século assistem ao aparecimento da notação precisa dos *pia*, *mez for*, *for*, *rinforzando* (crescendo). Nesta altura "as dinâmicas são uma ornamentação", um meio de variar e embelezar uma frase.

Os compositores da segunda metade do século, quando querem alongar uma secção, mantendo um ritmo harmónico lento (o que acontece frequentemente nos conjuntos), distendem a melodia, ou seja, afastam entre si os motivos melódicos. Para compensar os vazios criados, tornam o acompanhamento mais activo, através da repetição rítmica, dos pequenos motivos que aparecem nas cordas médias e graves, dos diálogos cordas-sopros.

Embora seja difícil perceber o que é (ou não) a influência da canção popular na ópera cómica, há grandes pontos de contacto, sobretudo em Nápoles: a utilização do dialecto, os compassos 6/8 e 12/8, os ritmos



(característicos de Nápoles e da Sicília), "a grande acessibilidade", "uma certa melancolia". Robinson põe como hipótese constituir a música com estas características, presente em obras de Pergolesi, Piccini e outros, um verdadeiro estilo napolitano.<sup>46</sup>

No que se refere à orquestração, os instrumentos são já claramente mencionados pelo nome desde o princípio do século, as cordas divididas em quatro (primeiros e segundos violinos, violas e baixos), os sopros (flautas, oboés, fagotes, trompetes e trompas) frequentes e com um papel bem individualizado, dobrando as cordas ou executando frases solísticas, dialogando com a voz ou com as cordas, em bloco, individualmente ou dois a dois (em sextas e em terceiras). O baixo contínuo perde importância à medida que a orquestra se desenvolve. O desenvolvimento técnico dos instrumentistas e dos instrumentos leva os compositores a compôr passagens difíceis, tais como arpejos, grandes saltos, escalas e frases muito rápidas.

<sup>46</sup>*Ibid.*, pp. 122, 219, 220, 225.

Os anos 70/80 assistem a um aumento cada vez maior da importância da orquestra. A linguagem musical dos instrumentos vai-se modelando à acção dramática, intervindo melódica, rítmica e timbricamente, e transformando a voz quase num concertante, já longe do seu papel de único narrador. Niccolò Jomelli e Tomaso Traetta, regularmente tocados em Portugal, são dois dos compositores que mais se afastam das velhas convenções e se aproximam da corrente gluckiana da intervenção orquestral no discurso dramático.

A orquestra na ópera cómica é consideravelmente mais pequena do que na ópera séria. Os motivos deverão ter sido de ordem económica - a ópera séria sempre teve importância oficial e social e meios muito maiores do que a ópera cómica - mas também de natureza musical - a ópera séria é o grande espectáculo, global, pomposo, ostentatório, com grandes cantores virtuosos, feita nos grandes teatros, para produzir um efeito de conjunto; a ópera cómica, pelo contrário, além de ter menos meios, é mais concisa, baseia-se no efeito imediato, na tradução das pequenas intenções, nas situações personalizadas, em histórias de âmbito restrito, não necessitando por isso de efectivos orquestrais tão grandes como os da ópera séria.

A sucessão de andamentos na abertura é, desde cerca de 1690, rápido-lento-rápido. O primeiro andamento, festivo, é o mais elaborado. De início com secções imitativas, vai evoluir para uma escrita vertical cada vez mais marcada pelo percurso cadencial. Harmonicamente baseia-se em progressões por quintas. A semelhança com a forma sonata é clara, excepto nas repetições que, na sua necessidade de concisão, não faz. As trompetes são muito usadas neste andamento brilhante, e "vão mesmo levá-lo a ser frequentemente em ré maior, tonalidade cómoda para elas. Mesmo quando já existem trompetes noutras tonalidades ou mesmo quando estas não tocam, o primeiro andamento da abertura vai continuar, tradicionalmente, a ser em ré maior".<sup>47</sup>

O segundo andamento, lento, é inicialmente pequeno, destinado sobretudo a fazer a ligação harmónica entre o primeiro e o terceiro. Vai-se tornando mais longo e independente até se transformar, em meados do século, numa peça lírica e expressiva.

O terceiro andamento, em geral ternário e em duas partes (com repetições), é num estilo de dança, primeiro rápido (giga) e depois moderado (minueto). Pelo meio do século deixa de ter repetições e torna-se mais variado.

Nas últimas décadas do século os dois últimos andamentos ou desaparecem ou são absorvidos pela acção (abrindo o pano no decorrer do andamento, por exemplo), e começa gradualmente a haver maior ligação entre a abertura e o resto da ópera (a utilização dos mesmos temas, por exemplo).

---

<sup>47</sup>*Ibid.*, p. 168.

As aberturas não são, em geral, de grande qualidade. Os compositores sabem que o público não lhes presta grande atenção, "e procuram então mais a variedade e a dinâmica do que propriamente material de grande qualidade".<sup>48</sup>

Existe música instrumental para além da abertura. Para as grandes cenas triunfais, para as batalhas, para a evocação de determinados ambientes, para simular a passagem do tempo ou simplesmente para a mudança de cenários, são compostos números musicais, geralmente de pequenas dimensões. Pode tratar-se simplesmente de uma improvisação ao cravo, de uma dança tocada pelas cordas, de uma marcha feita pelos sopros ou de uma fanfarrina tocada por músicos militares contratados para o efeito.<sup>49</sup>

Só em plena segunda metade do século, com a influência de Gluck e da ópera francesa, é que o compositor de ópera começa ele próprio a compôr para os bailados e estes são incorporados no espectáculo. Anteriormente são independentes, dançados durante os intervalos, têm os seus próprios cenários e música de compositores secundários.

Os maiores bailados começam com uma abertura num andamento, têm entre quinze e trinta números e danças de quatro tipos: de acção (combates e paradas), danças tradicionais e aristocráticas (como a sarabanda, o minueto e a chacona), danças específicas supostamente de povos distantes (chineses, hebreus) e danças sem especificidade. A música, influenciada pela suite antiga, simples, com ritmos marcados, harmonia pouco elaborada, compassos 2/4, 4/4, 3/8 e 6/8, não tem geralmente a orquestração toda escrita (era improvisada na altura?). Sem grande importância musical, não era tocada por todos os instrumentistas (os melhores eram dispensados).<sup>50</sup>

Há nos bailados uma grande relação entre o movimento e a música. J. G. Noverre, nas suas *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760), diz: "a música é para a dança o que as palavras são para a música. Este paralelo significa que a música para dançar não deveria ser mais do que o poema escrito que fixa e determina os movimentos e a acção do bailarino[...]".<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup>*Ibid.*, p. 175.

<sup>49</sup>Michael F. Robinson, *ibid.*, p. 167, dá uma elucidativa lista de pagamentos feita a militares contratados pelo Teatro S. Carlo em 1785/6: "A. D. Rosario Pietrasanta Oficial às Ordens da Guarda Real Italiana 91.20 distribuído por 19 sargentos, à razão de 60 granas cada, 28 cabos, 20 granas, e 722 homens, 10 granas cada, por terem tocado como extras no drama intitulado *Ifigenia in Aulide*, ao Tenente da Guarda Real Suíça D. Gio. Dreutzer 214.20 como acima para *Lucio Vero*, para 42 sargentos, 84 cabos, e 1722 homens às mesmas quantias, ao já referido D. Rosario Pietrasanta 234.60 como acima para *Enea e Lavinia*, para 46 sargentos, 92 cabos, e 1886 homens, como acima, ao já referido D. Gio. Dreutzer 182.40 como acima para *Olimpiade*, para 38 sargentos, 76 cabos, e 1414 homens.

<sup>50</sup>Dados recolhidos em Michael Robinson, *ibid.*, pp. 164-165.

<sup>51</sup>*Ibid.*, p. 166.

O recitativo, que no século XVII é bastante expressivo, com melismas e modulações, torna-se apenas narrativo, só procurando a expressão nalgumas frases especiais. O compasso é de 4/4, a cada sílaba corresponde uma nota, que é uma mínima, uma semínima, uma colcheia ou uma semicolcheia, o âmbito é curto, não há motivos temáticos nem acidentes na armação de clave. O baixo contínuo é mais lento do que a voz, *legatto* e com um ritmo irregular, a nota e o acorde mudam geralmente na penúltima sílaba da frase, a voz acaba antes do contínuo. As cadências melódicas finais mais usadas são



A partir do meio do século os dois acordes das cadências vêm só depois da voz, com a sequência: fim da voz, pausa de colcheia, acorde V-I ou outro, em semínimas.

As regras do recitativo são bem definidas por Johann Sulzer, num artigo da *Allgemeine Theorie der Schoenen Kuenste* (Leipzig, 1771-4):<sup>52</sup>

- 1) o tempo é irregular e tem que seguir a estrutura da frase. No entanto o recitativo alemão e italiano é escrito num 4/4 normal;
- 2) não há centro tonal nem modulações, como nas estruturas musicais fechadas;
- 3) ornamentos melismáticos não devem aparecer;
- 4) a cada sílaba deve corresponder uma nota; quando há exceções deve-se ter a certeza que cada sílaba pode ser dita claramente;
- 5) os acentos do texto e da música devem coincidir;
- 6) o andamento da música deve estar de acordo com o fluxo natural das palavras;
- 7) a subida e a descida melódica deve seguir o sentido e a expressão verbal;
- 8) as pausas devem aparecer só quando o sentido das palavras o permitir;
- 9) uma mudança de tonalidade não implica uma cadência vocal a não ser que o sentido o exija;
- 10) quando perguntas, exclamações apaixonadas ou ordens são feitas numa cadência o acento deve ficar na palavra-chave da frase e não sempre na última sílaba;
- 11) a harmonia deve estar relacionada com o texto;
- 12) as indicações de dinâmica devem estar relacionadas com o sentido das palavras;
- 13) a expressão de sentimentos ternos, especialmente a tristeza e a piedade, que se estendam por uma ou mais frases, deve ser posta em música num *arioso*, para que tenham beleza e variedade;
- 14) um tempo regular e medido pode ser adoptado num número limitado de passagens;
- 15) o recitativo acompanhado é recomendável em locais onde o texto é cheio de paixão, mas com as palavras separadas umas das outras.

<sup>52</sup>*Ibid.*, pp. 75-76.

No *recitativo acompanhado* a orquestra toca acordes ligados, ou acordes separados por pausas, ou frases melódicas. Na segunda metade do século os instrumentos intervêm bastante, descrevendo as emoções da personagem, enquanto a voz pode alternar entre a declamação livre e a frase melódica de ritmo medido. O recitativo acompanhado, associado aos momentos mais emocionantes mas sobretudo aos trágicos ou melancólicos, mais do que aos humorísticos, foi menos usado na ópera cômica do que na ópera séria, em que, na segunda metade do século, era cada vez mais frequente e longo, tendendo a substituir o simples. Os italianos nunca gostaram muito do recitativo acompanhado, pois reforçava o papel da orquestra em relação à voz e retirava importância ao momento de expressão vocal privilegiada, que era a ária. Este foi assim mais usado para lá dos Alpes do que em Itália.

O *recitativo obbligato* tem ritornellos orquestrais, que exprimem o estado de espírito das personagens. Estes recitativos, que poderiam ter dinâmicas e crescendos, eram simples ou, na segunda metade do século, acompanhados (mesmo por sopros).<sup>53</sup>

A ária é, desde meados do século XVII até quase ao fim do XVIII, o centro da ópera. É na ária que as emoções e os sentimentos se afirmam e são expressos com (mais ou menos) intensidade, é na ária que a música se sobrepõe ao texto, evocando o maravilhoso e transportando o espectador para estados de espírito e emoções elevadas e sublimes, é na ária que a voz, deus supremo do espectáculo operático, se expande, exprimindo, exibindo-se, e tantas vezes exagerando essa exibição.

Como momento privilegiado de expressão de sentimentos e emoções, a ária não narra, não se preocupa com o fio dramático, mas pura e simplesmente pára no tempo, escolhendo e expandindo um determinado instante.

Esta paragem é especialmente marcada pela forma *Da Capo*, que, na ópera séria, é ainda a prática corrente até cerca de 1770, perfeitamente justificada pelo endeusamento do cantor. A repetição da parte A, ornamentada, variada e enriquecida, é o momento supremo da exibição vocal, o momento que o público espera. E se o êxito fôr grande, essa ária será repetida logo a seguir uma ou mais vezes, ornamentada de maneira diferente e mais rica, levando ao rubro um público que se esqueceu já do que se passa na história.

A incoerência provocada pelo *Da Capo* é sentida cedo na ópera cômica, que no meio do século a substitui pela ária em duas (ou mais) partes, muito mais fluente do ponto de vista temporal e narrativo.

Também as cadências ornamentais, em que a orquestra pára e o cantor dá largas à sua imaginação e à sua técnica (e que eram três na ária *Da Capo* da ópera séria,

---

<sup>53</sup>*Ibid.*, pp. 79, 82, 86-87.

uma no fim de cada parte), desaparecem ou tornam-se menos frequentes e menos importantes na ópera cómica (não só os cantores são menos virtuosos como o ritmo narrativo não tolera grandes paragens).

A imitação e o contraponto nunca se sobrepõem à melodia, que a partir de 1750 é muitas vezes acompanhada em uníssono por instrumentos (geralmente os primeiros violinos). As tonalidades maiores predominam, sendo as menores utilizadas com fins expressivos específicos (em toda a ária ou em secções).

Há várias classificações de árias por tipos. E se alguns destes são especialmente típicos da ópera séria, não deixam de se adaptar à ópera cómica, que os utiliza também, embora com fins satíricos e cómicos.

Eis, segundo Robinson,<sup>54</sup> duas classificações do século XVIII:

#### Classificação de De Brosse

- relacionada com acção violenta, ou acção violenta da natureza (tempestade, vento, etc.);
- contendo ou comparando pensamentos delicados, como brisas, pássaros ou ondas murmurando;
- relacionada com acções e emoções humanas num estilo simples e não virtuoso.

Classificação de J. Brown, em *Letters upon the poetry and music of the Italian opera*:

- *aria cantabile*, tem a ver com sentimentos de ternura;
- *aria di portamento*, tem a ver com sentimentos de dignidade;
- *aria di mezzo carattere*, séria e agradável mas não tanto como as anteriores;
- *aria parlante*, exprime agitação e paixão;
- *aria di bravura*, tem objectivos exibicionais.

Formas próximas da ária são o *arioso*, que é uma ária pequena, geralmente acompanhada pela orquestra, e que está integrada num recitativo (em geral acompanhado), e a *cavatina*, também uma ária pequena, "com o texto tirado de um recitativo"<sup>55</sup> (texto que o poeta destinou a recitativo e que o compositor musicou como ária). Nem sempre é fácil distinguir o *arioso* e a *cavatina*.

---

<sup>54</sup>*Ibid.*, p. 88.

<sup>55</sup>*Ibid.*, p. 149.

Esta paragem no tempo feita pelas árias tripartidas, repetindo partes do texto, repetindo palavras, é ultrapassada com o aparecimento dos conjuntos, em que o tempo musical procura corresponder ao tempo real da acção.

No princípio do século os duetos e outros conjuntos são ainda *Da Capo*, como se fossem uma ária em que a melodia é dividida por vários cantores, com a orquestra a fazer a ligação. Quando há simultaneidade é dois a dois (sempre juntando as personagens do mesmo tipo, que alternam com as de tipo diferente - novos e velhos, por exemplo), e só muito esporadicamente (em geral no fim) é que todos se juntam cantando ao mesmo tempo. Não há ainda nestes conjuntos uma acção propriamente dita, mas apenas uma interacção entre personagens. A música é do mesmo tipo da da ária, sem nada de especialmente dinâmico ou inovador.

Em meados do século, e mais nitidamente na ópera cómica, os conjuntos tornam-se dramaticamente activos e desligam-se completamente da forma *Da Capo*. Passam a utilizar processos inovadores: os compassos e os andamentos mudam quando há mudanças de situação e quando entram e saem personagens, criando secções diferenciadas, melódica, rítmica e harmonicamente. Vão aperfeiçoando a arte de conversar cantando, tentando que o texto se perceba mas sobrepondo as vozes e a orquestra com lógica musical. É a música que reforça e caracteriza as alterações dramáticas, que faz a distinção entre o carácter das personagens. Mesmo que a simultaneidade de textos impeça por vezes a sua percepção, os meios musicais tentam compensá-lo, definindo os ambientes, as relações interpessoais, os conflitos. A música não imita a realidade de um modo directo e exterior, não se sujeita demasiado ao texto (contrariando os pressupostos teóricos da ópera séria, de sujeição da música à poesia), mas tenta ser ela própria a vida, o drama, o trágico, o cómico, o riso, as efémeras e volúveis relações interiores ou interpessoais que se procuram exprimir no canto simultâneo dos conjuntos.

Aparece o motivo recorrente, frase tipo refrão que os vários intervenientes ou a orquestra utilizam, ajudando a manter a unidade. O papel da orquestra é cada vez maior, não só acompanhando os cantores "mas tocando as próprias melodias principais[...] enquanto as vozes se tornam mais silábicas, recitantes e harmónicas".<sup>56</sup>

Nos anos 70 e 80, quando já todas as personagens estão em cena e cantam simultaneamente (em quatro partes ou em dois grupos opostos), os conjuntos voltam a expandir-se no número de intervenientes, no tamanho e na variedade.

Eles têm agora:

- um ritmo harmónico lento, que é conseguido essencialmente pela distensão das melodias (já referida antes), pelo enriquecimento do acompanhamento (seja através da repetição rítmica ou da utilização de pequenos motivos dialogantes nas cordas

---

<sup>56</sup>*Ibid.*, p. 256.



médias e graves), pela utilização dos sopros e das dinâmicas, que provocam variação e colorido;

- repetição de grupos de acordes sem modular;
- melodias alongadas (o papel dialogante da orquestra é essencial);
- repetição de secções musicais, para dar mais tempo à acção;
- crescendos e outras variações dinâmicas, sobretudo em acordes estáticos;
- um novo colorido dado pelos sopros, que dialogam entre si ou com as cordas, ou fazem solos;

- textura mais leve, pelo uso de instrumentos mais agudos, pela mistura de *legattos* e *staccattos* e pelo uso de ritmos de acompanhamento que evitam o tempo forte



A utilização e a evolução dos conjuntos na ópera séria e cómica é diferente: nos da ópera séria nunca há grande acção, exploração ou exagero dos conflitos das personagens, a expressão é sempre ordenada, nunca se tornando demasiado dramática. Raramente (ou só muito tarde no decorrer do século) todos cantam ao mesmo tempo, habitualmente um de cada vez ou em grupos (contrastantes ou não) de dois, e só por volta de 1760 os conjuntos começam a ser constituídos por secções diferenciadas. Predominam as vozes agudas.

O conjunto cómico, ao contrário, é desde muito cedo (especialmente quando é um final) uma peça de grande acção na qual as personagens entram e saem de cena. As relações interpessoais e os conflitos são assumidos, não só na simultaneidade de textos mas nos meios musicais, que desempenham um papel dramático fundamental, intervindo no que vai acontecendo. O equilíbrio vocal é mais facilmente conseguido, uma vez que os baixos são usuais (é típico o *baixo buffo*) na ópera cómica.

Os coros, tanto na ópera séria como na cómica, nunca se tornaram fundamentais. A sua acção dramática só para o fim do século começa a ser maior, a sua escrita é geralmente homofónica e tradicional.

Para o fim do século deixa de existir uma separação nítida entre ópera séria e cómica. Os tipos pré-concebidos desaparecem, as personagens exprimem-se com base nas situações dramáticas, há uma grande homogeneidade estilística entre texto e música. Na ópera cómica as dificuldades vocais são equivalentes às da ópera séria, tanto nas árias,

<sup>57</sup>*Ibid.*, pp. 258-259.

em secções virtuosísticas, como nos conjuntos, que se tornam peças musicais muito elaboradas.

A ópera feita em Portugal na segunda metade do século XVIII, sobretudo até ao fim do reinado de D. José, não se afasta em nada de tudo o que foi dito. A aprendizagem dos bolseiros portugueses, a presença e as obras de tantos compositores italianos importantes não deixam dúvidas que Portugal seguiu durante este período as tendências mais em voga em Itália.

## II.

### PEDRO ANTÓNIO AVONDANO, O HOMEM E O SEU TEMPO

#### 1. A Ópera de Corte no Reinado de D. José<sup>1</sup>

A chegada de D. José ao poder é marcada por uma muito maior distanciação entre o Estado e a Igreja do que tinha acontecido com o seu antecessor, D. João V. Grande apaixonado da caça e da música (ele próprio violinista<sup>2</sup>) não parece preparado ou interessado em ser rei de facto e entrega o poder ao Marquês de Pombal, que se torna o verdadeiro senhor do país, submetendo todos os que se lhe opõem, do clero (expulsão dos Jesuitas) ou da nobreza. As suas importantes e inovadoras reformas vão estimular a economia e provocar em vários sectores da sociedade actividades culturais que até aí não existiam. É criada a *Arcádia Lusitana*, cujos membros vão contribuir para o desenvolvimento de uma pequena burguesia cultivada.

Todo este movimento não chega para implantar em Portugal uma verdadeira corrente iluminista, em voga noutras partes da Europa: o ensino antiquado, o conservadorismo da sociedade e do clero e a existência da censura impedem que se implantem entre nós idéias estéticas coerentes, críticas e especulativas. Apesar de alguma agitação a sociedade portuguesa continua pobre, cultural e materialmente, e apenas a ópera se vai distinguir.

Tanto D. José como D. Mariana Vitória são grandes adeptos da ópera italiana e vão dar-lhe um impulso marcante no contexto geral da cultura portuguesa. D. José começa a organizar um verdadeiro teatro de corte: contrata alguns dos melhores cantores estrangeiros, como o castrado Gioacchino Conti (Gizziello) e Anton Raaff, a quem são pagos salários elevadíssimos, outros cantores, como Giuseppe Gallieni, Niccolò Conti, Giovanni Simone Ciucci e Domenico Luciani, o arquitecto teatral Giovanni Carlo

<sup>1</sup>Dados colhidos in Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, pp. 24-56, 135-152, Joseph Scherperceel, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, pp. 63-88, 107-111, Rui Vieira Nery, Paulo Ferreira de Castro, *História da Música*, pp. 98-104.

<sup>2</sup>"D. José tinha duas grandes paixões: a caça e a música. Durante o dia ia à caça ou se estava mau tempo andava a cavalo, num picadeiro, e à noite havia música ou em privado com a família, ou em público, na ópera. Ele próprio tocava violino razoavelmente, e as três Princesas suas filhas tocavam, melhor ou pior, diferentes instrumentos...". Sir Nathaniel William Wraxall, *Historical Memoires*, pp. 11-15, cit. in Manuel Carlos de Brito, *ibid.*, p. 50.

Bibiena, o pintor Giacomo Azzolini, o maquinista Petronio Mazzoni, o coreógrafo Andrea Alberti, e o célebre compositor David Perez, antigo mestre da Real Capela Palatina de Palermo, que vem ganhar o enorme salário anual de 2.000\$000 réis<sup>3</sup>. É com óperas suas que são estreados os novos teatros: o do Forte, no Torreão da Casa da Índia, em 1752, com *Il Siroe*, o de Salvaterra, em 1753, com *Didone Abbandonata*, e com *Alessandro nell' Indie*, em 1755, a luxuosíssima Casa da Ópera, modernamente conhecida como Ópera do Tejo,<sup>4</sup> que é, apenas sete meses mais tarde, completamente destruída pelo terramoto.

É a Ópera do Tejo que assume, para os espectáculos de ópera, a função representativa do poder real, que era, com D. João V, desempenhada pelas grandes cerimónias religiosas. O rei assiste pomposamente ao espectáculo, para o qual são convidadas as pessoas mais importantes do reino, que incluem autoridades religiosas, juizes, oficiais, membros do governo, embaixadores estrangeiros, mas também negociantes e comerciantes, de acordo com a política pombalina de incentivo e dignificação das novas classes produtivas. Os convidados ouvem a música em silêncio e nos intervalos viram-se para o rei, prestando-lhe a devida homenagem.<sup>5</sup>

Depois do terramoto, a Ópera do Tejo não é reconstruída. O Marquês de Pombal consegue impôr as suas idéias de uma maior separação entre a administração pública e o rei, e este vai afastar-se do Terreiro do Paço, instalando-se num palácio de madeira construído na Ajuda. Entre 1755 e 1763 não há espectáculos operáticos, e estes, quando recomeçam, em Salvaterra ou na Ajuda, destinam-se já mais ao divertimento da família real do que a funções representativas do poder absoluto.

Em 1763 Pedro José da Silva Botelho é nomeado Director dos Teatros Reais, sendo mais tarde substituído por João António Pinto da Silva. Os cônsules em Génova, membros da família Piaggio, encarregam-se dos contratos de cantores para os teatros reais e para a Capela Real, de bailarinos e instrumentistas, mas também de enviar para Portugal tudo o que é necessário: partituras, libretos, fatos, adereços, instrumentos, cordas, papel de música, cera para velas. Depois de longos contactos, Jommelli é contratado para escrever duas óperas por ano, uma séria e uma cómica, para os

---

<sup>3</sup>Refiro, a título de comparação, os dados de Vitorino Magalhães Godinho, *Prix et Monnaies au Portugal*, Paris, Armand Colin, 1955, cit. in Joseph Scherpereel, *ibid.*, pp. 108-109: "[...]o salário por dia do trabalhador agrícola varia de 80 réis, nos anos 60 e 70, a 160 réis, nos anos 80 e 90[...]". Em Lisboa, entre 1769 e 1775, na construção civil, os serventes e aprendizes ganham cerca de 200 réis por dia, os oficiais 300, os aparelhadores 350 e os mestres 400. O ordenado diário de um músico da Real Câmara é, em média, de 713 réis[...]". O litro de trigo custava cerca de 30 réis, o quilo de arroz 65 réis, o quilo de manteiga 240 réis, o litro de azeite 120 réis, uma galinha 200 réis, um carneiro 600 réis."

<sup>4</sup>Manuel Carlos de Brito, *Estudos de História da Música em Portugal*, p. 112.

<sup>5</sup>"Havia silêncio total durante todo o espectáculo, que durava das 7 às 10, e no intervalo a audiência virava-se para a família real, enquanto havia danças feitas por bailarinos vestidos de mulher, o que era péssimo." Richard Twiss, *Travels through Portugal and Spain*, pp. 10-12, cit. in Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p. 51.

aniversários do rei e da rainha, além de música sacra para a Capela Real. Este contrato acabou por ter pouco efeito pois Jommelli morreu quatro anos depois, em 1774, e só escreveu três óperas para Lisboa. O libretista Martinelli, contratado em 1768, ficará em Portugal até morrer e será também o responsável pelas produções teatrais. A Orquestra da Real Câmara torna-se, graças aos instrumentistas estrangeiros contratados (sobretudo italianos), uma das maiores e melhores da Europa, tocando tanto nos espectáculos de ópera como nas cerimónias religiosas, e ainda sempre que a família real o solicita.

Antes do terramoto cantam-se sobretudo óperas sérias, a maior parte delas de David Perez, e duas de António Mazzoni. Depois de 1763 continuam a representar-se óperas sérias nos teatros reais, sendo Jommelli o compositor mais em moda e estando Perez também presente, com três óperas, mas a ópera cómica torna-se mais popular (entre 1763 e 1777 são representadas 29 óperas sérias, 37 cómicas e 3 dramas sério-cómicos). Niccolò Piccinni é o compositor mais cantado, mas representam-se também obras de Giuseppe Scolarì, Domenico Fischietti, Giovanni Paisiello, Giambattista Borghi, Giovanni Battista Lampugnani, Felice Alessandri, Luigi Marescalchi, Antonio Boroni, Gennaro Astaritta, Florian Leopold Gassman, Pietro Alessandro Guglielmi, Andrea Lucchesi, Ferdinando Giuseppe Bertoni, Tomaso Traetta, Baldassare Galuppi e Francesco Zanetti.

Os compositores portugueses, apesar de terem algum apoio (João de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima e Brás Francisco de Lima estudam entre 1761 e 1767 no Conservatório napolitano de Santo Onofrio a Capuana) e da acção pedagógica do Seminário da Patriarcal, são muito pouco utilizados na música dramática. Apenas se representam, até ao ano da morte de D. José, obras de João Cordeiro da Silva (duas, em 1764), Luciano Xavier dos Santos (cinco, em 1764, 1765, 1766, 1768, 1771), Pedro António Avondano (uma, em 1765), João de Sousa Carvalho (duas, em 1769 e 1773), e Jerónimo Francisco de Lima (uma, em 1772).

No período pós-terramoto, os espectáculos dramáticos são realizados na Ajuda, num teatro desmontável, em Queluz, no Verão, na Sala de Música ou também num teatro desmontável, e em Salvaterra. Na Ajuda e em Queluz cantam-se sobretudo serenatas ou outras obras dramáticas de dimensões reduzidas, enquanto que em Salvaterra as temporadas são muito importantes, em especial no Carnaval, tanto no que diz respeito ao número de espectáculos como à grandiosidade das produções.

## 2. Pedro António Avondano: Vida e Obra<sup>1</sup>

Pedro António Avondano nasceu em Lisboa, foi baptizado na freguesia das Mercês em 16 de Abril de 1714 e morreu em 1782 (na mesma cidade). Seu pai, Pietro Giorgio Avondano, genovês, estabeleceu-se em Lisboa, com 19 anos, no tempo de D. João V, e foi primeiro violino da Real Câmara. Sua mãe, Maria Luisa Lompré, era francesa, nascida em Nantes. Pedro António Avondano foi também violinista da Real Câmara, onde recebeu, de 1764 a 1782 (ano da sua morte) o salário anual de 260\$450 réis<sup>2</sup>. As suas obrigações incluíam a composição de música para os bailados que acompanhavam as óperas.

Foi o mais importante compositor de música instrumental em Portugal na segunda metade do século XVIII, sendo autor de música para tecla, música de câmara, sobretudo minuetos, e música orquestral, que inclui sinfonias e peças para violoncelo solo, destinadas provavelmente ao seu irmão João Baptista André Avondano (primeiro violoncelo da Real Câmara, bolsheiro de D. José em Paris e que deverá ter sido um excelente executante). Segundo Scherpereel<sup>3</sup>, o correspondente em Lisboa de um jornal parisiense inclui o violinista Pedro António Avondano entre os três melhores compositores portugueses de meados do século XVIII, e o seu contemporâneo e colega da Real Câmara José Mazza diz-nos que ele "[...] foi rabeca da Camara de Sua Magest(ad)e, foi excelente Compositor, a sua Muzica tinha grande harmonia, e muita nuvid(ad)e, compos Salmos, Missas, e hum Te Deum muita Sonata instrumental, e muita tocata de Cravo, tambem compos a Muzica de huma Opera Burlesca que se executou em Salvaterra na presença do

---

<sup>1</sup>Dados colhidos in Ernesto Vieira, "Pedro António Avondano", in *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, vol. 1, pp. 64-76, José Mazza, "Pedro António Avondano" *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, pp. 37, 97-98, Sousa Viterbo, "Pedro António Avondano", in *Subsídios para a História da Música em Portugal*, pp. 65-76, Manuel Carlos de Brito, "Pedro António Avondano", in *Dicionário de Música e Músicos Portugueses*, em preparação, Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, p. 78, Joseph Scherpereel, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, pp. 19, 57, 82, 101-103, 106-107, Manuel Carlos de Brito, *Estudos de História da Música em Portugal*, pp. 171-172.

<sup>2</sup>Joseph Scherpereel, *ibid.*, p. 19.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 101.

Serenissimo Snr. D. José 1º. Cujá opera se intitulava *Il Mundo del la Luna*, que teve excelente aceitação[...]"<sup>4</sup>

A Irmandade de Santa Cecília era uma organização com fins religiosos, de promoção da caridade e fraternidade entre os músicos, mas também de carácter associativo, de defesa dos seus interesses profissionais. Pedro António Avondano foi um dos principais obreiros da sua reorganização, em 1765. A reunião para aprovação do *Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecília, sita na igreja de S. Roque desta Cidade, confirmado por Elrey Fidelissimo D. José I...*<sup>5</sup>, curioso e bem elaborado documento em 18 capítulos, foi mesmo feita em sua casa, à Rua da Cruz, suficientemente ampla para acolher os 152 membros da Irmandade<sup>6</sup>.

Foi aliás em sua casa que Pedro António Avondano fundou um clube, a Assembleia das Nações Estrangeiras, onde a colónia estrangeira se reunia duas vezes por semana para jogar cartas e dançar, e onde também se davam concertos<sup>7</sup>. Para estes bailes compôs grande número de minuetos, dos quais duas colecções foram editadas em Londres, custeadas pela colónia inglesa. Vale a pena citar a este respeito Richard Twiss que diz, em 1772: "There are two long rooms, where the British factory assemble twice a week, during the winter, to dance and play at cards. The minuets composed by Don Pedro Antonio Avondano, who lives there, are much esteemed. Any British stranger who does not intend to reside six months in Lisbon is admitted gratis to these assemblies; but the subscription for the inhabitants is seven moidores for each room. I am informed that since my departure both these societies are united, and that a very large room is built for that

---

<sup>4</sup>José Mazza, *ibid.*, p. 37.

<sup>5</sup>Ernesto Vieira, *ibid.*, vol. 1, p. 71. Interessantes excertos deste documento são aqui transcritos (pp. 71-74).

<sup>6</sup>"Aos dezeseite dias do mez de Junho de mil setecentos e sessenta e sinco nas casas de morada de Pedro Antonio Avondano, aonde por maior commodidade forão convocados todos os Irmãos d' esta Irmandade de Santa Cecilia, sendo lido em presença de todos elles, em voz alta, e intelligivel este Compromisso, e os dezoito Capitulos d'elle, foram approvados, e confirmados por todos os votos, promettendo cada um a observancia dos mesmos, debaixo das penas que no mesmo Compromisso se contém: para firmeza do que se lavrou o presente Termo, que vai assignado pela Mesa, Deputados e mais Irmãos. Eu Secretario da Mesa assignei o dito Termo. Era, e dia ut supra. O Secretario da Mesa: O Padre Pedro Antonio da Silva." cit. in *ibid.*, p. 70.

<sup>7</sup>Manuel Carlos de Brito, in *Estudos de História da Música em Portugal*, p. 171, cita a seguinte noticia do *Hebdomadário Lisbonense* de 8 de Novembro de 1766: "Na Caza da Assembleia das Naçoens Estrangeiras no fim da Rua da Cruz onde mora Pedro Antonio Avondano. Os dous Irmaons Domingos, e Joseph Colla, de Nação Italianos, unicos Virtuozos, e tocadores de dous Instrumentos nunca ouvidos, de duas cordas só cada hum, e chamados *Calascioncino*, e *Calascione*, com os quaes toção Solos, e Concertos de sua composição, de maneira que tiverão a honra de tocar na presença de Sua Magestade Fidelissima, e de muitos outros Monarchas, agora farão ouvir a sua habilidade dando hum grande Concerto publico na dita Caza Terça Feira 11 do presente mez. Cantará *Joseph Rampini*; e principiarà às sete horas."

purpose. During the course of the Winter, there are four grand balls, with suppers; to which many of the Portuguese nobility are invited."<sup>8</sup>

Pedro António Avondano recebeu o grau da Ordem de Cristo. Não a recebeu como recompensa por mérito ou serviços prestados, mas porque a comprou por 480\$000 réis a Luis Mendes Pestana, legítimo possuidor desse grau, concedido por serviços prestados como militar. Quando este renunciou a favor dele, foi instaurado um processo em que depuseram numerosas testemunhas, no qual se provou que Pedro António Avondano tinha os requisitos exigidos para entrar na Ordem. A petição foi despachada em 15 de Junho de 1767, tendo-lhe sido determinado que depositasse a quantia de 50\$000 réis<sup>9</sup>.

A maior parte das suas obras encontra-se em bibliotecas alemãs e belgas. É também curioso que a sua oratória *Die Autopferung Isaacs* tenha título (e texto?) alemão.

#### OBRAS<sup>10</sup>

##### **Música dramática**

*Berenice, dramma per musica*, 3 actos (Macerata, Itália, 1742) ária de Berenice, D-B;

*Il mondo della luna, dramma giocoso*, 3 actos (Teatro de Salvaterra, Carnaval 1765; libreto de Carlo Goldoni), P-La;

*Le difese d'Amore, "cantata per le felicissime Nozze degli Eccellentissimi Signori D. Enrico Giuseppe di Carvalho e Mello, Conte d'Oeiras, e D. Maria Antónia de Meneses"* (Carnaval de 1764), P-La;

*Il voto di Jefe, dramma sacro*, 2 partes (Lisboa, Palácio da Ajuda, 1771; libreto de Girolamo Tonioli);

##### **Oratórias**

*Adamo ed Eva*, oratória (Lisboa, Palácio da Ajuda?, 19.3.1772);

<sup>8</sup>Richard Twiss, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, cit. in Joseph Scherpereel, *ibid.*, pp. 102-103.

<sup>9</sup>Sousa Viterbo, *ibid.*, pp. 65-66, diz: "Pedro Avondano não foi agraciado directamente com o grau de cavalleiro da Ordem de Christo, obtendo essa honra por meio de renuncia que n' elle fizera Luis Mendes Pestana, legitimo e primitivo possuidor d' aquella mercê, que lhe fôra concedida pelos serviços prestados durante vinte sete annos desde soldado até ao posto de alferes. Com o habito tinha a tença de vinte mil réis, que ficou assim repartida, 12\$000 réis para Pedro Avondano e 8\$000 réis para D. Maria Joanna Avondano, a cada um dos quaes se passou o respectivo padrão. Esta renuncia não podia ter validade, sem que primeiro se instaurasse um processo pelo qual se mostrasse, que Pedro Avondano tinha os requisitos indispensáveis para entrar na Ordem. Foi o que assim succedeu. Pedro Avondano, sujeitando-se ás formalidades, requereu, por tanto, que se procedesse ao exame das suas habilitações e que se lhe tomasse o respectivo deposito. A petição teve o competente despacho a 15 de junho de 1767, determinando-se-lhe que depositasse a quantia de 50\$000 réis."

<sup>10</sup>Dados colhidos, na sua quase totalidade, in Manuel Carlos de Brito, "Pedro António Avondano", in *Dicionário de Música e Músicos Portugueses*, em preparação.



*Gioas, Rè di Giudà*, oratória (libreto de Metastásio), 1ª parte em *D-B*;  
*La morte d'Abel*, oratória (libreto de Metastásio), *D-B*;  
*Die Aufopferung Isaacs*, oratória (incluindo *Sinfonia a 8*), (libreto de Metastásio), *D-SWI*;

#### **Música sacra**

Ladainha lauretana, 4 v, 2 vl, org, *P-EVp*;  
*Letatus sum*, 4 v, 2 vl, 2 cor, org, *P-EVp*;  
*Lauda Jerusalem*, 4 v, instr (4 versões), *P-EVp*;  
*Magnificat a 4 de capella*, 4 v, 2 vl, vlc, 2 cor, org, *P-EVp*;  
*Tantum ergo*, 4 v, 2 vl, org, *P-EVp*;

#### **Música orquestral**

Sinfonia, ré maior, 2 vl, vla, bc, *B-Bc*;  
Sinfonia, fá maior, 2 vl, vla, bc, *B-Bc*;  
3 Concertos, em lá maior, si bemol maior e sol maior, vlc, orch, *D-B*;

#### **Música de câmara**

*A Collection of [6] Lisbon Minuets*, 2 vl, fl, b (Londres, 1766), *GB-Lbl*;  
*Eighteen entire new Lisbon Minuets for Two Violins and a Bass, Selected out of the Book of Minuets composed for, and play'd at the British Factory Ball* (Londres, printed for C. and S. Thompson, s.d. [1770c.], *GB-Lbl*);  
*A Second Sett of Twenty-Two Lisbon Minuets for two Violins and a Bass* (Londres, Printed for G. Cox, s.d. [1771c.]), *GB-Lbl*;

Duo, ré maior, 2 vlc, *D-B*;  
14 Minuetes, 2 vl, bc [5 dos quais também nas coleções impressas], *F-Pn*;  
2 Sonatas, fá maior e si maior, vlc e bc, *D-B*;  
2 Sonatas, dó maior e fá maior, vlc e bc, "Sig. Avondano", *D-B*;

#### **Música para tecla**

*A Favourite Lesson for the Hapsichord*, [Sonata em ré maior], (Londres, Printed for C. and S. Thompson, s.d. [1760], cemb, *GB-Lbl*);  
6 Sonatas. cemb (incluindo *A Favourite Lesson...*), *F-Pn*;  
Toccata, ré maior, cemb, *D-B*;

#### **Outra Música**

Ária "Ah! non sai bella Selene" [possivelmente para a ópera *Didone* de David Perez, Lisboa, Teatro do Bairro Alto, 1765], *P-La*;  
Ária "Se perde il caro lido" [para a ópera *Il filosofo di campagna?*], *B-Bc*.

### III.

#### *IL MONDO DELLA LUNA DE GOLDONI - AVONDANO*

##### 1. O Libreto

###### 1. 1 Resumo do enredo e caracterização das personagens

Ecclittico, um falso astrónomo, montou um telescópio em sua casa e está com os discípulos a observar os astros. Decide pregar uma partida a Buona Fede, fazendo-lhe crer que com o seu poderoso telescópio pode ver perfeitamente o mundo lunar, não só ao longe mas também as casas, as ruas e as pessoas, e sobretudo as mulheres. Ele e os seus discípulos montam cuidadosamente uma cena e conseguem que Buona Fede veja na lua uma rapariga apaixonada por um velho, um marido a bater na mulher e um amante a puxar a amada pelo nariz.

Ecclittico e o seu amigo Ernesto estão apaixonados pelas filhas de Buona Fede, Clarice e Flaminia, e Cecco, criado de Ernesto, quer Lisetta, a criada de Buona Fede. Todas correspondem aos desejos dos seus apaixonados, mas não conseguem escapar à asfixiante vigilância do pai, no caso de Clarice e Flaminia, e às investidas amorosas do patrão, no caso de Lisetta.

Ecclittico vai despedir-se de Buona Fede, contando-lhe que foi convidado para se juntar ao imperador da lua. Buona Fede insiste em ir com ele e bebe uma poção mágica que o transportará pelos ares. Acorda num maravilhoso jardim (o jardim de Ecclittico) onde tudo está preparado e todos disfarçados para dar a ilusão de mundo lunar. Buona Fede fica deslumbrado com tudo o que vê e ouve. É vestido a rigor e recebido pelo imperador (que é Cecco disfarçado). Lisetta, que não sabe de nada, é trazida de olhos vendados, não quer acreditar que está no mundo lunar mas, convidada a casar-se com o imperador, não resiste à tentação de poder e honrarias, aceita (no meio dos protestos do ciumento patrão) e é coroada imperatriz.

Clarice e Flaminia, cúmplices de toda a combinação, chegam numa máquina voadora, e através de uma hábil manipulação de Cecco a Buona Fede, são concedidas em casamento a Ecclittico e Ernesto e acabam mesmo por ver as suas uniões abençoadas pelo pai.

Os dois casais recém formados e Cecco acham que é altura, agora que têm tudo o que pretendem, de regressar ao seu mundo verdadeiro. Buona Fede não compreende. Cecco e Ecclittico explicam-lhe então tudo o que se passou. Ele fica furioso e acusa-os de traição, enquanto Lisetta lamenta a perda da sua posição de imperatriz.

*Il mondo della luna* tem três actos (os dois primeiros longos, o terceiro mais curto) e trinta cenas, dez no primeiro acto, catorze no segundo e seis no terceiro.

No primeiro acto, a seguir à abertura, as seis primeiras cenas passam-se em casa de Ecclittico, num cenário assim descrito:<sup>1</sup> "Notte con Luna, e Cielo stellato. Terrazzo Nel cortile di Ecclittico, con Torre, o sia Specula da un lato, e dall'altro un gran Cannocchiale su due cavalletti, con Fanali che illuminano il Terrazzo." A primeira cena<sup>2</sup> introduz o ambiente e a acção global: o telescópio, a observação dos astros, a preparação da partida a fazer a Buona Fede. A segunda<sup>3</sup> é a conversa entre Ecclittico e Buona Fede, em que o primeiro desperta o interesse do segundo pela observação do mundo lunar. A terceira<sup>4</sup> é a observação de Buona Fede pelo telescópio, em que este vê curiosos e aliciantes acontecimentos no mundo lunar, devido à cuidada e ilusória preparação da cena feita por Ecclittico e seus discípulos. Na quarta cena<sup>5</sup> são definidos os objectivos da conspiração: não se pretende o dinheiro de Buona Fede mas as suas filhas e a sua criada. Na quinta<sup>6</sup> Ernesto e o seu criado Cecco discutem a conspiração em termos de dinheiro e manifestam esperança que ela resulte. A sexta cena<sup>7</sup> é uma reflexão de Cecco sobre a verdade e a falsidade, a realidade e a aparência.

As quatro cenas seguintes passam-se em casa de Buona Fede, num cenário assim descrito: "Camera in Casa di Buona Fede, con loggie aperte; tavolino con lumi, e sedie." A sétima cena<sup>8</sup> é uma conversa entre Clarice e Flaminia sobre a prisão a que estão sujeitas e uma reflexão sobre o amor e a razão. Na oitava<sup>9</sup> Clarice é repreendida pelo pai por ter saído dos seus aposentos mas rebela-se, porque quer absolutamente casar-se. A nona cena<sup>10</sup> é uma tentativa de sedução feita por Buona Fede à sua criada Lisetta. A décima<sup>11</sup> é a grande cena de acção do primeiro acto:

<sup>1</sup>Todos os dados aqui referidos são tirados do libreto.

<sup>2</sup>Coro (tutti), recitativo (Ecclittico), coro (4 scolari), recitativo (Ecclittico).

<sup>3</sup>Recitativo (Buona Fede e Ecclittico).

<sup>4</sup>Conjunto (Buona Fede e coro (4 scolari)), recitativo (Ecclittico), recitativo (Buona Fede e Ecclittico), cavatina (Buona Fede), recitativo (Ecclittico e Buona Fede), cavatina (Buona Fede), recitativo (Ecclittico e Buona Fede), cavatina (Buona Fede), recitativo (Ecclittico e Buona Fede), ária (Buona Fede).

<sup>5</sup>Recitativo (Ecclittico, Ernesto, Cecco), ária (Ecclittico).

<sup>6</sup>Recitativo (Cecco, Ernesto), ária (Ernesto).

<sup>7</sup>Recitativo (Cecco), ária (Cecco).

<sup>8</sup>Recitativo (Clarice, Flaminia), ária (Flaminia).

<sup>9</sup>Recitativo (Buona Fede, Clarice), ária (Clarice).

<sup>10</sup>Recitativo (Buona Fede, Lisetta), ária (Lisetta).

<sup>11</sup>Recitativo (Buona Fede, Ecclittico), conjunto (Buona Fede, Ecclittico, Clarice, Lisetta).

Buona Fede bebe a poção mágica que Ecclittico lhe dá e adormece pensando que vai voar até à lua. Clarice e Lisetta afligem-se pensando que ele morreu, mas acabam por se consolar quando começam a discutir o testamento. No fim deste acto há um "Ballo" assim descrito: "Siegue il Ballo, nel quale si rappresenta il Mondo della Luna in un Globo trasparente, con l'Astrologo, ed il Credulo, che fanno le loro osservazioni, derisi dalle Donne, che attendono l'effetto della impostura. Si apre il Globo, ed escono da quello due Uomini, e due Donne Lunari, che si figurano esser quelli già veduti da Buona Fede, col Cannocchiale, e descritti nelle sue Canzonette, dopo di che, si uniscono, ed intrecciano le loro danze."

No segundo acto as catorze cenas passam-se em casa de Ecclittico, num cenário assim descrito: "Giardino delizioso in casa di Ecclittico, raffigurato nel Mondo della Luna, ove si rappresentano alcune stravaganze, ordinate dall' Astrologo, per deludere Buona Fede." Na primeira cena<sup>12</sup> Ecclittico explica a situação a Ernesto, tudo o que foi preparado e tudo o que esperam conseguir. Na segunda<sup>13</sup> Buona Fede acorda, é iludido por todos os artificios preparados por Ecclittico e seus discípulos e fica deslumbrado com tal mundo. Na terceira<sup>14</sup> Buona Fede é ricamente vestido para ser recebido pelo imperador. Está ansioso com a recepção mas não deixa de se preocupar com as filhas. Ecclittico conforta-o, dissertando sobre as mulheres. Na quarta cena<sup>15</sup> Buona Fede pensa amorosa e esperançosamente em Lisetta. Na quinta<sup>16</sup> o imperador recebe Buona Fede, explica-lhe os hábitos daquele mundo, critica os costumes da terra e requisita Lisetta para o seu serviço. Na sexta<sup>17</sup> Ernesto disserta ironicamente sobre as mulheres e defende o rigor no seu tratamento. Na sétima<sup>18</sup> Buona Fede, depois de um diálogo com o eco, fica completamente deslumbrado com aquele mundo. Na oitava cena<sup>19</sup> Ecclittico explica a Lisetta, que acabou de chegar, que estão no mundo lunar. Ela não acredita em nada. Na nona<sup>20</sup> Buona Fede sente-se cada vez mais atraído por Lisetta e tenta seduzi-la. Ela vai resistindo. Na décima<sup>21</sup> Lisetta não quer acreditar no que Cecco lhe conta mas acaba por aceitar ser imperatriz. Buona Fede e Cecco especulam sobre o sentido da viagem terra-lua. Na décima primeira cena<sup>22</sup> Buona Fede acolhe as filhas. O imperador manda um servo (Ernesto disfarçado) acompanhar Flaminia, o pai protesta mas ela regozija-se com isso. Na décima

<sup>12</sup>Recitativo (Ecclittico, Ernesto).

<sup>13</sup>Recitativo (Ecclittico, Buona Fede), interrompido por uma peça instrumental e um bailado.

<sup>14</sup>Conjunto (coro a 4, dueto Buona Fede e Ecclittico, coro a 4, coro tutti), recitativo (Buona Fede, Ecclittico), ária (Ecclittico).

<sup>15</sup>Recitativo (Buona Fede).

<sup>16</sup>Recitativo (Buona Fede, Cecco, Ernesto), ária (Cecco).

<sup>17</sup>Recitativo (Buona Fede, Ernesto), ária (Ernesto).

<sup>18</sup>Recitativo (Buona Fede), ária (Buona Fede).

<sup>19</sup>Recitativo (Ecclittico, Lisetta).

<sup>20</sup>Recitativo (Lisetta, Buona Fede), dueto (Lisetta, Buona Fede).

<sup>21</sup>Recitativo (Cecco, Buona Fede, Lisetta), ária (Lisetta), recitativo (Buona Fede, Cecco).

<sup>22</sup>Recitativo (Buona Fede, Flaminia, Clarice, Cecco, Ernesto), ária (Flaminia).

segunda<sup>23</sup> Clarice, apesar dos protestos do pai, é acompanhada a sós por Ecclittico. Clarice reflecte sobre o verdadeiro e o falso. Na décima terceira<sup>24</sup> Cecco resolve coroar e casar-se com Lisetta. Na décima quarta<sup>25</sup> Cecco dá a Lisetta o coração e o trono e todos festejam menos Buona Fede, roído de ciúmes. No fim do acto há um "Ballo", assim descrito: "Siegue il Ballo, nel quale, ad imitazione della incoronazione seguita dell' Imperatrice della Luna, si fà l' incoronazione di Diana sposata da Endimione, col seguito de Ninfe, e di Pastori del Mondo Lunare, da' quali, per allegrezza della loro Sovrana, si formano varie graziose danze."

No terceiro acto as quatro primeiras cenas passam-se numa "Camera in Casa di Ecclittico, con tre sedie." Na primeira cena<sup>26</sup> Lisetta usa presunçosamente a sua posição e autoridade. Na segunda<sup>27</sup> Flaminia e Clarice divertem-se à custa da presunção da imperatriz Lisetta. Clarice disserta sobre os homens. Na terceira<sup>28</sup> Flaminia tenta explicar a Lisetta que tudo aquilo é uma ilusão mas ela acusa-a de invejosa. Flaminia reflecte sobre o insensato coração, que não distingue o verdadeiro do falso. Na quarta<sup>29</sup> Lisetta, furiosa com as ex-patroas, disserta sobre os defeitos das mulheres.

As duas cenas finais passam-se numa "Sala in Casa di Ecclittico, con picciolo Tempio in prospetto illuminato, colla Statua di Diana, e Trono da un lato." Na quinta cena<sup>30</sup> Cecco tenta convencer Buona Fede a casar rapidamente as filhas. A última cena<sup>31</sup> é um extenso conjunto onde se sucedem numerosos acontecimentos: o imperador concede Flaminia a Ernesto e os dois cantam um dueto de amor. Cecco dá em casamento Clarice a Ecclittico e os dois cantam um dueto apaixonado. Buona Fede, contente com a felicidade das filhas, dá a sua benção. Cecco, Ecclittico e Ernesto, agora felizes, querem regressar. Como Buona Fede não percebe, explicam-lhe tudo o que se passou. Ele fica furioso, Lisetta desapontada.

O primeiro acto introduz e desenvolve a intriga, define claramente os seus objectivos e concretiza a primeira grande parte: a viagem. É o acto da construção da acção. É um acto racional.

Depois da introdução, de carácter geral, a primeira cena, a segunda e a terceira começam e desenvolvem a intriga, na segunda com uma subtil insinuação junto

<sup>23</sup>Recitativo (Clarice, Cecco, Ecclittico, Buona Fede), ária (Clarice).

<sup>24</sup>Recitativo (Buona Fede, Cecco, Lisetta).

<sup>25</sup>Conjunto (tutti).

<sup>26</sup>Recitativo (Lisetta).

<sup>27</sup>Recitativo (Flaminia, Clarice, Lisetta), ária (Clarice).

<sup>28</sup>Recitativo (Flaminia, Lisetta), ária (Flaminia).

<sup>29</sup>Recitativo (Lisetta), ária (Lisetta).

<sup>30</sup>Recitativo (Cecco, Buona Fede, Ecclittico).

<sup>31</sup>Recitativo (Lisetta, Cecco, Ernesto, Flaminia), dueto (Ernesto, Flaminia), recitativo (Buona Fede, Cecco, Ecclittico, Clarice), dueto (Ecclittico, Clarice), recitativo (Buona Fede, Cecco), ária (Buona Fede), recitativo (Cecco, Ecclittico, Ernesto, Buona Fede), conjunto (tutti).

de Buona Fede, na terceira com o seu total envolvimento. Na quarta e na quinta definem-se e discutem-se, em relação a Ecclittico, Ernesto e Cecco, os objectivos da conspiração. Depois da sexta, uma reflexão de Cecco sobre a verdade e a falsidade, a realidade e a aparência, que serve para dar consistência psicológica ao enredo e à personagem, a sétima e a oitava continuam a expor motivos para a acção conspirativa, que vêm desta vez de Flaminia e Clarice. A nona cena, que é a primeira tentativa de aproximação de Buona Fede a Lisetta e a definição da posição desta de recusa cautelosa em relação a ele, funciona também, para Buona Fede, como impulsionadora da aventura lunar.

Todos os objectivos estão definidos e todas as razões expostas. Restam-nos, na última cena, o culminar de tudo o que se passou até então: a viagem. O desgosto causado pela aparente morte de Buona Fede e a conseqüente alegria causada pelo testamento saem da acção propriamente dita e são uma diversão para criar um clímax cómico no fim do acto.

O segundo acto, todo baseado na dualidade amor-ciúme (utilizando Lisetta como charneira), é construído num *crescendo de ilusão*, desde o acordar de Buona Fede até à coroação de Lisetta. É o acto do jogo ilusório, o clímax dramático da obra. É um acto emocional.

Depois de feito o ponto da situação, na primeira cena, a segunda e a terceira, e depois a sétima, levam Buona Fede à ilusão completa, a segunda com o primeiro contacto com o mundo lunar, a terceira com a recepção do imperador, a sétima com o deslumbrante diálogo com o eco. Lisetta é um dos pólos em que se baseia a construção deste acto: na quarta cena pela esperança em seduzi-la de novo manifestada por Buona Fede, na quinta pela sua requisição pelo imperador, perante os ciúmes e os protestos de Buona Fede, na oitava pela sua chegada ao mundo lunar e a sua recusa em acreditar no que lhe contam, na nona pela tentativa de sedução de Buona Fede, na décima pela sua cedência, finalmente, às tentações de poder e honrarias, na décima terceira e décima quarta pelo seu noivado e coroação, que culmina, no máximo de aparato ilusório, todo o segundo acto. A sexta cena, uma reflexão sobre as mulheres, não tem grande significado e serve apenas como pausa da acção. A décima primeira e a décima segunda, as aproximações, a sós, de Ernesto e Flaminia e de Ecclittico e Clarice, funcionam já como uma antevisão dos desfechos do terceiro acto.

Tanto o primeiro como o segundo acto são construídos num *crescendo*. As várias cenas relativas a um mesmo assunto são intercaladas com as de um outro tema mas conseguem nos dois casos que a última cena seja o verdadeiro clímax de tudo o que se passou antes.

As quatro primeiras cenas do terceiro acto são sobre a ambição social e o poder: na primeira Lisetta faz, desajeitadamente, uso da sua nova posição, na segunda as duas irmãs ridicularizam-na, na terceira Lisetta reage, acusando-as, quando sente os seus privilégios ameaçados, na quarta Lisetta continua furiosa, desta vez contra as mulheres em geral e as suas características intriguistas. A última cena, que junta vários acontecimentos, é o desfecho natural da história: primeiro os casamentos, de Flaminia e Ernesto e de Clarice e Ecclittico, os respectivos duetos apaixonados e a benção do pai Buona Fede, depois o desmoronar do seu mundo virtual e o fim das ilusões da imperatriz Lisetta, de novo na cozinha.

*Il mondo della luna* tem, entre outras menores, duas importantes conclusões morais, cada uma delas referida uma vez em cada acto. A primeira e mais importante defende que cada um deve procurar em si próprio e no seu mundo a solução para os seus problemas. É dita por Ecclittico na terceira cena do primeiro acto: "...Quantos tolos mortais com falsos telescópios crêm ver a verdade e não sabem descobrir a falsidade. Quantos vão olhando para o que os outros fazem e a si mesmos não se sabem conhecer."<sup>32</sup>, por Cecco na quinta cena do segundo acto: "Oh gente louca do mundo sublunar [real]! Procuram conhecer as estrelas e a vós mesmos não vos conheceis."<sup>33</sup>, e por Ecclittico e Ernesto na última cena do terceiro acto: "Isto é o que sucede a quem quer mudar o destino. Ao homem não pode a lua dar felicidade".<sup>34</sup>

A segunda, sobre a realidade e a verdade, é dita por Cecco na sexta cena do primeiro acto: "Fazem-me rir os que crêm que a verdade é aquilo que vêem. Assim não fazem os ingénuos, que fingem constantemente e enchem a verdade de falsidade."<sup>35</sup>, por Clarice na décima segunda cena do segundo acto: "[...] Cada um quer

---

<sup>32</sup>"Quanti sciocchi mortali,  
Con falsi Cannocchiali  
Credono di veder la verità,  
E non sanno scoprir la falsità.  
Quanti van scrutinando  
Quello che gli altri fanno,  
E se stessi conoscere non fanno."

<sup>33</sup>"Oh gente pazza  
Del Mondo sublunar! Poichè le Stelle  
Conoscer pretendete,  
E voi stessi laggiù non conoscete."

<sup>34</sup>"Questo è quello che succede  
A chi vuol cambiar fortuna.  
Nò, che all'uom non può la Luna  
Influir felicità."

<sup>35</sup>"Mi fanno ridere  
Quelli che credono,  
Che quel che vedono  
Sia verità.  
Non sanno i semplici  
Che tutti fingono;  
Che il vero tingono

o saber, mas quanto mais estuda menos entende, e deixa-se enganar."<sup>36</sup>, e por Flaminia na terceira cena do terceiro acto: "[...] o coração[...] insensato não entende a alegria nem a dor, e não sabe descobrir o que é verdadeiro...".<sup>37</sup>

*Il mondo della luna* tem sete personagens: Buona Fede, as filhas Flaminia e Clarice e a criada Lisetta. Ecclittico, o seu amigo Ernesto e Cecco, criado de Ernesto.

**Buona Fede** é provavelmente rico<sup>38</sup>, tem ambições sociais<sup>39</sup> e uma moral severa para com as filhas<sup>40</sup> e para com as mulheres em geral<sup>41</sup>. Não deve ter grandes ocupações<sup>42</sup>, é muito crédulo, acreditando facilmente em patranhas<sup>43</sup>, é ciumento<sup>44</sup>, acredita que as filhas são puras e inocentes<sup>45</sup>, preocupa-se e gosta delas, não hesitando a dar-lhes a benção e a desejar-lhes felicidades quando elas se casam contra a sua vontade<sup>46</sup>. Gosta da natureza e do que é belo<sup>47</sup>, de protocolo e de fausto<sup>48</sup>, diverte-se com facilidade.<sup>49</sup>

É uma personagem séria. Deslumbra-se e brinca momentaneamente mas a sua intervenção é sempre séria.

Participa na maior parte dos recitativos (quase toda a acção é em função dele), em três cavatinas (I [6], I [8], I [10]), em três árias (I [12], II [12], III [12]) e em seis conjuntos (I [4], I [22], II [4], II [14], II [21], III [14]).

---

Di falsità."

<sup>36</sup>"Ciaschedun saper pretende;  
Più che studia, manco intende,  
E si lascia corbellar."

<sup>37</sup>"[...] Il nostro core,  
[...]  
Or la gioja, or il dolore,  
Forsennato in sè comprende;  
Ma nè l'un, nè l'altro intende,  
E scoprire il ver non sà."

<sup>38</sup>Dá uma bolsa de dinheiro a Ecclittico (I 3).

<sup>39</sup>Espera casar as filhas com "príncipes de alteza", segundo Ecclittico (I 4), negou uma das filhas a Ernesto (I 4), não deu marido às filhas porque ainda não lhes arranhou um bom partido (II 6).

<sup>40</sup>Impedindo-as de sair (I 8), "se eu te casasse não te castigaria a ti mas a teu marido. Não lhe poderia dar castigo maior do que uma mulher maluca, como tu és." (I 8), "Senhor, as minhas filhas não andam a sós com homens" (II 11).

<sup>41</sup>"Vi um bom marido bater na própria mulher"[...] "vi uma mulher enamorada ser puxada pelo nariz pelo amante"[...] "se se usasse cá também!" (I 3).

<sup>42</sup>"Sou um diletante de astronomia" (I 2).

<sup>43</sup>Toda a conspiração contra ele, o amor de Lisetta (II 9).

<sup>44</sup>"Não quero que o nosso imperador me dê a honra de me roubar Lisetta (II 10), "sinto-me rebentar de ciúme" (II 13).

<sup>45</sup>(III 5).

<sup>46</sup>(III última).

<sup>47</sup>(II 2), (II 7).

<sup>48</sup>(II 3), (II 14).

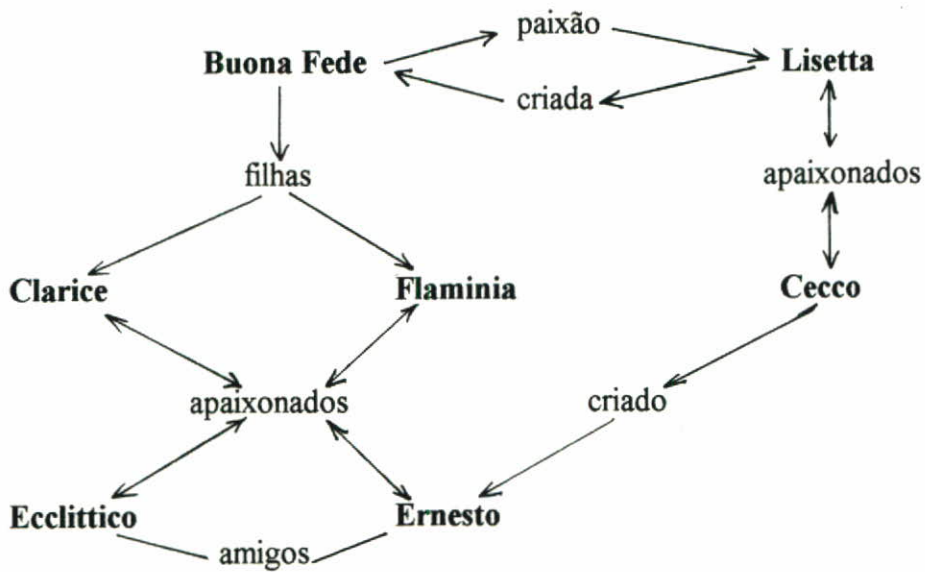
<sup>49</sup>(I 3), (II 7).



**Tipo de personagem**

<i>seria</i>	<i>mezzo carattere</i>	<i>buffa</i>
Buona Fede	Flaminia	Ecclittico Cecco Lisetta Clarice
	Ernesto	

**Relações interpersonagens**



**Classe social**

<i>Nobreza ou alta burguesia</i>	<i>Burguesia</i>	<i>Povo</i>
Buona Fede Flaminia Clarice	Ecclittico Ernesto	Cecco Lisetta

**Ecclittico** deverá ser abastado<sup>50</sup>, não é nobre<sup>51</sup>, é um homem de acção, diverte-se facilmente<sup>52</sup>, adora mentiras e partidas<sup>53</sup> e encara as mulheres (ou pelo menos di-lo) com certa leviandade<sup>54</sup>.

É uma personagem *buffa*. Não tem intervenções sérias.

Participa em quase todos os recitativos (é ele o organizador de tudo o que se passa), em duas árias (I [14], II [5A]) e em cinco conjuntos (I [22], II [4], II [21], III [10], III [14]).

**Ernesto** é a menos importante de todas as personagens.

Sabe-se dele que é amigo de Ecclittico e que tem Cecco como criado, a quem não admite grandes excessos de confiança<sup>55</sup>. É amoroso e apaixonado<sup>56</sup>, não toma iniciativas nem influi na acção, brinca com Buona Fede falando sobre o tratamento rigoroso que seria preciso dar às mulheres<sup>57</sup> e mascara-se de estrela<sup>58</sup>.

Não é uma personagem séria, pois toma parte activa na partida feita a Buona Fede, mas não é também uma personagem *buffa* típica, pois a sua atitude é sobretudo séria. Mais do que um *mezzo carattere* é um *buffo* sensaborão.

Participa muito pouco nos recitativos, mas canta duas árias (I [14B], II [10]) e três conjuntos (II [4], III [8], III [14]).

**Cecco**, criado de Ernesto, é uma das personagens mais interessantes e bem caracterizadas da obra. É arguto e bom observador, não perde uma oportunidade de comentar ou reflectir sobre o que se passa, sobre as outras personagens ou mesmo sobre outros assuntos, tanto quando é criado como quando é imperador<sup>59</sup>. É invejoso em questões de dinheiro<sup>60</sup>.

Sendo uma típica personagem *buffa*, não se limita a agir em situações cómicas mas reflecte com profundidade e perspicácia.

Participa em bastantes recitativos, em duas árias (I [14D], II [8]) e em três conjuntos (II [4], II [21], III [14]).

<sup>50</sup>Mora em "casa com pátio, torre e jardim" (cenário I<sup>o</sup>acto), tem criados, pelo menos quatro: Fabrizio e Prospero (I 10), Claudio e Pasquino (I 3), "não está à caça das suas moedas" (I 4).

<sup>51</sup>"Que finge nome, título e figura" (I 1).

<sup>52</sup>"Um pouco de dinheiro e um pouco de juízo querem-se para fazer um bom jogo" (I 4).

<sup>53</sup>"Que bela profissão é a hipocrisia!" (I 1).

<sup>54</sup>(II 3).

<sup>55</sup>"Cala-te, e lembra-te quem sou eu, e quem és tu." (I 5).

<sup>56</sup>"Belos olhos graciosos do ídolo amado[...]"; "[...] do rosto que adoro[...]"(I 5).

<sup>57</sup>(II 6).

<sup>58</sup>(II 5).

<sup>59</sup>"Fazem-me rir os que crêm que a verdade é aquilo que vêm[...]"(I 6); "[...] pretendem conhecer as estrelas e a si próprios não se conhecem."(II 5); "O avaro sua, sofre e acaba por morrer, o soberbo, que quer respeito mesmo que passe fome, o ciumento e o apressado, o que suspira de amor, o que delira de raiva, o inconstante, o presunçoso, todos são verdadeiramente doidos"(II 5).

<sup>60</sup>"Quer ficar contente, realizar os seus desejos e fazer-nos pagar a nós", referindo-se a Ecclittico (I 5).

**Flaminia** é filha de Buona Fede e apaixonada de Ernesto. Submissa<sup>61</sup>, apaixonada e emocional<sup>62</sup>, é moralmente séria<sup>63</sup>. É reflexiva, mais do que activa<sup>64</sup>.

É uma personagem tipo *mezzo carattere*. Entra na conspiração contra o pai, mas por amor<sup>65</sup>, nunca toma a iniciativa nas brincadeiras, embora entre em algumas<sup>66</sup>, e tenta mesmo desfazê-las<sup>67</sup>.

Participa em bastantes recitativos, em três árias (I [16], II [17A], III [4]) e em três conjuntos (II [4], III [8], III [14]).

**Clarice** é filha de Buona Fede e apaixonada de Ecclittico. Mais atrevida e insubmissa que a irmã<sup>68</sup>, é impulsiva, desprezada<sup>69</sup> e amante da liberdade<sup>70</sup>. É activa (é ela que toma a iniciativa, por ela e pela irmã), não lhe interessando a reflexão ou o saber<sup>71</sup>.

É uma personagem *buffa*.

Participa em bastantes recitativos, em três árias (I [18], II [19], III [2A]) e em quatro conjuntos (I [22], II [4], III [10], III [14]).

**Lisetta** é criada de Buona Fede e apaixonada de Cecco.

Esperta, sabendo resistir bem às investidas amorosas do patrão sem o desiludir completamente<sup>72</sup>, começa por não acreditar nas patranhas que lhe contam (que está no mundo lunar)<sup>73</sup>, tenta resistir à realidade mas a sua ambição social acaba por ceder ao poder e às honrarias<sup>74</sup>. De uma classe social baixa, fica completamente

<sup>61</sup>"Se o pai nos encontra aqui, pobres de nós[...]"; "Enquanto estivermos sujeitas ao pai temos que sofrer[...]"; "E quando estivermos casadas estaremos ainda mais presas do que agora" (I 7).

<sup>62</sup>"Temo que o amor seja mais forte e ganhe à razão[...]"; "Se o amor ocupa o trono transforma-se em tirano e quer todo o nosso coração" (I 7).

<sup>63</sup>"Esse método [fugir] não é bom para uma rapariga honesta" (I 7).

<sup>64</sup>"[...] O coração controla mal os afectos e deixa-se enganar por falsos objectos. Insensato, não entende a alegria nem a dor, e não sabe descobrir o que é verdadeiro" (III 3).

<sup>65</sup>(I 6).

<sup>66</sup>(II 11), (III 2).

<sup>67</sup>(III 3).

<sup>68</sup>"Estou farta daquela submissão e só anseio pelo casamento[...]"; "Se me calhasse um marido ciumento em poucos dias o despacharia" (I 7). "Basta uma única prisão, a do marido, mas um amante, se é ciumento ou impertinente, deve abandonar-se" (III 2). "Se o pai não me encontra um marido eu mesmo o arranjaréi" (I 8).

<sup>69</sup>"Se Ecclittico só pensa nas estrelas[...] isso não me desagrada, porque não me aborrecerá".

<sup>70</sup>"Os maridos já não são tão austeros, amam a liberdade mais do que nós, e esperam que cada um tenha as suas experiências" (I 7).

<sup>71</sup>"Cada um quer o saber, mas quanto mais estuda menos entende, e deixa-se enganar" (II 12).

<sup>72</sup>"[...] Fiel serve e terna amante[...]"; "[...] do meu pobre coração, que só por si arde de amor e fé (ele é louco se me acredita)"; "Não sou cruel, sempre fui assim e sempre assim serei[...] palpitando me está o coração" (I 9). "Começa este velho chato" (II 9).

<sup>73</sup>"Ah! Ah! Não me façam rir. Não sou uma miúda para acreditar em todas as aldrabices" (II 8).

<sup>74</sup>"O trono! Não sei! Estou entre o sim e o não."; "Tenho pena da sua fraqueza. Por um imperador tudo se despreza[...]"; "Serei imperatriz? Ah se isso fosse verdade"; "Sinto no coração um certo vapor que me enche toda de nobreza. Que bela coisa ser senhora, fazer-se servir, fazer-se estimar!" (II 10).

deslocada no seu papel de imperatriz, usa a autoridade de um modo desajeitado, exterior e mesquinho<sup>75</sup>. É apaixonada e impulsiva<sup>76</sup>.

É uma personagem *buffa*.

Participa em bastantes recitativos, em três árias (I [20], II [15A], III [6]) e em cinco conjuntos (I [22], II [4], II [14], II [21], III [14]).

*Il mondo della luna* tem trinta e sete recitativos (considerando um novo recitativo sempre que começa uma nova cena) (14 + 14 + 9)<sup>77</sup>, quase sempre com muita acção, dezoito árias (7 + 7 + 4), sem acção, três cavatinas (todas no Iº acto) com alguma acção, oito conjuntos (2 + 3 + 3), um sem acção (I [4]), cinco com alguma acção (II [4], II [14], III [8], III [10], III [14]) e dois com muita acção (I [22], II [21]), no fim dos dois primeiros actos, e seis coros, dois isolados e os outros incluídos nos conjuntos, sem grande acção.

A acção está portanto concentrada nos recitativos, nas cavatinas e nos conjuntos (sobretudo nos que terminam os dois primeiros actos).

## 1. 2 O texto

### Iº acto

#### 1ª cena

*Coro (Ecclittico, e quatro Scolari) (Tutti) [1A]*

O Luna lucente  
Di Febo sorella,  
Che candida, e bella  
Risplendi lassù:  
Deh fa che i nostri occhi  
S' accostino a tuoi,  
E mostrati a noi,  
Che cosa sei tù.<sup>78</sup>

Elogio da lua, e apelo para que ela mostre o que realmente é.<sup>79</sup>

8<sup>80</sup> versos, em 2 estrofes de 4, sempre de 5 sílabas.

<sup>75</sup>"Tenho estado aqui como uma imperatriz de cartão" (II 13). "Sou a rainha: quero ser obedecida e respeitada[...]" (III 1). "Quando se encontram mulheres baixas [de baixos sentimentos] elas sempre são coscovilheiras[...]" "[...] agora que sou nobre fugiram de mim esses baixos sentimentos" (III 4).

<sup>76</sup>"Sou toda amor e fé" (I 9). (II 10).

<sup>77</sup>Nos Iº, IIº e IIIº actos.

<sup>78</sup>Mantenho o texto exacto do libreto (ortografia, acentos, pontuação) à excepção do *j*, alterado para *i* (quando o som é *i*).

<sup>79</sup>Tradução livre e sintética.

<sup>80</sup>Na descrição quantitativa de versos, estrofes, sílabas e rimas escrevo os números hieroglificamente, por ser esta representação muito mais prática que a sua escrita por extenso.

Alternância regular de versos *piano*<sup>81</sup>, *tronco*<sup>82</sup> e *sdrucchiolo*<sup>83</sup>.  
Rima entre 2-3, 6-7, 4-8, paralela entre estrofes.

*Recitativo (Ecclittico)* [1B]

*Eccl.* Basta, basta, Discepoli.  
Alla triforme Dea le voci giunsero;  
Esaudite sarete in breve termine.  
Su via, tosto su gli omeri  
Prendete l' arcimassimo  
Mio Cannocchial novissimo:  
Drizzatel su la Specula  
Perpendicolarmente in ver l' Ecclittica.  
Vò veder se avvicinasi  
De' due Pianeti il Sinodo,  
*Id est*, quando la Luna al Sol congiungesi,  
Che, dal Mondo volgare, Ecclissi appellasi  
Andate, andate subito,  
Pria che Cintia ritorni al suo decubito.

"Basta, discípulos, poupem as energias e coloquem em posição o meu novíssimo telescópio. Vou ver se a lua se conjuga com o sol, o que no mundo vulgar se chama um eclipse. Andem depressa..."

14 versos, 8 de 6 e 6 de 10 sílabas.  
Grande predominância de versos *sdrucchiolo*.  
Rima entre 5-6, 13-14.

*Coro (4 Scol.)* [2]

Prendiamo fratelli,  
Il gran Telescopio,  
O sia Microscopio,  
O sia Cannocchial.  
Vedrem della Luna  
Se il tondo sereno  
Sia un Mondo ripieno  
Di gente mortal. (*Prendono il Cannocchiale, e lo  
portano dentro alla Specula, vedendosi  
spuntar fuori della sommità dalla  
medesima*)

<sup>81</sup>Verso com acento na penúltima sílaba, de tipo feminino.

<sup>82</sup>Verso com acento na última sílaba, de tipo masculino.

<sup>83</sup>Verso com acento na ante penúltima sílaba.

"Peguemos no grande telescópio, e vejamos se o círculo sereno da lua é um mundo cheio de gente mortal."

8 versos, em duas estrofes de 4, de 5 sílabas.

Alternância regular de versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo*.

Rima entre 2-3, 6-7, 4-8.

*Recitativo (Ecclittico)* [3]

*Eccl.* Oh le gran belle cose  
Che a intendere si danno  
A quei che poco sanno per natura!  
Oh che gran bel mestiere è l' impostura!  
Chi finge di sapere accrescer l' oro;  
Chi cavar' un tesoro;  
Chi dispensa segreti;  
Chi parla de' Pianeti;  
Chi vende mercanzia  
Di falsa ipocrisia;  
Chi finge nome, titolo, e figura.  
Oh che gran bel mestiere è l' impostura!  
Io fo la parte mia  
Con finta Astrologia,  
Ingannando egualmente i sciocchi, e i dotti;  
Che un bravo cacciator trova i merlotti.  
Eccone uno: ecco quel buon cervello  
Del Signor Buona Fede.  
Da lui, che tutto crede,  
Con una macchinetta,  
Inventata dal mio sottile ingegno,  
Fare un colpo galante, ora m'impegno.

*Eccl.* "Oh que bela profissão é a impostura!  
Que finge saber fazer crescer ouro,  
que escava tesouros, que conta segredos, que fala de planetas,  
que vende mercadoria de falsa hipocrisia,  
que finge ter nome, título e figura.  
Oh que bela profissão é a impostura!  
Eu faço a minha parte com falsa astrologia,  
enganando igualmente os tolos e os sábios;  
Ao senhor Buona Fede, que crê em tudo,  
farei um golpe galante  
com uma maquineta por mim subtilmente inventada.  
Nisso me empenho."

22 versos, 12 de 6 e 10 de 10 silabas.

Todos os versos são *piano*.

Rima entre os versos 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11-12, 13-14, 15-16, 18-19,

20-21.

## 2ª cena

*Recitativo (Buona Fede, Ecclittico)*

*B. F.* Si puol' entrar?

*Eccl.* Si, venga, mi fa grazia.

*B. F.* Servo, Signor' Ecclittico.

In che cosa si stà lei divertendo?

*Eccl.* Nella speculazion di varie Stelle.

Stav' or considerando

L'analogia, che unisce

Alle fisse l' erranti;

Al Capo di Medusa il Can celeste;

Al Cuore del Leon la Spiga d' oro;

Ed all' Orsa maggior, l' Occhio del Toro.

*B. F.* Oh bellissime cose!

Anch' io d' Astrologia son diletante;

Ma quel che mi da pena,

E' il non saper trovar dottrina alcuna,

Che mi sappia spiegar cos' è la Luna.

*Eccl.* La Luna è un corpo diafano,

Che da' raggi del Sole è illuminato;

Ma, in quel bel corpo luminoso, e tondo,

Che credete vi sia? V' è un altro Mondo.

*B. F.* Oh che cosa mi dite!

Colà v' è un altro Mondo?

Ma, cosa son quei segni

Che si vedon nel corpo della Luna?

So che un giorno mia Nonna

(La qual non era sciocca)

Mi disse ch' ella avea gli occhi, e la bocca.

*Eccl.* Scioccherie, scioccherie. Le macchie oscure,

Son del Mondo Lunar Colline, e Monti,

Non già Monti fastosi,

Come da noi veggiam; ma son formati

Di una tenue materia,

La qual si arrende, e cede

Alla pression del piede;

Indi s' alza bel bello, e non si spacca,

Onde l' uomo cammina, e non si stracca.

*B. F.* Oh che bel Mondo! Ma ditemi, amico,

Come siete arrivato

A scoprir cosa tale?

*Eccl.* Ho fatto un Cannocchiale,

Che arriva a penetrar cotanto indentro,

Che veder fa la superficie, e il centro.

Individua non solo

I Regni, e le Provincie,

Ma le case, le piazze, e le persone.  
 Col mio Cannocchialone  
 Posso, guardando là, con mio diletto  
 Delle donne scoprir' ogni difetto.  
*B. F.* Oh bellissima cosa!  
 Ma dite, non potrei,  
 Caro Ecclittico mio,  
 Col vostro Cannocchial vedere anch' io?  
*Eccl.* Perchè no? Benche io sia  
 Solo inventor della mirabil' Arte,  
 Voglio che ancora voi ne siate a parte  
*B. F.* *Obbligato* vi sono, e vi sarò.  
 Vederete, per voi, cosa farò.  
*Eccl.* Nella Specula entrate;  
 Nel Cannocchial mirate.  
 Cose belle vedrete;  
 Cose rare per cui voi stupirete.  
*B. F.* Vado, e provar' io voglio,  
 Se con quel Cannocchial si lungo, e tondo,  
 Alla Luna poss' io vedere il fondo.  
 Ma... chi son quei Signori,  
 Che dov' io deggio entrar vengono fuori?  
*Eccl.* Sono Scolari miei,  
 Amanti della Luna, come lei.

Ao entrar em casa de Ecclittico, Buona Fede encontra este a observar os astros através de um telescópio, e com as suas explicações de estrelas e constelações vai ficando cada vez mais interessado. Ele próprio se confessa diletante de astrologia mas mostra pena de não saber como é exactamente a lua. Ecclittico explica-lhe de imediato que a lua é um corpo diáfano iluminado pelos raios do sol, mas diz-lhe também que nesse corpo luminoso está um outro mundo. Perante a estupefacção e a crescente curiosidade de Buona Fede, Ecclittico continua a explicar, cada vez com mais pormenores lunares: as colinas, os montes, a matéria de que é feita.

"Mas diga-me, amigo, como descobriu tais coisas?" - pergunta Buona Fede. Ecclittico revela que construiu um telescópio que consegue não só ver a superfície mas o centro da lua, não só as terras mas as casas, as praças e as pessoas, permitindo ainda, de tão perfeito, ver e descobrir os defeitos das mulheres. Buona Fede quer ver também, e assegurar-se que com um tão longo telescópio se pode ver até ao centro da lua. Ecclittico permite, evidentemente, e leva-o até à sua maravilhosa invenção.

68 versos, 33 de 6, 34 de 10 e 1 de 4 sílabas.

Quase todos os versos são *piano*.

Rima entre 10-11, 15-16, 19-20, 33-34, 35-36, 39-40, 41-42, 45-46, 47-48, 51-52, 54-55, 56-57, 58-59, 60-61, 63-64, 65-66, 67-68. Neste recitativo é nítido que a rima aparece quando uma personagem fala mais livre e expressivamente, e



desaparece quando o diálogo se torna mais vivo, para não prejudicar a sua fluência e naturalidade.

### 3ª cena

(*Li Scolari escono dalla Specula, e s' inclinano a Buona Fede*)

*Buona Fede, Ecclittico e coro (4 Scol[ari]) [4]*

*B. F.* Servitor obbligato.  
*4 Scol.* Felice, e fortunato  
Chi è amico della Luna,  
Per voi si gran fortuna  
Il Ciel riserberà.  
*B. F.* Il Cielo mi conceda  
Si gran felicità.  
*4 Scol.* La vostra bella mente,  
Che più d' ogn' altra sà,  
La Luna facilmente  
Conoscere potrà. (*partono*)  
*B. F.* Il Cielo mi conceda  
Si gran felicità. (*entra nella Specula*)  
*Eccl.* (Farò che tutto creda  
La sua semplicità.)

Os discípulos dizem que felizes são os que da lua são amigos, e que Buona Fede, com a sua bela mente, facilmente a poderá conhecer, enquanto este apenas pede ao céu que lhe conceda tão grande felicidade.

15 versos, o coro em 2 estrofes de 4, todos de 6 sílabas.

Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre 1-2, 3-4, 5-7-9-11-13-15, 8-10, 12-14.

*Recitativo (Ecclittico) [5]*

Olà, Claudio, Pasquino, (*vengono due Servi*)  
La Macchina movete;  
Fate ch' ella s' appressi al Cannocchiale,  
Onde mirando in quella  
Il Signor Buona Fede  
Muovere le figure ad una, ad una,  
Creda mirar nel Mondo della Luna. (*partono i Servi*)  
Quanti sciocchi mortali,  
Con falsi Cannocchiali  
Credono di veder la verità,  
E non sanno scoprir la falsità.  
Quanti van scrutinando  
Quello che gli altri fanno,

E se stessi conoscere non sanno. (*Si vede accostarsi  
alla cima del Cannocchiale una  
Machina illuminata, dentro la  
quale si muovono alcune figure.*)

Il Signor Buona Fede  
Ora di veder crede  
Le lunatiche Donne sol lassù,  
E lunatiche sono ancor quaggiù.

Ecclittico ordena aos dois criados Claudio e Pasquino que na máquina mexam as figuras uma a uma para que Buona Fede creia ver o mundo da lua, e reflecte sobre a cena: "Quantos tolos mortais com falsos telescópios crêem ver a verdade e não sabem descobrir a falsidade. Quantos vão olhando para o que os outros fazem e a si mesmos não se sabem conhecer."

É uma das reflexões importantes da obra, e que aparece, de uma forma diferente, várias vezes.

18 versos, 10 de 6 e 8 de 10 sílabas.

Versos *piano* e *tronco*, com predominância dos *piano*.

Rima entre os versos 6-7, 8-9, 10-11, 13-14, 15-16, 17-18.

*Recitativo (Buona Fede e Ecclittico)* [6]

(*Buona Fede esce dalla  
Specula ridendo*)

*B. F. Ho veduto, ho veduto  
Eccl. E cosa mai?  
B. F. Ho veduto una cosa bella assai.*

Buona Fede conta, ao sair da máquina, que viu uma coisa bela.

3 versos, de 6, 10 e 4 sílabas.

Versos *piano* e *tronco*.

Rima entre 2-3.

[*Cavatina*] (*Buona Fede*)

Ho veduto una ragazza,  
Un vecchietto innamorare,  
Che più antico assai mi pare  
Della stessa antichità.  
Oh che Mondo singolare!  
É' un bel Mondo in verità. (*Torna nella Specula.*)

Buona Fede viu uma rapariga enamorar-se de um velho, que lhe pareceu realmente muito velho.

6 versos, de 7 sílabas.

Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 2-3-5, 4-6.

*Recitativo (Ecclittico e Buona Fede) [7]*

*Eccl.* Se una ragazza fa carezze a un vecchio,  
Non la sprona l' amor, ma l' interesse;  
Lo vezzeggia, lo adora,  
Ma, che crepi il meschin, non vede l' ora. (*Buona Fede*  
*esce dalla Specula.*)

*B. F.* Ho veduto, ho veduto.

*Eccl.* E che, Signore?

*B. F.* Una cosa per cui rido di core.

Ecclittico diz que se uma rapariga faz festas a um velho não é por amor mas por interesse. Acaricia-o e adora-o mas está à espera que ele morra.

7 versos, 2 de 6, 4 de 10 e 1 de 4 sílabas.

Predominância de versos *piano*.

Rima entre os versos 3-4, 6-7.

*[Cavatina] (Buona Fede) [8]*

Ho veduto un buon marito  
Bastonar la propria moglie,  
Per cagion del labbro ardito,  
Per la troppa vanità.  
Oh che Mondo ben compito!  
Oh che gusto che mi dà! (*Torna nella Specula.*)

Buona Fede diz que viu um bom marido bater na mulher por falar demais e ser vaidosa.

6 versos, de 7 sílabas.

Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 1-3-5, 4-6.

*Recitativo (Ecclittico e Buona Fede) [9]*

*Eccl.* Volesse il Ciel che quanto  
Fintamente à mirato,  
Fosse nel nostro Mondo praticato.  
Se gli uomini di garbo  
Alle cattive mogli  
Dasser di bastonate un precipizio,  
Avrebbero le donne più giudizio. (*Buona Fede torna  
uscir dalla Specula.*)

*B. F.* Oh questa assai mi piace!

*Eccl.* Che vuol dire?

*B. F.* Ho deduto il contrario

Di quello che fra noi si suol' usare

Da un uomo, e da una donna praticare.

Ecclittico comenta que se os homens dessem mais bastonadas às mulheres elas teriam mais juízo.

12 versos, 6 de 6, 5 de 10, 1 de 3 sílabas.

Versos *piano* e *sdrucciolo*.

Rima entre os versos 2-3, 6-7, 11-12.

*Cavatina (Buona Fede) [10]*

Ho veduto dall' Amante,  
Per il naso esser menata,  
Certa Donna innamorata,  
Che chiedeva in van pietà.  
Oh che usanza prelibata!  
Oh si usasse ancora quà!

Buona Fede viu pelo telescópio algo que no seu mundo não é habitual: um amante puxava a mulher pelo nariz. Ela em vão pedia piedade.

6 versos, numa estrofe, de 7 sílabas.

Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 2-3-5, 4-6.

*Recitativo (Ecclittico e Buona Fede) [11]*

*Eccl.* E qui ancor si useria,  
Se gli uomin non patisser la pazzia.  
*B. F.* Caro Signor Ecclittico,  
Ho veduto gran cose;  
E per farvi veder ch' io son contento,  
Questa borsa tenete.  
*Eccl.* Oh, meraviglio!  
*B. F.* Eh, prendetela, via, ch' io così vò.  
*Eccl.* Se volete così, la prenderò.  
*B. F.* Diman ritornerò.  
*Eccl.* Siete padrone.  
*B. F.* Certo, quel Cannocchiale è assai ben fatto.  
Tutto tutto si vede: Ho un gusto matto.

Buona Fede está contente por tudo o que viu no telescópio, e como paga dá uma bolsa de dinheiro a Ecclittico. No dia seguinte voltará àquela maravilhosa máquina, de onde tudo se vê.

13 versos, 5 de 6, 6 de 10, 2 de 4 sílabas.

Versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo*.

Rima entre os versos 1-2, 8-9-10, 12-13.

*Ária (Buona Fede) [12]*

La Ragazza col Vecchione;  
Viva, viva; oh bel vedere!  
Il Marito col bastone;  
Bravo, bravo; oh che piacere!  
Una Donna per il naso;  
Che bel colpo! Che bel caso!  
Oh che Mondo benedetto!  
Oh che gran felicità!  
Che piacere! Che diletto!  
Oh che gusto che mi dà. (*parte.*)

Buona Fede recorda tudo o que viu através do telescópio: o velho com a rapariga, o marido a bater na mulher, uma mulher a ser puxada pelo nariz. "Que mundo bendito, que grande felicidade!"

10 versos, numa estrofe, de 7 sílabas.

Predominância de versos *piano*.

Rima entre os versos 2-4, 5-6, 7-9, 8-10.

#### 4<sup>a</sup> cena

*Recitativo (Ecclittico, Ernesto, Cecco) [13]*

*Eccl.* Io la caccia non fo alle sue monete;  
Ma vorrei, se potessi,  
La sua figlia Clarice,  
Custodita con tanta gelosia,  
Torla dalle sue mani, e farla mia.  
*Ern.* Amico, vi son schiavo.  
*Eccl.* Servo, Signor' Ernesto.  
*Cecc.* Riverisco  
Il Signor Segretario della Luna.  
*Eccl.* Sei pazzo, e tal morrai.  
*Ern.* Veduto uscire  
Ho dalla vostra casa  
Il Signor Buona Fede; È vostro amico?  
*Eccl.* Amico, ed amicone  
Della mia strepitosa professione.  
*Ern.* Egli à una bella Figlia.  
*Eccl.* Anzi ne à due.  
*Cecc.* Anzi rassembra a me,  
Che colla Cameriera n' abbia tre.  
*Ern.* Son di Flaminia amante.  
*Eccl.* Ed io Clarice adoro.  
*Cecc.* Per Lisetta ancor' io spasimo, e moro.  
*Ern.* L' ò chiesta a Buona Fede,  
Ed ei me l' à negata.  
*Eccl.* Spera di maritar le proprie Figlie  
Con Principi d' Altezza.  
*Cecc.* E così spera  
A un Conte maritar la Cameriera.  
*Eccl.* Corrisponde Flaminia all' amor vostro?  
*Ern.* Mi ama con tutto il cor.  
*Cecc.* La mia Lisetta,  
Per le belezze mie pare impazzita.  
*Eccl.* E Clarice è di me pure invaghita.  
Ditemi, vogliam noi  
Rapirle a questo pazzo?  
*Ern.* Il Ciel volesse.  
*Eccl.* Secondatemi dunque, e non temete.  
*Cecc.* Un ottimo mezzan so che voi siete.  
*Eccl.* Di denar come state?  
*Ern.* Quando occorra,  
Io vuoterò l' Erario.  
*Cecc.* Io sacrificherò tutto il salario.  
*Eccl.* Andiamo. Ho un Macchinista,  
Che prodigi sa far. Con il mio ingegno,  
Oggi di far m' impegno,  
Che il Signor Buona Fede, o sia Baggiano,  
Le tre Donne ci dia con la sua mano.  
*Cecc.* Oh bravo!  
*Ern.* E come mai?  
*Eccl.* Tutto saprete.  
Preparate monete;  
Preparate di far quel che dirò,  
E la parola mia vi manterrò.

Ecclittico diz não estar à caça do dinheiro de Buona Fede, antes preferia a sua filha Clarice, tão guardada pelo pai. Ernesto, que viu sair Buona Fede da casa de Ecclittico, pergunta-lhe se ele é seu amigo, ao que Ecclittico responde que é sobretudo amigo da sua bela profissão (de astrónomo). Os dois, e Cecco, confessam-se cada um apaixonados por Clarice, Flaminia e Lisetta, são por elas correspondidos mas não conseguem que Buona Fede as liberte. Ecclittico propõe então que lhe preparem uma conspiração e em breve terão a mão das suas amadas. Para isso precisa de dinheiro e Ernesto põe-o à disposição. Que todos se preparem!

53 versos, 22 de 6, 21 de 10, 7 de 4, 2 de 3, 1 de 2 sílabas.

Versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo*, com predominância dos *piano*.

Rima entre os versos 4-5, 14-15, 18-19, 21-22, 27-28, 32-33, 37-38, 41-42, 44-45, 46-47, 50-51, 52-53. A rima só aparece neste recitativo quando não perturba minimamente a fluência do diálogo.

#### *Ária (Ecclittico) [14]*

Un poco di denaro,  
E di giudizio un poco  
Ci vuol per far buon gioco;  
Voi m' intendete già.  
Contento voi sarete,  
Ma prima riflettete  
Che il stolido, e l' avaro  
Mai nulla otterrà. (*parte*)

Ecclittico reflecte, dirigindo-se aos seus companheiros de conspiração: "Um pouco de dinheiro e de bom senso são necessários para uma boa partida. Ficareis contentes mas antes pensai que os bobos e os avaros nunca conseguem nada."

8 versos, em 2 estrofes de 4, de 6 sílabas.

Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 1-7, 2-3, 4-8, 5-6.

#### **5ª cena**

*Recitativo (Ernesto, Cecco) [14A]*

*Cecc.* Costui dovrebbe al certo  
Esser ricco sfondato.  
*Ern.* E a che motivo?

*Cecc.* Perchè a fare il mezzano  
 Egli non à difficoltà alcuna,  
 Ed è questo un mestier che fa fortuna.  
*Ern.* Tu dici male. Ecclittico è sagace,  
 E se in ciò noi compiace,  
 Il fa, perchè Clarice ei spera, ed ama.  
*Cecc.* Ho inteso, ho inteso: ei brama  
 Render contenti i desideri suoi,  
 E vuol fare il piacer pagare a noi.  
*Ern.* Orsù, taci, e rammenta  
 Chi son' io, chi sei tù.  
*Cecc.* Per cent' anni, Padron, non parlo più.  
*Ern.* Vado in questo momento  
 Denaro a proveder. Tu va; m' attendi  
 Di Ecclittico all' albergo, ove domani,  
 Mercè il di lui talento,  
 Spero che l' amor mio sarà contento.

Cecco, descontente por Ecclittico ter pedido dinheiro para a realização da conspiração, diz ao seu patrão Ernesto que Ecclittico deve estar riquíssimo com aqueles negócios de alcoviteiro. Ernesto põe-o no seu lugar (de criado), defende Ecclittico, pois este apenas quer Clarice, e manifesta a sua esperança que toda aquela combinação resulte e que o amor triunfe.

20 versos, 9 de 6, 10 de 10, 1 de 4 sílabas.

Versos *piano* e *tronco*, com predominância dos *piano*.

Rima entre os versos 5-6, 7-8, 9-10, 11-12, 14-15, 17-18, 19-20.

#### Ária (*Ernesto*) [14B]

Begli occhi vezzosi  
 Dell' Idolo amato,  
 Brillate amorosi.  
 Sperate che il Fato  
 Cangiar si vedrà.  
 Bei labbri ridenti  
 Del viso che adoro,  
 Sarete contenti,  
 Che il nostro ristoro  
 Lontan non sarà. (*parte*)

"Brilhem olhos graciosos da amada, esperem que mude o destino. O rosto que adoro ficará contente pois não está longe o nosso descanso."

10 versos, em 2 estrofes de 5, de 5 sílabas.

Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 1-3-6-8, 2-4, 5-10, 7-9.



*Recitativo (Cecco) [14C]*

Qualche volta il Padron mi fa da ridere.  
Ei siegue il Mondo stolido;  
Cambia alle cose il termine,  
E il nome cambia bene, e spesso a gli uomini.  
Per esempio: a un Ipocrita  
Si dice uom devotissimo:  
All' Avaro, si dice un bravo Economo,  
E generoso vien chiamato il Prodigo.  
Cosi appella tal' un, bella la femmina,  
Perchè sul volto suo la biacca femina.

Cecco reflecte sobre o patrão. Ele fá-lo rir, pois vê o mundo ao contrário, muda o sentido e os nomes das coisas e das pessoas: a um hipócrita chama devoto, a um avaro poupado, a um generoso pródigo. Vê tudo segundo a aparência.

10 versos, 4 de 6, 6 de 10 sílabas.

Todos os versos são *sdrucchiolo*.

Rima entre os versos 9-10.

**6ª cena**

*Ária (Cecco) [14D]*

Mi fanno ridere  
Quelli che credono,  
Che quel che vedono  
Sia verità.  
Non sanno i semplici,  
Che tutti fingono;  
Che il vero tingono  
Di falsità.

"Fazem-me rir aqueles que crêem que a verdade é aquilo que vêem. Assim não fazem os simples (os ingênuos), que fingem constantemente e enchem a verdade de falsidade."

8 versos, em 2 estrofes de 4, de 4 sílabas.

Alternância regular de versos *sdrucchiolo* e *tronco*.

Rima entre os versos 2-3-6-7, 4-8.

7<sup>a</sup> cena

Recitativo (Clarice, Flaminia) [15]

*Clar.* Eh venite, Germana,  
Andiam su quella loggia  
A goder della notte il bel sereno.  
*Flam.* Se il Genitore austero  
Ci ritrova colà, misere noi.  
*Clar.* Che badi a fatti suoi.  
Ci vuol tener rinchiusa,  
E dall' aria difese,  
Come fossimo noi tele di ragno.  
*Flam.* Finchè noi siam soggette  
Al nostro Genitor, convien soffrire.  
*Clar.* Ma io, per vero dire,  
Stanca di questa soggezion noiosa,  
Non veggio l' ora d' essere la sposa.  
*Flam.* E quando sarete spose,  
Avrete di soggezion finiti i guai?  
Anzi sarete soggette più che mai.  
*Clar.* Eh, sorella, i mariti  
Non son più tanto austeri;  
Aman la libertate più di noi,  
Ed attende ciascuno a' fatti suoi.  
*Flam.* Felici noi, se ci tocasse in sorte  
Un marito alla moda. Ah sventurate  
Se un geloso ci tocca!  
*Clar.* In pochi giorni,  
O ch' io lo guarirei,  
O che al Mondo di là lo manderei.  
*Flam.* Verreste forse avvelenarlo?  
*Clar.* Oibò.  
Ma il segreto io so,  
Con cui questi gelosi  
Dalle donne si fan morir rabbiosi.  
*Flam.* Se l' accordasse il Padre,  
Spererei con Ernesto esser felice.  
*Clar.* Lo spererei anch' io  
Con Ecclittico mio.  
*Flam.* Quell' Ecclittico vostro  
E' un uom che altro non pensa  
Che a contemplare or l' una, or l' altra stella.  
*Clar.* Questo è quello, sorella,  
Che in lui mi piace più.  
Finch' Ei pensa alla Luna, ovvero al Sole,  
Con la Moglie farà poche parole.  
*Flam.* Ma il Genitor, io temo,  
Non vorrà soddisfarci.  
*Clar.* Evvi in tal caso un ottimo espediente:  
Maritarci da noi, senza dir niente.  
*Flam.* Ciò so che non conviene a onesta figlia;  
Ma, se amor mi consiglia,  
E il Padre a me si oppone,  
Io temo che all' amor ceda ragione.

Clarice e Flaminia falam da prisão a que o pai as sujeita, "defendo-as do ar como se fossem teias de aranha." Clarice, a mais ousada, confessa-se farta daquela submissão e só anseia pelo casamento. Flaminia receia, casando-se, ficar igualmente presa, mas Clarice descansa-a dizendo que os maridos já não são tão austeros, querem a liberdade ainda mais do que as mulheres, esperam que cada um tenha as suas aventuras, e acrescenta mesmo que se lhe calhasse um marido ciumento em poucos dias o despacharia. "Envenená-lo-ias?" - pergunta Flaminia. A irmã diz que não, mas conhece um método de os fazer morrer raivosos.

As duas falam depois dos seus apaixonados. Flaminia diz que Ecclittico só pensa nas estrelas mas isso não desagrade a Clarice, que acha que enquanto ele pensa nas estrelas não a aborrecerá. O problema, no entanto, é outro: o pai não as deixa casar. Clarice sugere que se casem sem que ninguém saiba, Flaminia acha que esse método não é bom para uma rapariga honesta, mas se o pai não deixar ela teme que o amor seja mais forte que a razão.

51 versos, 26 de 6, 22 de 10, 1 de 4, 1 de 8, 1 de 2 sílabas.

Versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo*.

Rima entre os versos 5-6, 11-12, 13-14, 16-17, 18-19, 20-21, 26-27, 31-32, 39-40, 42-43, 46-47, 48-49, 50-51.

### *Ária (Flaminia) [16]*

Ragion nell' alma siede  
Regina de' pensieri,  
Ma si disarmo, e cedo  
Se la combatte Amor.  
E Amor se occupa il Trono,  
Di Re si fa Tiranno,  
E sia tributo, o dono,  
Vuol tutto il nostro cor. (*parte*)

A razão é a rainha do pensamento, mas se enfraquece é combatida pelo amor. E se o amor ocupa o trono transforma-se em tirano e quer todo o nosso coração.

8 versos, em 2 estrofes de 4, de 6 sílabas.

Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 1-3, 4-8, 5-7.

## 8ª cena

*Recitativo (Buona Fede, Clarice) [17]*

*B. F.* Brava, Signora Figlia.  
U' ho detto tante volte  
Che non usciate dalla vostra stanza.  
*Clar.* Ed io tant' altre volte  
Mi sono dichiarata,  
Che non posso soffrir di star serrata.  
*B. F.* Eh, ben bene, fraschetta:  
So io quel che farò.  
*Clar.* Sì, castigatemi;  
Cacciatemi di casa, e maritatemì.  
*B. F.* Se io ti maritassi,  
Non castigherci te, ma tuo marito.  
Nè castigo maggior dar gli potrei,  
Quanto una donna pazza, qual tu sei.  
*Clar.* Io pazza? v' ingannate.  
Pazza sarei qualora  
Mi lasciassi un po' troppo intimorire,  
E avessi, per rispetto, a intisichire.

Buona Fede repreende a filha por esta ter saído dos seus aposentos, esta diz que sofre por estar fechada e pede ao pai que a castigue, casando-a. Buona Fede responde que se a casasse era ao marido que castigava e não a ela, tão pouco ajuizada.

18 versos, 10 de 6, 8 de 10 sílabas.

Versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo*.

Rima entre os versos 2-4, 5-6, 9-10, 13-14, 17-18.

*Ária (Clarice) [18]*

Son fanciulla da marito,  
E lo voglio, già il sapete;  
E se voi non mel darete,  
Da me stessa il prenderò.  
Ritrovatemi un partito,  
Che sia proprio al genio mio,  
O lasciate: farò io.  
Se lo cerco il troverò. (*parte*)

Clarice diz ao pai que tem idade para casar e que o quer fazer. Pede-lhe que lhe arranje um marido, compatível com ela, ou então ela mesma o encontrará.

8 versos, em 2 estrofes de 4, de 7 sílabas.  
Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.  
Rima entre os versos 1-5, 2-3, 4-8, 6-7.

### 9ª cena

*Recitativo (Buona Fede, Lisetta) [19]*

*B. F.* Se mandarla potessi  
Nel Mondo della Luna, avrei speranza  
Castigata veder la sua baldanza.  
*Lis.* Serva, signor Padrone.  
*B. F.* Addio Lisetta.  
*Lis.* Vuol cenare?  
*B. F.* E' ancor presto: aspetta un poco.  
*Lis.* Ho posta già la panatella al foco.  
*B. F.* Brava, brava Lisetta. Oh se sapessi  
Le belle cose che ho vedute!  
*Lis.* E cosa  
Ha veduto di bello?  
*B. F.* Ho avuta la fortuna  
Di mirar dentro al tondo della Luna.  
*Lis.* (Ecco la sua pazzia.)  
*B. F.* Senti, può darsi...  
Sai ch' io ti voglio ben: può darsi ancora,  
Se tu mi sei fedel; se non ricusi  
Di darmi un po' d' aiuto,  
Ch' io ti faccia veder quel che ò veduto.  
*Lis.* Sapete pur, ch' io sono  
Vostra serva fedele; e, se mi lice,  
Vostra tenera amante.  
(Invaghita però sol del contante.)  
*B. F.* Quand' è così, mia cara,  
Della ventura mia ti voglio a parte.  
Vedrai di un uomo l' arte  
Quanto può, quanto vale;  
Le prodezze vedrai di un Cannocchiale.  
*Lis.* Vorrei che un Cannocchiale si desse al mondo,  
Con cui vedreste il fondo  
Del mio povero cor, che sol per voi  
Arde di amore, e fede.  
(Egli è pazzo da ver se me lo crede.)  
*B. F.* Per rimirar là dentro  
In quel tuo cor sincero,  
Serve di Cannocchial' il mio pensiero.  
Vedo che mi vuoi bene;  
Vedo che tu sei mia.  
*Lis.* (Ma non vede che questa è una pazzia.)  
*B. F.* Doman ti vo condur dal bravo Astrologo;  
Vedrai quel che si pratica lassù  
Dalle donne da ben, come sei tù.

Buona Fede pensa no atrevimento da filha, e diz que no mundo lunar ela seria castigada por isso. Entra Lisetta, que pergunta ao patrão se quer já o jantar. Ele diz que ainda não, mas confessa-lhe que viu belas coisas na lua, e promete levá-la a ver também desde que ela lhe dê "um pouco de ajuda". Ela afirma-se sua fiel serva e terna amante (comenta para si própria que é apaixonada apenas de dinheiro), e que se o telescópio vir o fundo do seu coração revelará que este arde de amor. Buona Fede acredita no que Lisetta lhe diz, crê que ela corresponde ao seu afecto e promete levá-la ao astrónomo no dia seguinte.

43 versos, 17 de 6, 20 de 10, 2 de 4, 1 de 3, 1 de 7, 1 de 8, 1 de 2 sílabas.

Quase todos os versos são *piano*.

Rima entre os versos 2-3, 7-8, 13-14, 19-20, 23-24, 26-27, 28-29, 30-31, 33-34, 39-40, 42-43.

#### *Ária (Lisetta) [20]*

Una Donna come mè,  
Non vi fu, nè vi sarà.  
Io son tutta amore, e fé,  
Tutta son sincerità.  
Domandate a chi lo sà,  
Si ch'è vero ognun dirà.  
Io crudele esser non sò,  
Sono stata ognor così,  
E così sempre sarò.  
Per voi solo, o questo sì,  
(Non mentisco in verità)  
Palpitando il cor mi stà. (*parte*)

Lisetta afirma ser toda amor e sinceridade, podem perguntar a quem quiserem. Não é cruel, sempre foi assim e sempre assim será. Por Buona Fede, e só por ele, o coração lhe palpita.

12 versos, em 2 estrofes de 6, de 7 sílabas.

Todos os versos são *tronco*.

Rima entre os versos 1-3, 2-4-5-6-11-12, 7-9, 8-10.

## 10<sup>a</sup> cena

*Recitativo (Buona Fede, Ecclittico) [21]*

*B. F.* E' Poi la mia Lisetta  
Una buona ragazza.  
Non è di quelle serve impertinenti  
Che quando àno la grazia del padrone,  
Vogliono in casa far le braghessone.  
*Eccl.* Ehi, Signor Buona Fede, (*di dentro*)  
Si puol' entrar?  
*B. F.* Oh, cappari, chi è qui!  
Venite, signor sì.  
Cos' é sta novità?  
Qualche cosa di grande vi sarà.  
*Eccl.* Compatite s' io vengo  
In quest' ora importuna a disturbarvi.  
Un segno d' amicizia io vengo a darvi.  
*B. F.* Oh, che buona ventura a me vi guida?  
*Eccl.* V' è nessun che ci ascolti?  
*B. F.* No, siam soli, sedete.  
Parlate pur con libertà.  
*Eccl.* Voi siete  
L' unico galantuom, ch' io stimo, ed amo;  
Onde vi vengo a usar, per puro affetto,  
Un atto di amicizia, e di rispetto.  
*B. F.* Obligatto vo son; ma, che intendete  
Voler dire con ciò?  
*Eccl.* Vengo da voi  
Per sempre a licenziarmi.  
*B. F.* Oh Dei! Per sempre?  
Ditemi, cosa fù?  
*Eccl.* Amico, addio; non ci vedrem mai più.  
*B. F.* Voi mi fate morir. Ma perchè mai?  
*Eccl.* Tutto confido a voi: sappiate, amico,  
Che il grande Imperatore  
Del bel Mondo Lunar, con lui mi vuole.  
Io fra pochi momenti  
Sarò insensibilmente  
Trasportato lassù per mio destino,  
E sarò della Luna Cittadino.  
*B. F.* Come! E' vero? Oh gran caso! Oh me infelice  
Se resto senza voi! Ma in qual maniera  
La voce di lassù potè arrivare?  
*Eccl.* Là, nel Mondo Lunare,  
Un Astrologo v' è come son' io,  
Che à fatto un Cannocchial simile al mio.  
Congiunti nella cima i Cannocchiali,  
E levato il cristallo, o sia la lente,  
Facilissimamente  
Sento quel che si dice in l' altro Mondo,  
E col metodo istesso, anch' io rispondo.  
*B. F.* Oh prodigio! Oh prodigio! Ed in che modo  
Sperate andar tant' alto?  
Dalla Terra alla Luna v' è un gran salto.  
*Eccl.* Tutto vo' confidarvi.  
Dal Cannocchiale istesso

Il grande Imperatore  
 Mi à fatto schizzettar certo liquore,  
 Che, quando il beberò,  
 Leggiermente alla Luna io volerò.  
*B. F.* Amico, ah se voleste,  
 Aiutar mi potreste.  
*Eccl.* E come mai?  
*B. F.* Schizzettatemi un po' di quel liquore  
 Che v' à mandato il vostro Imperatore.  
*Eccl.* (Eccolo nella rete.)  
*B. F.* E poi anch' io  
 Verrò lassù con voi.  
*Eccl.* Ma, non vorrei  
 Che se ne avesse a mal sua Maestà.  
*B. F.* E' un Signor di buon cor, non parlerà.  
*Eccl.* Orsu, mi siete amico,  
 Vi voglio sodisfar. Questo è il liquore:  
 Giacchè non v' è nessuno,  
 Vo' che ce lo beviam metà per uno.  
*B. F.* E poi come faremo?  
*Eccl.* E poi ci sentiremo  
 Sottilizar le membra in forma tale,  
 Che andremo in sù, come se avessim' l' ale.  
*B. F.* Beverei, ma non sò...  
 Sono fra il sì, ed il nò.  
*Eccl.* Compiacervi credevo;  
 Se pentito già siete, io solo bevo. (*finge di bere*)  
*B. F.* Non lo bevete tutto  
 Per carità!  
*Eccl.* Tenetemi, che ormai  
 Mi sembra di volare. Oh me felice!  
 Oh singolar fortuna!  
 Or or sarò nel Mondo della Luna. (*stralunando gli occhi*)  
  
*B. F.* Cosa avete negli occhi?  
 Parete spiritato.  
*Eccl.* Dallo Spirto Lunar sono invasato.  
 Addio. Vado.  
*B. F.* Fermate.  
 Voglio venir' anch' io.  
*Eccl.* Ecco, tenete  
 Il resto del liquor, dunque, e bevete  
*B. F.* Ma le Figliuole mie? Ma la mia Serva?  
*Eccl.* Quando sarete là,  
 Grazie per esse ancor s' impetrerà.  
 Vado, vado.  
*B. F.* Son qui. Bevo, aspettate.  
*Eccl.* (Bevi: buon prò ti faccia.  
 Io bevuto non ò. Fra pochi istanti,  
 Dal sonnifero oppresso, e addormentato,  
 Crederà nella Luna esser portato.)  
*B. F.* Ecco; bevuto ho anch' io.  
 Mondo, Mondaccio rio,  
 Per sempre ti abbandono.  
 Uomo sopralunar fatto già sono.  
 Ohimè! Sento un gran foco.  
*Eccl.* Soffrite: a poco, a poco  
 Tramutar sentirete



Tutte le vostre membra, e goderete.  
*B. F.* Par che mi venga sonno.  
*Eccl.* Ecco l' effetto  
 Che fa il liquor perfetto.  
*B. F.* Non posso star' in piedi.  
*Eccl.* Accomodatevi,  
 State pronto a salire, e consolatevi.  
*B. F.* Mi sembra di volar.  
*Eccl.* Lo credo anch' io.  
*B. F.* Caro Ecclittico mio,  
 Ditemi: dove sono? in terra, o in aria?  
*Eccl.* Vi andate a poco a poco sollevando.  
*B. F.* Mi vo sottilizzando.  
 Ma come uscir potrem da questa stanza?  
*Eccl.* Abbiamo in vicinanza  
 Un ampio fenestrone.  
*B. F.* Vado, vado senz' altro,  
*Eccl.* (Oh che babbione!)

Buona Fede pensa ainda na sua Lisetta, bem impressionado pelo que ela acabou de dizer, quando entra Ecclittico, cerimonioso e com aparente timidez. Ele vem, em nome da amizade, despedir-se, e para sempre. Perante a admiração de Buona Fede, ele explica que o grande imperador do mundo lunar quere-o junto dele, e que dentro de alguns instantes para aí será transportado, tornando-se cidadão da lua.

Consternado com esta triste notícia, Buona Fede não percebe como chega a voz da lua à terra. Ecclittico explica-lhe que na lua um astrónomo fez um telescópio muito semelhante ao seu, e que levantando do cimo a lente facilmente se ouve o que é dito no outro telescópio. Assim comunica com o outro mundo. Buona Fede está estupefacto e quer agora saber como tenciona Ecclittico chegar à lua. Este explica que o grande imperador lhe fez chegar um "certo licor" que, quando for bebido, o fará voar. Buona Fede quer também beber o licor e ir até à lua, Ecclittico tem medo que o imperador leve a mal mas deixa-se convencer. Vão então dividir o licor, cada um beberá metade, e sentir-se-ão leves de tal maneira que levantarão voo como se tivessem asas. Buona Fede hesita, Ecclittico finge beber, Buona Fede suplica-lhe que não beba tudo, Ecclittico finge já começar a voar. Ainda indeciso, desta vez preocupado com as filhas e a criada, é sossegado por Ecclittico e acaba por beber. Já se sente homem lunar, despede-se da terra, sente um grande fogo dentro de si. Ecclittico comenta para si próprio: "Bebe, que bem te faça. Daqui a nada, adormecido por este soporífero, acreditarás estar na lua."

Buona Fede começa a sentir-se adormecido, não sabe bem onde está, se na terra se no ar, pergunta como vai sair voando daquela sala. Ecclittico finge estar também a sentir-se voar, abre a janela para que por ela possam sair.

128 versos, 57 de 6, 54 de 10, 13 de 4, 2 de 2, 1 de 3 sílabas.

Quase todos os versos são *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 4-5, 8-9, 10-11, 13-14, 21-22, 28-29, 36-37, 40-41, 42-43, 47-48, 50-51, 54-55, 56-57, 58-59, 61-62, 67-68, 71-72, 73-74, 75-76, 77-78, 79-80, 85-86, 88-89, 93-94, 102-103, 104-105, 106-107, 108-109, 110-111, 113-114, 115-116, 119-120, 122-123, 124-125, 126-128.

*Quarteto (Buona Fede, Ecclittico, Clarice, Lisetta) [22]*

*B. F.* Vado, vado; volo, volo.

*Eccl.* Bravo, bravo; mi consolo.

*B. F.* Dove siete?

*Eccl.* Volo anch' io.

*B. F. Eccl. a 2.* Addio Mondo: Mondo addio.

(*Escono Clarice, e Lisetta*)

*Clar.* Caro Padre, cosa c' è?

*Lis.* Padron mio, che cos' è?

*B. F.* Vado, vado; volo, volo.

*Clar. Lis. a 2.* Dove? dove?

*Eccl.* Oh che fortuna!

*B. F.* Vo nel Mondo della Luna.

*Clar. Lis. a 2.* Muore! Muore! Ohimè che muore!

*B. F.* Oh che gusto! Oh che diletto!

*Eccl.* Viva, viva. Oh che fortuna!

*Clar. Lis. a 2.* Muore! Muore!

*B. F.* Cara Luna,

Vengo a tè. (*s' addormenta*)

*Clar. Lis. a 2.* Muore! Muore! Presto, presto

Qualche spirto troverò,

Presto, presto tornerò. (*partono*)

*Eccl.* Il buon sonnifero

Gli offusca il cerebro.

Portar da gli uomini

Via lo farò.

Fabrizio, Prospero, (*vengono 2 servitori*)

Su via portatelo

Nel mio giardin. (*portano via B. F.*)

Le Donne tornano,

E si disperano,

Perchè già credono

Morto il meschin.

(*Torna Clar. e Lis.*)

*Clar.* Povero Padre, ahi che mori!

*Lis.* Ahi, che di vivere tosto fini!

*Eccl.* No, non piangete, non è così.

*Clar. Lis. a 2.* Ahi, che tormento! Ahi, che mori!

*Eccl.* Fe' testamento, eccolo qui.

*Clar. Lis. a 2.* Ahi, che tormento! Ahi, che mori!

*Eccl.* Lascio a Clarice sei mila scudi,

Se di sposarsi risolverà.

*Clar.* Era mortale, questo si sà.

*Eccl.* Lascio a Lisetta cento ducati,

Quando il marito ritroverà.  
*Lis.* Era assai vecchio, questo si sà.  
*Eccl.* Povero vecchio, più nol vedrete!  
*Clar. Lis. a 2.* Ahi, che tormento che voi mi date!  
*Eccl.* Pronta è la dote, se la volete. (*alle donne*)  
*Clar. Lis. a 2.* Mi fate ridere; mi consolate.  
*A 3.* Viva chi vive;  
 Chi è morto, è morto.  
 Dolce conforto  
 La dote sarà.

O quarteto começa com um curto diálogo entre Buona Fede e Ecclittico, em que os dois se despedem do mundo e se sentem voar. Aparecem Clarice e Lisetta que ouvem Buona Fede e Ecclittico dizer coisas para elas incompreensíveis, perguntam o que se passa e pensam que Buona Fede vai morrer (quando o vêem adormecer). Quando elas saem momentaneamente Ecclittico chama dois criados, explica-lhes que Buona Fede está sob o efeito do soporífero e ordena-lhes que o levem para o seu jardim.

Clarice e Lisetta voltam a aparecer. Lamentam a morte do pai e do patrão e discutem o testamento, que Ecclittico faz menção de ler: a Clarice deixa seis mil escudos quando resolver casar-se, a Lisetta cem ducados quando encontrar marido. E os quatro cantam: "Viva quem está vivo, quem está morto está morto, o dote grande conforto dará."

51 versos, que incluem estrofes de 3, 4, 3, 4 e 4 versos, 14 de 7, 17 de 4, 10 de 9, 3 de 8, 5 de 3, 1 de 5, 1 de 6 sílabas.

Alternância parcialmente regular de versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo*.

Rima entre os versos 1-2, 4-5, 6-7, 10-11, 14-16, 19-20, 20-24, 28-29, 27-31, 32-33, 34-35, 36-37, 39-40- 42-43, 44-46, 45-47, 49-50.

## II° acto

### 1ª cena

*Recitativo (Ecclittico, Ernesto) [0]*

(*Buona Fede, che dorme sopra un letto di fiori. Ecclittico travestito con abito capriccioso. Ernesto ne' suoi abiti*)

*Eccl.* Ecco qui Buona Fede  
 Nel Mondo della Luna. Egli  
 ancor dorme,  
 E quando sia destato,  
 Esser non crederà nel mio Giardino,  
 Ma nel Mondo Lunare  
 Fra le delizie peregrine, e rare.

*Ern.* Ma Flaminia, e Clarice,  
 Son del tutto avvisate?  
*Eccl.* Il tutto sanno,  
 E a ogni nostro disegno aderiranno.  
 Lisetta nulla sa; ma non importa,  
 Con un'altra invenzione  
 Farò ch' ella si creda  
 Nel Mondo della Luna trasportata.  
 Ella è da Cecco amata,  
 E Cecco la desia;  
 E accioch' egli aderisca alle mie voglie,  
 Gli ò promesso che Lei sarà sua moglie.  
*Ern.* Flaminia sarà mia.  
*Eccl.* E mia sarà Clarice:  
 Oggi ciascun di noi sarà felice.  
 Le macchine son pronte;  
 Son pronti i giochi, i suoni, i balli, e i canti;  
 Cose che pareran prodigi, e incanti.  
*Ern.* Ed io, per esser pronto  
 A sostener la mia caricatura,  
 Vado tosto a cambiar spoglie, e figura. (*parte*)

Ecclittico explica a situação a Ernesto: Buona Fede está ali, adormecido, e quando acordar vai sentir-se no mundo lunar, entre delícias raras. Flaminia e Clarice foram avisadas e aderiram à conspiração. Lisetta não sabe de nada mas um novo expediente vai fazê-la crer transportada para o mundo da lua, e como ela e Cecco estão apaixonados, casar-se-ão. Flaminia será de Ernesto, Clarice será sua, e nesse mesmo dia os dois (Ernesto e Ecclittico) ficarão felizes. Tudo está pronto: os jogos, os sons, as danças e os cantos, tudo aquilo parecerá a Buona Fede prodígios e encantos. Ernesto apressa-se a partir, para se disfarçar.

28 versos, 14 de 6, 12 de 10, 1 de 3, 1 de 4 sílabas.

Todos os versos são *piano*.

Rima entre os versos 6-7, 10-11, 15-16, 18-19, 21-22, 24-25, 27-28.

## 2ª cena

*Recitativo (Ecclittico, Buona Fede) [1]*

(*Ecclittico, e Buona Fede, che dorme*)

*Eccl.* Buona Fede ancor dorme.  
 Tempo è di risvegliarlo.  
 Con questo sal volatile  
 Sciogliendo i spirti che fissati à l' oppio,  
 In se ritornerà. (*gli pone una bozetta sotto le narici*)  
*B. F. Flaminia...*  
*Eccl.* Ei chiama  
 La figliuola fra il sonno, e la vigilia.  
*B. F. Ehi, Clarice... Lisetta...*  
*Eccl.* Ora si va svegliando.

*B. F.* Eh! dove sono?  
*Eccl.* Amico.  
*B. F.* Olà: chi siete?  
*Eccl.* Che? non mi conoscete?  
 Non ravvisate Ecclittico?  
*B. F.* Voi quello?  
*Eccl.* Sì, quel son io.  
*B. F.* Ma dove,  
 Dove, amico, siam noi?  
*Eccl.* Dove la sorte tutti i beni aduna,  
 Nel bellissimo Mondo della Luna,  
*B. F.* Eh! mi burlate?  
*Eccl.* E non ve n' accorgete  
 Dallo splendor, che fa più bello il giorno?  
 Dall' aria salutar, che spira intorno?  
*B. F.* E' vero. Oh, che bel giorno!  
 Oh, che aria dolcissima, e soave!  
*Eccl.* Mirate a vostri piedi,  
 Dal bel terren fecondo  
 Nascere le rose, e i gigli.  
*(Si vedono a spuntare i fiori)*  
*B. F.* Oh, che bel Mondo!  
*Eccl.* Udite il dolce canto  
 Degli augelli canori.  
*(Si odono cantare i Rusignuoli)*  
*B. F.* Oh, che contento!  
 Son fuor di me; non sò dove mi sia.  
*Eccl.* Udite l' armonia,  
 Ch' esce dagli arboscelli,  
 Agitati da i dolci venticelli.  
*(Odesi un concertino principiato da violini,  
 ed oboè in orchestra, calle risposte delle  
 trombe da caccia, e fagotti dentro la  
 Scena) [2]*  
 [3] *B. F.* Bravi, bravissimi.  
 Gli alberi, in questo Mondo,  
 Suonano meglio de' nostri sonatori.  
*Eccl.* Or vedrete ballar Ninfe, e Pastori.  
*(Escono Ballerini, quali intrecciano una  
 bella danza)*  
*B. F.* Oh, che Ninfe gentili! Oh che fortuna!  
 Oh benedetto il Mondo della Luna!  
 Ma sà l' Imperatore,  
 Ch' io sono qui arrivato?  
*Eccl.* E' di tutto informato.  
*B. F.* Andiamlo a ritrovar.  
*Eccl.* Non è permesso  
 Con quell' abito andar' innanzi a lui,  
 S' egli non ve ne manda uno de' sui.  
 Ma, ecco i Cavalieri  
 Con i Paggi, e i Staffieri. Il gran Monarca  
 Vi manda da vestire.  
*B. F.* E' un bel Mondo da ver; non sò che dire.

Ecclittico resolve acordar Buona Fede e fã-lo com sal volátil. Ao  
 acordar Buona Fede chama pelas filhas e pela criada, não sabe onde está e não acredita

no que Ecclittico lhe diz (que está no bellissimo mundo lunar), mas à medida que este o faz reparar no esplendor do dia, no ar salutar, na terra fecunda donde brotam rosas e lírios (que se vêem despontar), no doce canto das aves canoras (ouvem-se cantar os rouxinóis), na harmonia das árvores agitadas pelos ventos (peça instrumental), na dança das ninfas e dos pastores (bailado) este é pouco a pouco convencido, acha tudo bendito e maravilhoso e quer ir ao encontro do imperador. Ecclittico diz-lhe que ele já está informado da sua chegada mas que só com fatos especiais é possível ser recebido. Nesse instante entram cavaleiros e pagens com fatos para que Buona Fede se vista para a recepção.

55 versos, 26 de 6, 17 de 10, 5 de 2, 7 de 4 sílabas.

Versos *piano*, *tronco* e *sdrucciolo*.

Rima entre os versos 13-14, 20-21, 24-25-26, 35-36. 37-38, 41-42, 43-44, 46-47, 50-51, 54-55.

### 3ª cena

*Conjunto (coro, Buona Fede e Ecclittico, tutti) [4]*

*(Intanto che i Cavalieri cantano il coro, i Paggi levano le vesti sue a Buona Fede, e lo rivestono con gli abiti capricciosi da loro portati)*

*Cav. a 4. Uomo felice  
Cui goder lice  
Di questo Mondo  
L' alta beltà:  
L' Imperatore,  
Per farvi onore,  
Prove vi manda  
Di sua bontà.  
Ecc. B. F. a 2. Il Ciel lo guardi  
Sempre d' affanni;  
Viva mill' anni  
Con sanità.  
Cav. a 4. Or che vestito  
Siete, e pulito,  
Andar potrete  
Da sua Maestà.  
Tutti. Il Ciel lo guardi  
Sempre d' affanni;  
Viva mill' anni  
Con sanità. (partono i Cavalieri)*

O coro dirige-se a Buona Fede exaltando a sua felicidade por estar naquele belo mundo, e a bondade do imperador por o receber. Em seguida Buona



Fede, Ecclittico e o próprio coro exaltam sua majestade e desejam-lhe mil anos de felicidade.

20 versos, em 5 estrofes de 4, de 4 sílabas.

Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 1-2, 5-6, 10-11, 13-14, 18-19, 4-8-12-16-20.

*Recitativo (Buona Fede, Ecclittico) [5]*

*B. F.* Come avrò a contenermi?  
Quante gran riverenze avrò da fare?  
*Eccl.* Il nostro buon Monarca  
Non vuole adulatori. Egli è un Signore,  
Ch'è tagliato alla buona, e di buon core.  
*B. F.* Andiam. Non vedo l' ora di vederlo.  
Ma quanto in anticamera  
Aspettar ci farà?  
*Eccl.* Qui in anticamera  
Sospirar non si sente, o bestemmiare.  
Ognuno puol' entrare;  
Ognuno puol' andar dal suo Sovrano,  
E può baciargli il piè, non che la mano.  
Ma, restate, che io  
Anderò ad avvisarlo.  
Egli à tanta bontà,  
Che, per farvi piacer, quì venirà.  
*B. F.* E la mia Cameriera, e le mie Figlie  
Non verranno con noi?  
*Eccl.* Sì, sì, verranno poi;  
Anzi, le nostre Donne,  
Han jus particolare a questo Impero,  
Perchè v' à colla Luna il lor pensiero.

Buona Fede está ansioso, não sabe como há-de comportar-se perante o monarca. Ecclittico explica-lhe que ele não quer adultores, que tem bom coração, que a todos recebe, que lhe devem beijar os pés e não as mãos, e vai à frente para o avisar. Buona Fede está preocupado com a criada e com as filhas, por elas não terem vindo, mas Ecclittico sossega-o: as mulheres têm uma atenção especial naquele império, pois o seu pensamento está sempre na lua.

23 versos, 11 de 6, 11 de 10, 1 de 4 sílabas.

Versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 4-5, 10-11, 12-13, 16-17, 19-20, 22-23.

*Ária (Ecclittico) [5A]*

Voi lo sapete  
Come son fatte:  
Ora vezzoze,  
Tutte amorose:  
Ora ostinate,  
Fiere arrabiate.  
Che? non è verò?  
Sono lunatiche,  
Oh, signor sì.  
Mutan figura,  
Mutam pensiere;  
Son per natura  
Poco sincere.  
Certo, credetemi,  
Che l'è così. (*parte*)

Ecclittico disserta sobre as mulheres: ora graciosas e amorosas, ora obstinadas e raivosas. São lunáticas e pouco sinceras, mudam de aspecto e de pensamento.

15 versos, em 2 estrofes de 9 e de 5 versos, de 4 sílabas.

Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 3-4, 5-6, 10-12, 11-13, 9-15.

**4ª cena**

*Recitativo (Buona Fede) [5B]*

Parmi che dica il vero; anzi Lisetta  
Or' è meco amorosa, or sdegnoletta.  
Ma, s' ella qui verrà,  
Forse si cangerà. Ben mi ricordo  
Del bellissimo caso  
Della donna menata per il naso.

Buona Fede aplica as palavras de Ecclittico à sua criada Lisetta, que ora é amorosa ou arrogante. Mas recorda-se do caso da mulher puxada pelo nariz e tem esperança que ela mude quando vier para aquele mundo.

6 versos, 2 de 6, 4 de 10 sílabas.

Versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 1-2, 5-6.



## 5<sup>a</sup> cena

(A suono di sinfonia si avanza il Carro, e  
giunto alla metà della Scena, Ernesto  
scende, ed aiuta a scendere Cecco, con  
affettata sommissione.) [6]

### Recitativo (Buona Fede, Cecco, Ernesto) [7]

*B. F.* Umilmente m' inchino  
A Vostra Maestà.  
*Cecc.* Chi siete voi,  
Che indirizza i suoi saluti  
Alla Maestà nostra, e non a noi?  
*B. F.* Perdoni, io fo all' usanza  
Del Mondo sublunar, dove son nato.  
*Cecc.* Sì, sì; sono informato,  
Che là nel vostro Mondo  
Tronfa l' albagia,  
Nè di titoli mai v' è carestia.  
*B. F.* Dice ben... ma, che vedo?  
Quivi il signor' Ernesto?  
*Ern.* V' ingannate;  
Io Stella sono, ed Espero m' appello;  
E quando il Cielo imbruna,  
Esco primiera a vagheggiar la Luna:  
Sortito avrà l' influsso,  
Quel che Ernesto si appella,  
Dalla costellazion della mia stella.  
*B. F.* Io non sò che dir: voi tutto Ernesto  
Certo rassomigliate.  
*Cecc.* Non vi meravigliate,  
Che, nella nostra Corte, abbiamo noi  
Un Buffon che somiglia tutto a voi.  
*B. F.* Grazie a vostra bontà del paragone;  
Ma io, per dirla a lei, non son buffone.  
*Cecc.* E pur, nel vostro Mondo,  
Chi sa fare il buffon' è fortunato.  
*B. F.* (Cappari! Egli è informato!)  
*Cecc.* Or che vi pare?  
Vi piace il nostro Mondo?  
*B. F.* In fede mia,  
A chi un Mondo sì bel non piacereia?  
Ma per esser contento,  
Una grazia, Signore, ancor vo chiedo.  
*Cecc.* Chiedete pur, che tutt' io vi concedo.  
*B. F.* Ho due figlie, e una serva.  
Vorrei...  
*Cecc.* Già v' ò capito.  
Le vorreste con voi.  
Andrà, per consolarle,  
Una Stella Cometa ad invitarle.  
*B. F.* Ma, le Stelle Comete,  
Portan cattivo augurio.

*Cecc.* Oh gente pazza  
 Del Mondo sublunar! Poichè le Stelle  
 Conoscer pretendete,  
 E voi stessi laggiù non conoscete.  
*B. F.* Ha ragione, ha ragione: non so che dire.  
*Cecc.* Io le farò venire,  
 Ma però con un patto,  
 Che vo', senza recarvi pregiudizio,  
 La vostra Cameriera al mio servizio.  
*B. F.* Ma, Signor...  
*Cecc.* Già lo sò,  
 Che siete innamorato  
 In quei begli occhi suoi;  
 Ma, questa volta, la vogliam per noi.  
*B. F.* Dunque lei l' ha veduta?  
*Cecc.* Signor sì.  
 Una Macchina abbiamo,  
 Da cui spesso vediamo  
 Quel che si fa laggiù nel basso Mondo;  
 E il piacer più giocondo,  
 Che aver possano i nostri occhi lunari,  
 E' il mirar le pazzie de' vostri pari.

Buona Fede saúda o imperador com uma fórmula que não lhe agrada e este alude negativamente ao mundo terreno, cheio de títulos e de presunção. Buona Fede reconhece Ernesto mas este afirma ser uma estrela, a primeira a cortejar a lua quando o céu escurece. Cecco brinca com Buona Fede, chama-lhe "buffone" e pergunta-lhe o que acha ele daquele mundo. Buona Fede manifesta-lhe o seu contentamento mas também a preocupação pela serva e pelas filhas. O imperador mandará um cometa buscá-las. Buona Fede diz que os cometas dão sorte, o que ocasiona o comentário de Cecco (importante no contexto geral da obra): "Ó gente louca da terra! Procuram conhecer as estrelas e a vós mesmos não vos conheceis!"

Clarice, Flaminia e Lisetta virão, mas o imperador põe uma condição: Lisetta deve ficar ao seu serviço. Buona Fede tenta protestar mas o imperador diz-lhe que sabe que ele está apaixonado pelos seus belos olhos, mas que a quer para si. "Então já a viu?" - pergunta Buona Fede. Ele explica: tem uma máquina com a qual vê tudo o que se passa no mundo lá em baixo, e o prazer maior dos habitantes da lua é ver as loucuras dos de lá de baixo.

67 versos, 32 de 6, 25 de 10, 5 de 4, 4 de 3, 1 de 2 sílabas.

Versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo*.

Rima entre os versos 3-5, 7-8, 10-11, 16-17, 19-20, 22-23, 24-25, 26-27, 29-30, 33-34, 36-37, 42-43, 48-49, 50-51, 53-54, 58-59, 62-63, 64-65, 66-67.

*Ária (Cecco) [8]*

Un Avaro suda, e pena,  
E poi crepa, e se ne v`a.  
Un superbo, senza cena,  
Vuol rispetto, e pan non `a.  
Un Geloso `e tormentato:  
Un corrente `e criticato:  
Quasi tutti al vostro Mondo  
Siete pazzi in verit`a.  
Chi sospira per amore;  
Chi delira per furore;  
Chi sta bene, e vuol star male;  
Chi `a gran fumo, e poco sale;  
Al rovescio tutto v`a.  
Siete pazzi in verit`a.  
*(Sale nel carro, e parte col seguito)*

O imperador Cecco comenta os defeitos dos habitantes da terra: o avaro que sua, sofre e acaba por morrer, o soberbo, que quer respeito mesmo que passe fome, o ciumento e o apressado, o que suspira de amor, o que delira de raiva, o inconstante, o presunçoso, todos s`ao verdadeiramente doidos.

14 versos, em estrofes de 8 e de 6, de 7 s`ilabas.

Altern`ancia regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 1-3, 2-4, 5-6, 9-10, 11-12, 13-14, 8-14.

**6<sup>a</sup> cena**

*Recitativo (Ernesto, Buona Fede) [9]*

*Ern.* Voi avete due Figlie?  
*B. F.* Signor si.  
*Ern.* Fanciulle, o maritate?  
*B. F.* Son ragazze,  
E non `o ancora lor dato marito,  
Perch`e non `o trovato un buon partito.  
*Ern.* Avete fatto ben. Nel vostro Mondo  
Due cattivi mezzani  
Soglion far qualche volte i matrimoni.  
*B. F.* Vossignoria favella  
Come appunto parlar deve una stella.  
*Ern.* Qui non v' `e alcun che dica  
Di morir per l' amata;  
Non v' `e alcun che sia fido ad un' ingrata.  
Non vedrete chi voglia  
Nella tasca portar ampolle, o astucci  
Con balsami, e ingredienti  
Utili delle donne a' svenimenti.  
*B. F.* Ma, se sviene una donna,

Come la soccorrete?  
*Ern.* Accostumiamo  
Una corda portare, e quando fanno  
Tali caricature,  
Le facciam rinvenir con battiture.  
*B. F.* Questo, per vero dire,  
E' un perfetto elisire.  
*Ern.* E' un elisir che giova,  
E credetelo a me, che il sò per prova.

Buona Fede conta a Ernesto que as suas filhas são raparigas solteiras porque ele ainda não lhes encontrou um bom partido. Ernesto explica-lhe como se tratam na lua as mulheres: ninguém morre pela amada, ninguém é fiel a uma ingrata, ninguém traz no bolso bálsamos ou ingredientes para tratar os desmaios das mulheres. Quando é preciso socorrer alguma que faça uma dessas cenas, é a bater-lhe com uma corda que a fazem vir a si. E os dois parecem satisfeitos com tais métodos.

28 versos, 14 de 6, 11 de 10, 2 de 3, 1 de 4 sílabas.

Quase todos os versos são *piano*.

Rima entre os versos 5-6, 10-11, 13-14, 17-18, 23-24, 25-26, 27-28.

#### *Ária (Ernesto) [10]*

Qualche volta non fà male  
Il contrasto, ed il rigore;  
Sempre pace, sempre amore  
Fà languire anch' il piacer.  
Quando poi cessa lo sdegno,  
Sente il cor maggior diletto;  
Più vigor prende l' affetto,  
E multiplica il goder. (*parte*)

Algumas vezes o rigor não prejudica, pois sempre paz e amor faz diminuir o prazer. E quando cessa o desprezo mais forte fica o afecto e maior é o benefício.

8 versos, em 2 estrofes de 4, de 7 sílabas.

Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 2-3, 6-7, 4-8.

## 7ª cena

Recitativo (*Buona Fede, Eco*) [11]

(*Buona Fede solo, e varie persone di dentro, che formano l' Eco*)

Io resto stupefatto.  
Questo è un Mondo assai bello, assai ben fatto.  
Cantan sì ben gli augelli;  
Suonano gli arboscelli;  
Ognun balla, ognun gode,  
Ognun vive giocondo.  
Oh, che Mondo felice! Oh, che bel Mondo!  
Me lo voglio goder. Vo' andar girando  
Per questa, ch' esser credo  
La principal Città.  
Non sò se abbia d' andar di là, o di quà.

(*L' Eco risponde da varie parti*)

*Eco.* Di quà, di quà, di quà.

*B. F.* Oh, questa si ch' è bella!

Ognuno a sè mi appella;

E mi sento a chiamar di quà, e di là.

*Eco.* Di là, di là, di là.

*B. F.* E siam sempre da capo.

Vorrei venire, e non vorrei venire.

Sono fra il sì, ed il nò.

*Eco.* Nò, nò, nò, nò.

*B. F.* Nò di quà, nò di là;

Dunque resterò qui,

Sempre fermo così.

*Eco.* Sì, sì, sì, sì, sì, sì.

*B. F.* Ah ah, v'ò inteso.

Signor Eco garbato.

Oh, che piacer giocondo!

Oh, che spasso! Oh, che spasso! Oh, che bel Mondo!

Buona Fede está deslumbrado com aquele mundo, com a sua beleza, o canto dos pássaros e o som das árvores, e resolve ir passear. Não sabe se há-de ir "por ali ou por ali" (o eco responde-lhe: "Di quà, di quà, di quà"). Continua deslumbrado com tudo e também com a voz que lhe pareceu ouvir (o eco volta a responder: "di là, di là, di là"). Está indeciso, se há-de ir por um determinado caminho, se sim ou não (o eco responde-lhe: "nò, nò, nò, nò"), e assim por diante. A diversão é completa, o mundo maravilhoso!

28 versos, 19 de 6, 7 de 10, 2 de 4 sílabas.

Versos *piano e tronco*.

Rima entre os versos 1-2, 3-4, 6-7, 11-12, 13-14, 15-16, 19-20, 22-23-24, 27-28.

*Ária (Buona Fede) [12]*

Che Mondo amabile,  
Che impareggiabile  
Felicità!  
Gli alberi suonano;  
Gli augelli cantano;  
Le Ninfe ballano;  
Gli Echi rispondono;  
Tutto è godibile;  
Tutto è beltà.  
Che Mondo amabile;  
Che impareggiabile  
Felicità! (*parte*)

"Que mundo amável, que incomparável felicidade!

As árvores soam, os pássaros cantam, as ninfas dançam, os ecos respondem, tudo é beleza, prazer e felicidade!"

12 versos, em estrofes de 3, 6 e 3 versos, de 4 sílabas.

Alternância regular de versos *sdrucchiolo* e *tronco*.

Rima entre os versos 1-2, 4-5, 10-11, 3-9-12.

**8ª cena**

*Recitativo (Lisetta, Ecclittico) [13]*

(*Eccittico, e Lisetta, condotta da  
due, con gli occhi bendati*)

*Lis.* Dove mi conducete;  
Siete sbirri, sicari, o ladri siete?  
*Eccl.* Levatele la benda,  
Or che la fortunata  
A questo nostro Mondo è già arrivata.  
*Lis.* Ohimè! Respiro un poco.  
*Eccl.* Bella Ragazza, io gioco,  
Che, dove adesso siate,  
Voi non v'immaginate.  
*Lis.* E che volete, caro Signor' Ecclittico, ch'io sappia?  
Sò che questa mattina  
Sono da me venute  
Persone sconosciute,  
Che m'àn bendati gli occhi,  
E m'àn condotta via,  
E adesso non sò dir dove mi sia.  
*Eccl.* Lisetta, avete avuta la fortuna  
D'esser passata al Mondo della Luna.  
*Lis.* Ah ah... mi fate ridere.  
Non sono una bambina  
Da credere a sì fatte scioccherie.  
*Eccl.* Delle parole mie,  
Voi la prova vedrete

Quando sposa sarete  
 Del nostro Imperatore,  
 Che, pel vostro bel viso, arde di amore.  
*Lis.* La favola v'è lunga.  
 Il Padrone dov'è?  
*Eccl.* Morto si finse,  
 Ma nel Mondo Lunare egli è passato,  
 E anch' io, dopo di lui, sono arrivato.  
*Lis.* Caro Signor Lunatico,  
 Non mi fate adirar. Per qual ragione,  
 Ditemi, uscir di casa mi faceste?  
*Eccl.* Di casa uscir credeste,  
 Ma, dal balcon passata,  
 Foste qui da una nuvola portata.  
*Lis.* Orsù, tali pazzie soffrir non voglio.  
 Vo' saper dove tende quest' imbroglio.  
*Eccl.* Ecco il vostro Padrone;  
 Dimantelo a lui, che lo saprà.  
 Io vado a ritrovar sua Maestà. (*parte*)

Lisetta é conduzida ao mundo lunar, de olhos vendados. Quando lhe tiram a venda, Ecclittico explica-lhe que ela chegou a um local inimaginável, que teve a sorte de ser trazida para o mundo lunar. Ela não acredita, diz que não é uma miúda para acreditar em tais brincadeiras, que só sabe que de manhã vieram uns desconhecidos, lhe vendaram os olhos e a levaram. Ecclittico tenta convencê-la, diz-lhe que o imperador está apaixonado por ela e que se casarão em breve. Ela não crê em nada, pergunta pelo patrão e porque a fizeram sair de casa. Ecclittico explica-lhe que o patrão veio já para aquele mundo, que ele próprio veio depois, e que ela saiu pela janela e foi transportada por uma nuvem.

42 versos, 24 de 6, 16 de 10, 1 de 15, 1 de 4 sílabas.

Versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo*.

Rima entre os versos 1-2, 4-5, 6-7, 8-9, 12-13, 15-16, 17-18, 21-22, 23-24, 25-26, 30-31, 34-35, 36-37, 38-39, 41-42.

### 9ª cena

*Recitativo (Lisetta, Buona Fede)*

*Lis.* Quello è il Padrone? E' lui.  
 Non capisco la sua caricatura.  
 Oh, che moda graziosa! Oh, che figura!  
*B. F.* Lisetta, oh ben venuta.  
 Tu ancor sei qui con noi?  
 Fortunata davvero chiamar ti puoi.  
*Lis.* Ma dove siam?  
*B. F.* Nel Mondo della Luna.  
*Lis.* Mi volete ingannar.  
*B. F.* Nò, te lo giuro.

Questo è il Mondo lunar, te l' assicuro.  
*Lis.* Adunque sarà vero,  
 Che una nuvola qui m' avrà portata.  
*B. F.* Sei stata fortunata,  
 Perch' io ti porto amore.  
*Lis.* (Comincia questo vecchio seccatore.)  
 Ma qui che far dovrò?  
*B. F.* Quello che devi far, t' insegnerò.  
 Tu devi voler bene al tuo Padrone.  
*Lis.* Oh già si sà; ma almeno  
 Datemi tempo un poco,  
 Ch' io possa prender fiato.  
*B. F.* Perchè? Che cosa è stato?  
*Lis.* Io stessa nol sò dir: sò che mi sento  
 Un certo cangiamento  
 Difficile a spiegar.  
*B. F.* Che sarà mai!  
*Lis.* Io credo che il successo  
 Del mio lunar passaggio  
 Sia la cagion fatale  
 Che mi rende agitata.  
*B. F.* Via, spiegati miglior: cosa ti senti?  
*Lis.* Un grande affano al core.  
*B. F.* (Oh già si sà;  
 Muore per me di amore.)  
*Lis.* E mi trovo del capo  
 Gravemente molesta.  
*B. F.* E' comune alle donne il mal di testa.  
*Lis.* Tacete caro voi,  
 Che i vecchi ne patiscono più di noi.  
*B. F.* Oh, non andare in collera.  
 Vien quà, Lisetta, ascolta.  
*Lis.* Finitela una volta.  
*B. F.* Tu sai chi è Buona Fede?  
*Lis.* Oh, sì signore.  
*B. F.* Sai tu ch' ei ti vuol bene?  
*Lis.* Ne son ben persuasa.  
*B. F.* Ma tu ancora,  
 Dacchè siam qui venuti,  
 Meco, del nostro amor, non favellasti.  
*Lis.* Ora mi spiegherò tanto che basti.

Lisetta fica admirada com o traje do patrão e pergunta-lhe onde se encontram. Buona Fede fica contente por vê-la, assegura-lhe que estão no mundo lunar e começa de imediato a tentar seduzi-la: diz-lhe que gosta dela, que ela deve gostar dele. Ela tenta ganhar tempo, finge que se sente mal, uma impressão no coração causada pela viagem. Buona Fede insiste, quer saber o que ela sente, ela diz-lhe que é uma agitação no coração, que se sente muito mal. Buona Fede conclui de imediato que ela morre de amores por ele, que todos os sintomas são devidos a isso, e confessa-lhe claramente o seu amor.



51 versos, 31 de 6, 14 de 10, 6 de 4 sílabas.

Versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo*.

Rima entre os versos 2-3, 5-6, 10-11, 13-14, 15-16, 17-18, 22-23, 24-25, 33-35, 37-38, 39-40, 42-43, 50-51.

*Dueto (Lisetta, Buona Fede) [14]*

*Lis.* Padroncino caro, caro,  
Sì, voi siete il mio diletto.  
Io per voi nutrisco affetto,  
Per voi sento al cor pietà.

*B. F.* Sì, lo credo; sì, lo vedo  
(Che piacere! Che contento!  
Nel lunatico Elemento  
Uom più lieto non si dà.)

*Lis.* (Egli è pazzo come v'è.)

*B. F.* Dunque a me porgi la mano.

*Lis.* E' ancor presto: piano, piano.

*B. F.* Ma che si aspetta  
Cara Lisetta?

*Lis.* Padron mio bello,  
Andiam bel bello.

*a 2.* (Non si sà ancora  
Cosa sarà.)

*Lis.* Via, lasciatemi pensare...  
(Non mi vo' precipitare.)

*B. F.* Quà la man...

*Lis.* Fatevi in là.

*a 2.* (Non si sà ancora  
Cosa sarà.)

*Lis.* Oh sentite, mio Signore,  
Chiaramente ve lo dico:  
Per me siete un poco antico,  
Non va bene in verità.

*B. F.* Che cosa sento!

Oh, che tormento!

Ohimè, che affanno!

Che infedeltà!

*Lis.* Zitto; sperate;

Non delirate;

Oggi, Lisetta,

Risolverà.

*B. F.* Non mi tradire;

Non mi lasciare;

Non mi burlare

Per carità.

*Lis.* (Chi sia Lisetta

Ancor non sà.)

*B. F.* Non mi burlare

Per carità.

*Lis.* Oggi, Lisetta

Risolverà.

Lisetta confessa ironicamente ao patrão todo o seu afecto. Buona Fede fica contentíssimo e quer imediatamente pegar na mão da criada. Esta foge, tenta ganhar tempo, diz que precisa de pensar, que não quer precipitar-se, mas perante as ansiosas investidas do patrão acaba por lhe dizer que ele é "um pouco antigo" para ela, que não ficam bem um para o outro. Ele sente-se traído e Lisetta, que não o quer indispôr demasiado, volta a dar-lhe esperanças: "hoje mesmo resolverá."

45 versos. Há 6 estrofes de 4 versos, 3 de cada personagem, e os restantes são irregulares, conforme o curso do diálogo. 3 estrofes são de 7, 3 de 4 sílabas. Globalmente há 17 versos de 7, 27 de 4, 1 de 3 sílabas.

Alternância parcialmente regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 2-3, 6-7, 8-9, 10-11, 12-13, 14-15, 18-19, 21-23, 25-26, 28-29, 32-33, 37-38, 4-8-27-31-35-39-41-43-45.

## 10ª cena

*Recitativo (Cecco, Buona Fede, Lisetta) [15]*

*(Cecco nell' abito di finto Imperatore, con seguito, poi Buona Fede, e Lisetta)*

*Cecc.* Olà, presto, fermate  
Buona Fede, e Lisetta;  
Dite che il loro Imperator gli aspetta.  
Vo' procurar, finchè la sorte è amica,  
Il premio conseguir di mia fatica.  
*B. F.* Eccomi a cenni vostri.  
*Lis.* Oh! Cosa vedo?  
Cecco è l' Imperator?  
*Cecc.* Lisetta, addio.  
*Lis.* Ti saluto; buon dì, Cecchino mio.  
*B. F.* Sei pazza? Cosa dici  
Al nostro Imperatore?  
*Lis.* Pazzo sarete voi.  
Ci conosciamo bene fra di noi.  
*Cecc.* Bella, Cecco non son, ma vostro sono.  
Olà, s' innalzi il Trono.  
Lisetta vezzosetta, e graziosina,  
Vi voglio far lunatica Regina.  
*(Dalla parte laterale comparisce un Trono  
per due persone)*  
*B. F.* (Io non vorrei che il nostro Imperatore  
Mi facesse l' onore  
Di rapirmi Lisetta.)  
*Cecc.* Ebben, che dite?  
Ecco il Trono per voi se l' aggradite.  
*Lis.* Il Trono! Ohimè, non sò.  
Sono fra il sì, ed il nò.

Cotante cose stravaganti io vedo,  
 Che dubito di tutto, e nulla credo.  
*Cecc.* Eh via, venite in Trono.  
 Se vi piace il mio volto,  
 Sia Cecco, o non sia Cecco,  
 Che cosa importa a voi?  
 Dopo ci aggiustaremo fra di noi.  
*Lis.* E' questa una ragion che non mi spiace.  
 Vengo.  
*B. F.* Dove, Lisetta?  
*Lis.* A ricever le grazie  
 Del nostro Imperatore.  
*B. F.* Come! Non ti vergogni?  
*Lis.* Vergognarmi! Di che?  
*B. F.* Che, per l' Imperator, lasci ora me.  
*Lis.* Compatisco la vostra debolezza.  
 Per un Imperator tutto si sprezza.  
*Cecc.* Aspettar più non voglio.  
 Presto, venite al soglio.  
*Lis.* Dunque lei...  
*Cecc.* Sì, mia cara,  
 Son vostro se volete.  
*Lis.* Lei è mio... ma se poi... ma s' io non sono...  
 (Non sò quel che mi dica.)  
*Cecc.* Al Trono, al Trono.

Cecco entra, disposto a "conseguir o prémio de tantos trabalhos". Lisetta, ao vê-lo vestido de imperador, fica admirada mas fala-lhe normal e afectuosamente, enquanto Buona Fede a repreende por tomar tais liberdades. Cecco afirma a Lisetta não ser Cecco mas pertencer-lhe ("vostro sono") e convida-a a ser rainha.

O trono entra, Cecco insiste que Lisetta se venha sentar nele, diz que ser Cecco ou não não tem importância, depois isso se ajustará entre os dois. Lisetta, está confusa, não quer acreditar no que se passa mas um lugar no trono é uma razão demasiado forte e acaba por aceitar ser imperatriz e receber as graças do imperador.

Buona Fede vê que Cecco está a roubar-lhe a sua Lisetta, tenta impedi-lo e pergunta à criada se ela não se envergonha de o deixar a ele, Buona Fede, para ir para junto do imperador. Lisetta, fascinada pela sua nova posição, responde ao patrão que "por um imperador tudo se despreza".

50 versos, 24 de 6, 18 de 10, 5 de 4, 1 de 2, 2 de 3 sílabas.

Versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo*.

Rima entre os versos 2-3, 4-5, 9-10, 13-14, 15-16, 17-18, 19-20, 22-23, 24-25, 26-27, 31-32, 41-42, 43-44, 48-50.

*Ária (Lisetta)* [15A]

Se lo comanda, sì, venirò.  
Signor Padrone, cosa sarà?  
Imperatrice dunque sarò?  
Ah fosse almeno la verità!  
Sento nel core  
Certo vapore,  
Che m'empie tutta di nobiltà.  
Che bella cosa l'esser signora;  
Farsi servire, farsi stimar!  
Ma non lo credo; ma temo ancora.  
Ah mi volete tutti burlar.  
(Voglio provarmi; cosa sarà?  
Ah fosse almeno la verità!)

*(Cecco dà di braccio a Lisetta e frattanto  
che si fa il ritornello dell'aria, la conduce  
in Trono)*

"Serei imperatriz? Ah! Se isso fôsse verdade!

Sinto no coração um certo vapor que me enche de nobreza.

Que bela coisa ser senhora, fazer-se servir e estimar."

Lisetta hesita entre acreditar na sua nova posição, com tudo o que lhe é devido, e duvidar, que tudo aquilo seja uma mentira.

13 versos, em estrofes de 7 e de 6 versos, 11 de 9 e 2 de 4 sílabas.

Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 1-3, 2-4, 5-6, 8-10, 9-11, 12-13, 4-7-13.

*Recitativo (Buona Fede, Cecco)* [15B]

*B. F.* Eccelso Imperator, la fortunata,  
Solo Lisetta è stata.  
Le povere mie Figlie  
Ancor non ànno avuta la fortuna  
Di venire nel Mondo della Luna.  
*Cecc.* Un Araldo Lunare à già recato,  
Che in viaggio sono, e che saran fra poco  
Ancor' esse discese in questo loco.  
*B. F.* Perchè dite discese, e non ascese?  
Per venire dal nostro a questo Mondo,  
Signor, si sale in sù.  
Or perche dite voi: scendono in giù.  
*Cecc.* Voi poco ne sapete. Il nostro Mondo,  
Come un pallon rotondo,  
Dal Cielo è circondato;  
E da qualunque lato,  
Che l' uom verso la Luna il camin prenda,  
Convien dir che discenda, e non ascenda.

B. F. Sono ignorante, è ver, ma mi consolo,  
Che se tale son' io, non sarò solo.  
Cecc. Allegri, o Buona Fede,  
Che la Coppia gentil scender si vede.

Buona Fede lamenta-se ao imperador que Lisetta foi afortunada mas as suas filhas ainda não tiveram a sorte de chegar ao mundo lunar. Este comunica-lhe que um arauto lunar lhe veio já dizer que elas estão em viagem e dali a pouco descerão ali. "Descerão? E porque não subirão? Da terra à lua sobe-se e não se desce." - diz Buona Fede. O imperador responde-lhe que o mundo lunar é redondo como um balão, com o céu por todos os lados, e de qualquer um que o homem venha convém dizer que desce e não que sobe. Mas é tempo de alegria, pois já se vê Flaminia e Clarice a chegar.

22 versos, 7 de 6, 15 de 10 sílabas.

Versos *piano e tronco*.

Rima entre os versos 1-2, 4-5, 7-8, 11-12, 13-14, 15-16, 17-18, 19-20,

21-22.

### 11ª cena

*(A suono di Sinfonia vengono in una macchina Flaminia, e Clarice. Buona Fede le aiuta a scendere. Cecco, e Lisetta restano in Trono, frattanto sopraggiungono Ernesto, ed Ecclittico) [16]*

*Recitativo (Buona Fede, Flaminia, Clarice, Cecco, Ernesto) [17]*

B. F. Figlie mie, care Figlie,  
Siate le ben venute. Ah? che ne dite?  
Bella fortuna, aver' un Genitore  
Dello spirito mio,  
Che abbia fatto, per voi, quel che ò fatt' io.  
Flam. Molto vi devo, o Padre.  
Un uom saggio voi siete;  
Di politica assai voi ne sapete.  
Clar. Si vede certamente,  
Che avete una gran mente:  
Siete un uom virtuoso senza pari:  
Cedon gli uomini, a voi, famosi, e rari.  
B. F. Inchinatevi tosto  
Al nostro Imperatore;  
Grazie rendete a lui di tanto onore.  
Flam. Ma, colei è Lisetta? (a B. F.)  
B. F. Che volete ch' io dica?  
Colei è la felice  
Del Mondo della Luna Imperatrice.  
Clar. Oh fortunata in vero,  
Mentre quel della Luna è un grande Impero!  
Flam. Monarca, a voi m' inchino.  
Cecc. Manco male, che voi

Vi siete ricordata alfin di noi.  
*Flam.* Perdon' io vi domando,  
 E alla vostra bontà mi raccomando.  
*Cecc.* Olá, Espero, udite: (*ad Ernesto*)  
 Questa bella servite.  
 Conducetela tosto alle sue stanze,  
 E insegnatele voi le nostre usanze.  
*Ern.* Obbedito sarete. (*in atto di partire*)  
*B. F.* Ehi? ehi? Fermate.  
 Signor, le Figlie mie  
 Con gli uomini non van da solo, a sola.  
*Cecc.* In questo nostro Mondo  
 Le femmine ci van pubblicamente,  
 E voi siete un po' troppo impertinente.  
*B. F.* Signor, non parlo più.  
*Flam.* Contenta io vado,  
 Giacch' il mio Genitor non se ne lagna,  
 Con Espero gentil, che m' accompagna.

Ao acolher as filhas, Buona Fede gaba-se a si próprio e ao seu espírito, por tanto ter feito por elas. As duas, com ironia, concordam e consideram-no um homem sábio, com uma grande mente, um virtuoso sem par. Repararam em Lisetta, no trono, e o pai explica-lhes, resignado, que ela é agora a grande imperatriz lunar. As irmãs prestam finalmente homenagem ao imperador. Este ordena a um servo (Ernesto disfarçado) que conduza Flaminia aos seus aposentos e a instrua nos hábitos lunares. Buona Fede indigna-se, pois as suas filhas não andam sòzinhas com homens, mas o imperador chama-lhe impertinente e diz-lhe que no seu mundo as mulheres fazem-no publicamente. Buona Fede aceita e Flaminia manifesta o seu contentamento por partir a sós com o amado.

41 versos, 21 de 6, 18 de 10, 2 de 4 sílabas.

Versos *piano e tronco*.

Rima entre os versos 4-5, 7-8, 9-10, 11-12, 14-15, 18-19, 20-21, 23-24, 25-26, 27-28, 29-30, 36-37, 40-41.

### *Ária (Flaminia) [17A]*

Se la mia Stella  
 Si fà mia guida,  
 Scorta più fida  
 Sperar non sò.  
 Al suo Pianeta  
 Contrasta in vano  
 Quel labbro insano,  
 Che dice nò. (*parte seguita da Ern.*)

"Não posso esperar escolta mais fiel, se a minha estrela me guia. Ao meu planeta [Ernesto] opõem-se em vão os lábios tontos que dizem não [o pai]."

8 versos, em 2 estrofes de 4 versos, de 4 sílabas.

Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 2-3, 6-7, 4-8.

## 12ª cena

Recitativo (*Clarice, Cecco, Ecclittico, Buona Fede*) [18]

(*Cecco, e Lisetta in Trono. Buona Fede,  
Ecclittico, e Clarice*)

*Clar.* Mia sorella stà bene,  
Ed io cosa farò?  
La mia Stella ancor' io non troverò?  
*Cecc.* Ecclittico, che siete  
Del mio Trono Lunar Cerimoniere,  
Con Clarice gentil fate il bracciere.  
*Eccl.* Prontamente obbedisco.  
*B. F.* Eh nò, non voglio  
Che mia figlia da un uom sia accompagnata.  
*Cecc.* L' usanza è praticata  
Ancor nel vostro Mondo;  
Ma si serve da noi sol per rispetto.  
M' intendeste?  
*B. F.* Signor, io mi rimetto.  
Taccio, non sò che dir.  
*Clar.* Vado contenta  
A contemplar d' appresso  
Le Lunatiche sfere,  
Col Lunatico mio Cerimoniere.

Clarice lamenta-se pois a irmã está bem e ela ainda não encontrou a sua estrela. O imperador, ao ouvi-la, ordena a Ecclittico, o seu mestre de cerimónias, que leve Clarice pelo braço. Buona Fede protesta, pois não quer que a sua filha seja acompanhada por um homem, mas o imperador diz-lhe que isso é habitual no seu mundo. Clarice manifesta o seu contentamento por ir contemplar as esferas celestes com o mestre de cerimónias lunar.

19 versos, 10 de 6, 6 de 10, 2 de 4, 1 de 3 sílabas.

Versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 2-3, 5-6, 9-10, 12-14, 18-19.

*Ária (Clarice)* [19]

Quanta gente che sospira  
Di veder cos' è la Luna;  
Ma non àno la fortuna  
Di poterla contemplar.  
Chi non vede,  
Il falso crede.  
Ciaschedun saper pretende;  
Più che studia, manco intende,  
E si lascia corbellar. (*parte servita da Eccl.*)

"Tanta gente que suspira por ver como é a lua mas não tem a sorte de a poder contemplar. Quem não vê crê no que é falso. Cada um quer o saber mas quanto mais estuda menos entende, e deixa-se enganar."

9 versos, em estrofes de 4 e 5 versos, de 7 sílabas (1 verso dividido em 2: 3 + 4 sílabas).

Alternância regular de versos *piano e tronco*.

Rima entre os versos 2-3, 5-6, 7-8, 4-9.

**13ª cena**

*Recitativo (Lisetta, Cecco, Buona Fede)* [20]

(*Buona Fede, Cecco, e Lisetta in Trono*)

*Lis.* Ed io son stata qui  
Con poca conclusione,  
Come una Imperatrice di cartone.  
*Cecc.* Mia bella, eccomi a voi. (*si alza*)  
Vi voglio incoronare,  
E nello stesso tempo anco sposare.  
*Lis.* Ringrazierò la vostra cortesia.  
*B. F.* (Io mi sento crepar di gelosia.)  
*Cecc.* Olà, vengano tosto  
Le Insegne Imperiali,  
E si facciano i gran cerimoniali.

Lisetta sente-se imperatriz de cartão, sem influência nos acontecimentos. Cecco consola-a e convoca toda a gente para ao mesmo tempo coroar e casar-se com Lisetta. Buona Fede sente-se rebentar de ciúmes.

11 versos, 6 de 6, 5 de 10 sílabas.

Versos *piano e tronco*.

Rima entre os versos 2-3, 5-6, 7-8, 10-11.



## 14ª cena

### *Recitativo (Ecclittico)*

*(Ecclittico con Cavalieri, e Servi che  
portano scettro, e corona per incoronar  
Lisetta, e detti)*

*Eccl.* Ecco già preparato  
Per la pompa Real l' alto apparato.

Ecclittico diz que está tudo preparado.

2 versos, 1 de 6, 1 de 10 sílabas, *piano*, com rima.

### *Quarteto (Cecco, Lisetta, Ecclittico, Buona Fede) [21]*

*(La Orchestra suona il ritornello del  
quartetto, e intanto Cecco fà la  
incoronazione di Lisetta; poi  
scendono dal Trono)*

*Cecc.* Mia Principessa,

Mia Monarchessa,

Tutto vi dono

Lo scettro, e il cor.

*Lis.* Grazie vi rendo

Del vostro favor.

*Eccl.* Di cor mi consolo,

Con Vostra Maestà.

*Lis.* Vi sono obbligata

Di tanta bontà.

*B. F.* Anch' io mi rallegro

Signora Maestà.

*Lis.* Vi sono obbligata

Di tanta bontà.

*Eccl.* Deh lasci, che almeno...

*B. F.* Mi dia permissione...

*Lis.* Prendete: tenete:

Son tutta bontà.

*B. F. Eccl. a 2.* Evviva mill' anni

La Vostra Maestà.

*Cecc.* Cara v' abbraccio.

*Lis.* Vi adoro, o caro.

*B. F.* (Che colpo amaro

Questo è per me!)

*Eccl.* Siete contenti? (a Cecco, ed a Lis.)

*Cecc. Lis. a 2.* Siamo felici.

*B. F.* (Che strani eventi!

Che nera fè!)

*Eccl.* Che cos' è stato? (a B. F.)

*Cecc. Lis. a 2.* Venite, amici  
*B. F.* (Sono imbrogliato;  
 Parlar non sò.)  
*Cecc.* Sposa diletta.  
*Lis.* Dolce mio Sposo.  
*Cecc.* Quanto è caretta.  
*Lis.* Quanto è grazioso.  
*Cecc. Lis. a 2.* Da questo istante,  
 Sempre costante  
 Io vi amerò.  
*B. F.* Ed a me niente?  
*Cecc. Lis. Eccl. a 3.* Questo si sà.  
*B. F.* Che strana gente!  
 Che crudeltà!  
*Lis. Cecc. Eccl. a 3.* Non vi sdegnate,  
 Non v' inquietate,  
 Che a maritarvi  
 Si penserà.  
*B. F.* Se ciò farete,  
 Voi lo vedrete,  
 Che sempre grato  
 Io vi sarò.  
*Tutti.* Bello è l' amare,  
 Senza bramare  
 Quello che avere  
 Già non si può.

Cecco dá a Lisetta o coração e o trono, ela está contente e reconhecida, Ecclittico e Buona Fede associam-se ao festivo acontecimento. Enquanto Cecco e Lisetta trocam repetidamente frases amorosas, Buona Fede lamenta-se amargamente: "...que golpe amargo, que estranho acontecimento. Estou confuso, nem consigo falar, ...e nada para mim? Que estranha gente, que crueldade!" Lisetta, Cecco e Ecclittico acabam por se dirigir a Buona Fede e dizer-lhe que não se inquiete pois vão pensar em casá-lo. Ele diz que se o fizerem ficar-lhes-á grato para sempre, e todos cantam: "Belo é amar sem cobiça."

55 versos, agrupados em parte em estrofes de 4 versos, de 4 sílabas.

Alternância parcialmente regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 1-2, 4-6, 8-10, 12-14, 18-20, 22-23, 25-26-27, 29-31, 33-35, 34-36, 37-38, 40-42, 41-43, 44-45, 48-49, 52-53, 43-47, 51-55.

*(Segue il Ballo, nel quale, ad imitazione della  
 incoronazione seguita dell' Imperatrice della Luna,  
 si fà l' incoronazione di Diana sposata da  
 Endimione, col seguito di Ninfe, e di Pastori  
 del Mondo Lunare, da' quali, per allegrezza della  
 loro Sovrana, si formano varie graziose danze.)*

### III<sup>o</sup> acto

#### 1<sup>a</sup> cena

##### *Recitativo (Lisetta) [1]*

*(Lisetta con Paggi)*

*Lis.* Olà, Paggi, e Staffieri,  
Camerieri, e Braccieri,  
Datemi da seder. Arricordatevi,  
Ch' io son la Monarchessa:  
Voglio essere obbedita, rispettata,  
E se farete ben, vi sarò grata.  
Sopra tutto avvertite  
Di nulla riportarmi  
Di quel che fà il mio sposo.  
E nulla a lui, mai riportar di mè,  
Mentre ognuno di noi pensa per sè.  
Avete a dormir poco;  
Avete a mangiar freddo;  
E nell' ore dell' ozio  
Vo' che l' Astrologia tutti studiate,  
Acciò saper possiate  
Quello, che far vi tocca,  
Senza che a comandarvi apra la bocca.  
Se qualchedun sospira  
Per le bellezze mie, ditelo in modo  
Di non farmi arrossir. Se la fortuna  
Aiutar vi vorrà con delle mancie  
Un occhio serrerò,  
Nè la vostra fortuna impedirò.  
Ma, che vedo! Son qui le mie Padrone!  
Che Padrone? Son' io la Maestà.  
Mi metterò in contegno, e gravità.

Lisetta dá ordens aos criados. Recordá-lhes que é a rainha, que quer ser obedecida e respeitada. Que eles lhe contem tudo o que faz o marido e que nada lhe contem a ele do que ela faz. Devem dormir e comer pouco. Se alguém suspirar por ela devem dizer-lho sem a fazer corar, se tiverem gorjetas ela fechará os olhos.

Vê de súbito Flaminia e Clarice e exclama: "Estão aqui as minhas patroas!", mas emenda prontamente: "[...] mas que patroas, sou eu a majestade, vou como tal comportar-me, com gravidade!"

27 versos 13 de 6, 14 de 10 sílabas.

Versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo*.

Rima entre os versos 1-2, 5-6, 10-11, 15-16, 17-18, 23-24, 26-27.

## 2<sup>a</sup> cena

Recitativo (*Flaminia, Clarice, Lisetta*) [2]

*Flam.* (Divertiamoci un poco.) (*a Clar.*)

*Clar.* (E' tanto sciocca,

Che il sognato piacer si gode in pace.) (*a Flam.*)

*Flam.* (Facilmente si crede a quel che piace.) (*a Clar.*)

*Lis.* (Che dicono? che fanno?

All' uso femminil mormoreranno.)

*Flam.* Signora, mi consolo

Della vostra fortuna.

*Lis.* Vi ringrazio.

*Clar.* Me ne consolo anch' io.

Viva Vostra Maestà.

*Lis.* Ragazze, addio.

*Flam.* Si ricorda, Signora,

Quand' era nostra serva?

*Lis.* State zitta.

Del nostro primo Mondo mi scordai,

Come se non ci fossi stata mai.

*Clar.* Questo è l' uso commune.

Chi sorte à migliorato,

Non si ricorda più del primo stato.

*Lis.* Come vi piace il Mondo della Luna?

*Flam.* E' bello, è bello assai.

*Lis.* Sediamo un poco.

*Clar.* Lei ci fà tropp' onore.

*Lis.* Sì, sì, vi voglio far questo favore.

*Flam.* (E' ridicola in vero.)

*Clar.* (Io me la godo.)

Mi favorisca, lei

E' provedata ancor di Ciccisbei?

*Lis.* Oh, che diamine dite!

Oggi ò preso marito.

*Clar.* In questo Mondo

(Per quel che m' ànno detto)

Insegna, della Luna il Galateo,

Essere posto in uso il Ciccisbeo.

*Flam.* Quest' è commune usanza,

E saria il non averlo una increanza.

*Lis.* Ma il marito?

*Clar.* Il marito,

Fra i lunatici umori, il più corrente,

Andrà con civiltà; non dirà niente.

*Flam.* Il Lunar Ciccisbeo, ogni mattina,

Quando sarete alzata,

Verrà a beber da voi la cioccolata.

*Lis.* E il marito?

*Clar.* E il marito,

Col medesimo gioco,

Andrà a beberla anch' egli in altro loco.

*Lis.* Ma io, che son novella,

Trovarmi non saprei

Di questi Ciccisbei.

*Clar.* Fate così:

Ditelo al vostro sposo.

Un marito amoroso,  
Alla moglie prudente,  
Trova egli stesso il Cavalier servente.

Flaminia e Clarice combinam divertir-se à custa da imperatriz Lisetta. Cumprimentam-na, felicitam-na pela sua posição e perguntam-lhe se se lembra do tempo em que era criada delas. Ela responde que se recorda tanto desse mundo como se nunca lá tivesse estado, e as irmãs comentam imediatamente que esse é o costume, que quem melhora nunca se lembra do estado anterior. Lisetta, com ridícula altivez, convida-as a sentarem-se. As irmãs, com malícia, perguntam a Lisetta como vão os seus amores, que aventuras já teve, ao que ela responde, ofendida, que ainda hoje se casou. Flaminia e Clarice explicam-lhe que ter aventuras é comum na lua e que o marido, civilizadamente, não só não diz nada, como tem as suas próprias. Lisetta, desorientada, diz que não sabe como encontrar alguém para esses fins. Clarice apressa-se a instruí-la: "Diga ao seu esposo. Um marido amoroso à mulher prudente arranja ele próprio um cavaleiro às ordens."

56 versos, 26 de 6, 18 de 10, 7 de 4, 1 de 5, 4 de 3 sílabas.

Versos *piano e tronco*.

Rima entre os versos 3-4, 5-6, 9-10-12, 16-17, 19-20, 24-25, 28-29, 34-35, 36-37, 40-41, 43-44, 47-48, 50-51, 53-54, 55-56.

#### *Ária (Clarice) [2A]*

Un parigin, che serva  
Per mera civiltà,  
Col suo servir conserva  
Le leggi d' onestà.  
Guardatevi da quelli,  
Che voglion comandar.  
Già sò che m' intendete,  
Nè voglio mormorar.  
Vi basti un solo laccio,  
Che è quel del vostro sposo.  
Fuggite il duro impaccio  
Di un Ciccisbeo geloso.  
Se docile è il servente,  
Si puole sopportar;  
Ma quando è impertinente,  
Si deve abandonar. (*parte*)

Clarice, provavelmente dirigindo-se ainda a Lisetta, fala sobre as relações conjugais: primeiro refere-se a um parisiense que serve com civilidade e mantém as leis da honestidade (referindo-se ao "cavaleiro às ordens" do recitativo

anterior), depois aos que querem comandar (esta é uma referência dupla, aos maridos autoritários e à própria Lisetta, tão ciosa da sua nova posição de comando). Diz ainda que basta uma única prisão, a do marido, mas um amante deve abandonar-se se é ciumento ou impertinente e suportar-se se é dócil e servil.

16 versos, em 2 estrofes de 8, de 7 sílabas.

Alternância regular de versos *piano*, *tronco* e *srucciolo*.

Rima entre os versos 1-3, 2-4, 6-8, 9-11, 10-12, 13-15, 14-16, 8-16.

### 3ª cena

*Recitativo (Flaminia, Lisetta) [3]*

*Flam.* Possibile, o Lisetta,  
Che ti lasci acciecar dall' ambizione?  
E non vedi che questa è una illusione?

*Lis.* Olà, come parlate?

*Flam.* Si fan delle risate  
A cagion della tua sciocca credenza.

*Lis.* Cos' è questa insolenza?

Lo sò, che per invidia voi parlate.  
Io sono Imperatrice, e voi crepate.

*Flam.* Tu sei pazza...

*Lis.* Tacete.

*Flam.* Lo vedrai...

*Lis.* Non v' ascolto.

*Flam.* Cecco è l' Imperator.

*Lis.* Nò, non è vero.

*Flam.* Il Lunatico Impero  
Terminerà in fischiate.

*Lis.* Io sono Imperatrice, e voi crepate.

Flaminia resolve dizer a Lisetta que tudo aquilo é uma ilusão, que ela não se deve deixar cegar pela ambição, que o imperador é Cecco e que o império lunar vai acabar numa pateada. Lisetta reage mal, chama-lhe insolente, reafirma a sua posição de imperatriz e acha que é por inveja que Flaminia lhe diz tudo aquilo.

18 versos, 7 de 6, 6 de 10, 3 de 3, 1 de 2, 1 de 4 sílabas.

Versos *piano* e *tronco*, com grande predominância de *piano*.

Rima entre os versos 2-3, 4-5, 6-7, 8-9, 15-16, 17-18.

### Ária (Flaminia) [4]

Ah, pur troppo il nostro core,  
Che mal regge i propri affetti,

Ingannar da falsi oggetti  
Sempre mai si lascerà!  
Or la gioia, or il dolore,  
Forsennato in sè comprende:  
Ma nè l' un, nè l' altro intende,  
E scoprire il ver non sà. (*parte*)

Flaminia fala do coração, que controla mal os afectos e se deixa enganar por falsos objectos. Insensato, não entende a alegria nem a dor, e não sabe descobrir o que é verdadeiro.

8 versos, em 2 estrofes de 4 versos, de 7 sílabas.  
Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.  
Rima entre os versos 2-3, 6-7, 4-8.

#### 4ª cena

*Recitativo (Lisetta)* [5]

(*Lisetta sola*)

*Lis.* Oh guardate, garbata signorina!  
Con me, che son Regina, e Monarchessa,  
Voler venir' a far la dottoressa?  
Ma, pur troppo è così. Quando si dona,  
A certa gente bassa,  
Un po' di confidenza,  
Convien sempre soffrir qualche insolenza.  
E poi, e poi l' invidia  
E' il vizio, che a costoro il cor martella.  
Or di questo, or di quella  
Si mormora da loro a più non posso,  
E si tagliano agli altri i panni adosso.

Lisetta, que ficou sòzinha, está furiosa com Flaminia: "Como se atreve ela, rapariga vaidosa, a vir dar-me lições doutorais a mim, que sou rainha e monarca?" E acrescenta que quando se dá confiança a gente baixa, atormentada pela inveja e pelo vício, ouve-se sempre alguma insolência. Murmuram deste e daquele e criticam pelas costas.

12 versos, 4 de 6, 8 de 10 sílabas.  
Grande predominância de versos *piano*.  
Rima entre os versos 2-3, 6-7, 8-9, 11-12.

*Ária (Lisetta) [6]*

Quando si trovano  
Le basse Femmine,  
Dicono, parlano  
Sempre così.  
Ehi, non sapete?  
Nina l' à fatta.  
Che cosa dite?  
Lilla fuggì.  
Le basse Femmine  
Sono così.  
Ma di quel numero  
Io non voglio essere.  
Son fatta nobile,  
E il basso spirito  
Da me svani. (*parte*)

Lisetta continua furiosa, diz que as mulheres ordinárias são sempre coscuvilheiras, e exemplifica: "Ei, não sabes, Nina fê-lo, Lilla fugiu!" Mas Lisetta não quer ser igual. Agora é nobre e já não tem nada a ver com o espírito mesquinho.

15 versos, em estrofes de 10 e de 5 versos, de 4 sílabas.  
Alternância regular de versos *sdrucciolo*, *piano* e *tronco*.  
Rima entre os versos 1-3, 8-10, 4-8-10-15.

**5ª cena**

*Recitativo (Cecco, Buona Fede, Ecclittico) [7]*

(*Ecclittico, Buona Fede, Cecco da  
Imperatore, Ernesto, e seguito di  
Cavalieri, e Servi*)

*Cecc.* Uom sublunare, In questo nostro Mondo (*a B. F.*)  
Le Figlie, quando sono da marito,  
Si maritano tosto, e non si aspetta,  
Come tal or nel vostro Mondo usate,  
Che le femmine sian quasi invecchiate.  
*B. F.* Eh, Signor, le mie Figlie  
Son pure, ed innocenti.  
*Cecc.* E pur si dice,  
Che le femmine vostre  
Nascon laggiù con la malizia in corpo.  
*Eccl.* E' vero, dite bene.  
Appena una ragazza sà parlare,  
Principia a ricercare  
Cosa vuol dir sta cosa, e poi quest' altra,  
E con il praticar diventa scaltra.  
*B. F.* Non san le Figlie mie (nè son merlotte)  
Distinguer da i formaggi le ricotte.



*Cecc.* Orsù; se queste Figlie  
Hanno da star quassù,  
Maritarle conviene,  
Altrimenti così non stanno bene.  
*B. F.* Io mi rimetto a quello che farà  
Vostra più che Lunare Maestà.  
*Eccl.* Ecco, viene Flaminia con Clarice  
Corteggiando la nostra Imperatrice.

Cecco tenta convencer Buona Fede a casar rapidamente as filhas, dizendo-lhe que no mundo lunar as raparigas casam-se cedo e não ficam a envelhecer como na terra, que elas já nascem com a malícia no corpo e que portanto convém casá-las cedo. Ecclittico apoia Cecco, dizendo que assim que uma rapariga aprende a falar começa logo a procurar saber o que quer dizer isto e aquilo, tornando-se astuta. Buona Fede defende-se afirmando que as suas filhas são puras e inocentes, que não são como as que eles estão a descrever, mas acaba por se submeter à vontade do imperador.

25 versos, 8 de 6, 16 de 10, 1 de 4 sílabas.

Versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 4-5, 12-13, 14-15, 16-17, 20-21, 22-23, 24-25.

### Última cena

*Recitativo (Lisetta, Cecco, Ernesto, Flaminia)*

(*tutti*)

*Lis.* Brave, brave Ragazze, mi piacete.

Se voi mi servirete,

La mancia vi darò,

E quanto prima vi mariterò.

*Cecc.* Sposa, venite in Trono.

Se vostro sposo io sono,

Vo' che siam promotori, e testimoni

Di due altri felici matrimoni. (*và in Trono con Lisetta*)

Espero, a voi destino (*ad Ernesto*)

Flaminia per consorte.

La prenderete voi?

*Ern.* Sì, mio Signore,

Lieto la sposerò con tutto il core.

*Cecc.* E voi, Flaminia bella,

Siete di ciò contenta?

*Flam.* Contentissima.

*Ern.* Sposa mia diletta.

*Flam.* Adorato Consorte.

*a 2.* Oh felice momento! Oh lieta sorte!

Cecco chama Lisetta para o trono, e diz-lhe que agora que são esposos quer que promovam e testemunhem dois outros felizes casamentos. A Espero

(Ernesto) destina Flaminia como esposa. Quando pergunta a Ernesto se ele a quer, este responde-lhe prontamente que sim, que a desposará com "todo o coração". Quando pergunta à bela Flaminia se com isso fica contente, ela responde: "Contentíssima!"

19 versos, 11 de 6, 6 de 10, 1 de 4, 1 de 3 sílabas.

Versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo*.

Rima entre os versos 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 12-13, 16-17, 18-19.

*Dueto (Ernesto, Flaminia) [8]*

*Ern.* Cara, ti stringo al seno.  
*Flam.* Caro, già tu sei mio.  
*a 2.* Oh, che contento, oh Dio!  
Ah, che mi balza in petto,  
Tutto brillante il cor!

Ernesto e Flaminia cantam um ao outro:

"Cara, aperto-te contra o meu peito.

Caro, finalmente és meu.

Oh que contente, meu Deus!

Oh que me salta no peito o coração!"

5 versos de 6 sílabas.

Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 2-3.

*Recitativo (Buona Fede, Cecco, Ecclittico, Clarice) [9]*

*B. F.* Oh Figlia, oh sangue mio,  
Nel vederti gioir, giubilo anch' io.  
*Cecc.* Ecclittico, a voi tocca  
Render lieta, e felice  
Con i vostri sponsali ancor Clarice.  
*Eccl.* Eccomi: pronto io sono,  
E della destra sua sospiro il dono.  
*Cecc.* Clarice, il prenderete?  
*Clar.* E perchè nò?  
Anzi con tutto il cor lo prenderò.  
*Eccl.* Ecco la mano.  
*Clar.* E con la mano il core.  
*a 2.* Oh felice fortuna! Oh lieto amore!

Buona Fede está ainda feliz vendo o contentamento da filha, já Cecco se dirige a Ecclittico dizendo-lhe que é agora a sua vez de, com o casamento, tornar Clarice feliz. Ecclittico está ansioso. Cecco pergunta a Clarice se quer Ecclittico e ela responde que o quer "com todo o coração". Ecclittico dá-lhe a mão, e ela e ele "com a mão o coração."

13 versos, 6 de 6, 5 de 10, 2 de 4 sílabas.

Versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 1-2, 4-5, 6-7, 9-10, 12-13.

*Dueto (Ecclittico, Clarice)* [10]

*Eccl.* Sposina mia cara.

*Clar.* Sposino diletto.

*Eccl.* Mi sento nel petto

Il core balzar.

*Clar.* La gioia, l' affetto

Mi fà giubilar.

*a 2.* Ohimè, che contento!

Ohimè, cosa sento!

Non si à più a penar.

Ecclittico e Clarice cantam um ao outro:

"Esposa cara,

esposo querido,

sinto no peito o coração saltar.

A alegria e o afecto enchem-me de júbilo.

Que contentamento sinto, acabam-se as penas!"

9 versos, em 3 estrofes, de 4, 2 e 3 versos, de 5 sílabas.

Alternância regular de versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 2-3-5, 4-6, 7-8, 4-6-9.

*Recitativo (Buona Fede, Cecco)* [11]

*B. F.* Cara la mia Figliuola,

Il vederti contenta mi consola.

*Cecc.* Buona Fede, che dite?

Siete di ciò contento?

*B. F.* Anzi ò piacere,

Che sian le mie Figliuole maritate.  
Cecc. Voi stesso l' approvate?  
B. F. Signor sì.  
Cecc. Quando dunque è così,  
Per maggior sussistenza  
Del loro matrimonio,  
Acciò non si rendesse un giorno vano,  
Congiungetele voi di vostra mano.  
B. F. Sì, signor, dite bene.  
Questa funzione al Genitor conviene.

Buona Fede está contente por ver as filhas felizes e casadas. Cecco fica admirado ao vê-lo feliz e pergunta-lhe se ele aprova o que está a passar-se. Quando Buona Fede diz que sim Cecco resolve aproveitar ainda mais a situação e pede-lhe que para maior subsistência dos casamentos ele lhes dê a sua benção com a sua própria mão. Buona Fede está de acordo.

15 versos, 8 de 6, 5 de 10, 1 de 4, 1 de 3 sílabas.  
Versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo*.  
Rima entre os versos 1-2, 6-7, 8-9, 12-13, 14-15.

#### *Ária (Buona Fede) [12]*

Quà la mano: quà la mano: (*a Flam. ed Ern.*)  
Io v' unisco in matrimonio.  
Stia lontano quel demonio  
Che si chiama Gelosia.  
Lunga vita il Ciel vi dia,  
E figliuoli in quantità.  
Quà la mano: quà la mano: (*ad Eccl. e Clar.*)  
Vi congiungo, e sposi siete.  
State uniti, se potete;  
Fra voi altri non gridate,  
E al dovere non mancate  
Della vostra fedeltà.

Buona Fede dirige-se a Flaminia e Ernesto e, com a sua mão, une-os em matrimónio. Deseja-lhes que fique longe o demónio ciúme e que o céu lhes dê longa vida e filhos em quantidade. Dirige-se depois a Ecclittico e Clarice e, com a sua mão, une-os como esposos. Deseja-lhes que sejam unidos, se puderem, que não gritem um ao outro e que não faltem aos deveres da fidelidade.

12 versos, em 2 estrofes de 6, de 7 sílabas.  
Alternância regular de versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo*.  
Rima entre os versos 2-3, 4-5, 8-9, 10-11, 6-12.

*Recitativo (Cecco, Ecclittico, Ernesto, Buona Fede) [13]*

*Cecc.* Orsù, tutto, e finito.  
Son fatti i matrimoni.  
Buona Fede è contento,  
Voi siete sodisfatti.  
Ognun vada a goder la sua fortuna,  
E bisogno non v'è più d'altra Luna.  
*Eccl.* Sì, sì: voi dite bene.  
Or, che siam maritati,  
Or, ch'è ognuno di noi lieto, e giocondo,  
Tornar tutti possiamo al nostro Mondo.  
*Ern.* Al Mondo ritorniamo,  
E grazie a Buona Fede noi rendiamo.  
*B. F.* Come? Che cosa dite?  
Intendervi non sò.  
*Cecc.* Meglio dunque con voi mi spiegherò.

Cecco conclui que, acabados os casamentos e todos satisfeitos, cada um pode ir gozar a sua felicidade sem ter necessidade de outra lua. Ecclittico, por sua vez, acha que, agora que estão casados e felizes, podem voltar para o seu mundo. Ernesto está de acordo em que voltem e agradece a Buona Fede. Este não percebe nada de toda aquela conversa e Cecco resolve explicar-lhe.

15 versos, 9 de 6, 6 de 10 sílabas.

Versos *piano* e *tronco*.

Rima entre os versos 5-6, 9-10, 11-12, 14-15.

*Conjunto final [14]*

*Cecc.* Buona Fede tondo, tondo  
Come il cerchio della Luna,  
Ritornate al vostro Mondo  
A cercar miglior fortuna.  
*Eccl.* E le vostre Donne belle  
Resteranno qui con noi,  
Maritate con tre stelle,  
Che son furbe più di voi.  
*Ern.* Signor suocero garbato,  
Non son Stella, qual credete.  
Benchè in Stella trasformato,  
Sò che voi mi conoscete.  
*B. F.* Ah bricconi! V'ho capito.  
Son da tutti assassinato.  
Ma tu sei, che m'ài tradito, (*ad Eccl.*)  
Cannocchiale disgraziato.

Lis. E' finito tutto il chiasso  
Per me povera meschina.  
Lascio il Trono, e vengo a basso,  
Che mi attende la cucina.  
Eccl. Ern. a 2. Questo è quello che succede  
A chi vuol cambiar fortuna.  
Nò, che all' uom non può la Luna  
Influir felicità.  
Tutt. Dunque conchiudere  
Noi qui possiamo,  
Per infallibile,  
Che tutti siamo:  
Ora volubili,  
Ora lunatici,  
Ora frenetici,  
Ora fanatici,  
E sempre matti  
In verità.

Cecco faz troça de Buona Fede, chama-lhe rústico (como a forma da lua) (*tondo* tem o duplo significado de rústico e redondo) e diz-lhe para voltar para o seu mundo à procura de melhor sorte. Ecclittico diz-lhe que ali vão ficar as suas três belas raparigas, casadas com três estrelas mais espertas do que ele. Ernesto dirige-se ao "sogro peneirento" e diz-lhe que apesar de transformado em estrela é aquele que ele sempre conheceu. Buona Fede fica furioso, chama-lhes patifes e acusa em particular Ecclittico (chamando-lhe "telescópio desgraçado") de o ter traído.

Lisetta lamenta-se: para ela, pobre miserável, acabou a agitação. Deixa o trono e desce ao seu mundo, onde a cozinha a espera. Ecclittico e Ernesto formulam uma das chaves moralizantes da obra: "Isto é o que sucede a quem quer mudar o destino. Ao homem não pode a lua dar felicidade." E todos juntos concluem que são, indubitavelmente, "volúveis, lunáticos, apaixonados, fanáticos e loucos".

34 versos, em 6 estrofes de 4 versos e 7 sílabas, e 1 estrofe de 10 versos e 4 sílabas.

Alternância não regular de versos *piano*, *tronco* e *sdrucciolo*.

Rima entre os versos 1-3, 2-4, 5-7, 6-8, 9-11, 10-12, 13-15, 14-16, 17-19, 18-20, 22-23, 26-28, 29-30-31-32-33, 24-34.

No que respeita ao **número de sílabas** podemos tirar as seguintes conclusões:

Nos recitativos predominam os versos de 6<sup>84</sup> e 10 sílabas: 555 de 6 (48%) e 478 de 10 (41%). Os de 4 - 75 (6,5%), de 3 - 22 (1,9%) e de 2 sílabas - 13 (1,1%), são frequentemente interrogações, exclamações, ordens ou afirmações peremptórias (respectivamente 24 (32%), 8 (36%) e 4 (30%). Há ainda 2 versos de 8, 1 de 5, 1 de 7 e 1 de 15 sílabas. Não há uma relação entre o número de sílabas e as situações dramáticas.

Nas cavatinas, árias e coros, cada estrofe tem sempre todos os versos com o mesmo número de sílabas: 20 estrofes com 7, 12 com 4, 6 com 5, 4 com 6 e 1 com 9. As estrofes com 7 sílabas são portanto predominantes (46%), seguidas pelas de 4 (27%). Cada cavatina, ária ou coro tem, à excepção de uma (II [15A]), que tem 1 estrofe que junta versos de 9 e de 4 sílabas, estrofes constituídas por versos sempre com o mesmo número de sílabas. Goldoni procura então dar às árias ou coros uma unidade métrica e poética que os recitativos não têm. Não há uma relação entre o número de sílabas e as personagens, os ambientes ou as situações. Apenas nos coros poderá eventualmente perceber-se tal relação: sempre vivos e com versos curtos, de 4 ou 5 sílabas.

Nos conjuntos mantém-se o mesmo número de sílabas dentro de cada estrofe mas há maior variedade dentro de cada número: 5 conjuntos mantêm, cada um, as suas estrofes com o mesmo número de sílabas, 3 conjuntos (I [22], II [14] e III [14]) têm, cada um, estrofes de 7 e de 4 sílabas.

Quanto ao **acento tónico**, podemos concluir o seguinte:

Nos recitativos há uma presença equilibrada de versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo* em 12 (32%) (3, 6, 3)<sup>85</sup>, de versos *piano* e *tronco* em 12 (32%) (1, 7, 4) e de versos *piano* e *sdrucchiolo* em 1 (2,5%) (1, 0, 0). Há uma predominância (ou a totalidade) de versos *piano* em 12 (32%) (8, 2, 2) e uma predominância (ou a totalidade) de versos *sdrucchiolo* em 2 (5%) (2, 0, 0). Então:

1) na globalidade são mais frequentes os versos *piano*, seguidos pelos versos *tronco*;

2) o I<sup>o</sup> acto reúne a maior parte dos recitativos com versos predominantemente *piano*: 8 em 12 (66%). Eles aparecem sobretudo nos primeiros dois terços do acto, em que o enredo se baseia em palavras (que tentam aliciar e convencer) e não em actos. Parece haver uma relação entre este ambiente de suavidade e amabilidade e a maior quantidade de versos do tipo *piano*. No fim do I<sup>o</sup> acto, no II<sup>o</sup> e no III<sup>o</sup>, em que há mais acção propriamente dita, é mais equilibrada a quantidade de versos *piano*, *tronco* e *sdrucchiolo*;

<sup>84</sup>Nesta parte, relativa a conclusões, escrevo os números hieroglificamente, por ser esta uma representação mais prática que a sua escrita por extenso.

<sup>85</sup>I<sup>o</sup>, II<sup>o</sup> e III<sup>o</sup> actos.

3) apenas em 4 recitativos parece haver uma relação entre o tipo de verso predominante e o seu conteúdo. Em 2 recitativos muito próximos Ecclittico tem duas atitudes diferentes: no I [1B] é activo e enérgico, preparando tudo para o que vai passar-se a seguir, no I [3] é reflexivo, dissertando sobre a impostura, os seus prazeres e métodos. O recitativo I [1B] é todo constituído por versos *sdrucchiolo* (à excepção de 2), o I [3] só tem versos *piano*. É altamente provável que seja voluntária esta relação vigor-*sdrucchiolo* e reflexão-*piano*, ainda por cima em recitativos seguidos da mesma personagem. No recitativo I [14C] em que Cecco reflecte com ironia (e provavelmente raiva) sobre o patrão, depois de terem tido uma discussão acesa, todos os versos são *sdrucchiolo*. Parece haver uma relação entre os dois factos. O recitativo I [19] é a tentativa terna de sedução de Buona Fede a Lisetta e a sua resposta evasiva e maliciosa, mas no mesmo ambiente de (falsa) ternura. Quase todos os versos são *piano*. A relação parece evidente.

No que diz respeito às cavatinas, árias, conjuntos e coros, 18 em 31 (58%) são constituídos, total ou parcialmente (mas em grande parte), por estrofes em que todos os versos são *piano* à excepção do último, que é *tronco*<sup>86</sup>; 4 números (13%) utilizam sempre versos *piano*, excepto os que fecham cada período, que são *tronco*<sup>87</sup>; 3 números (10%) são constituídos, total ou parcialmente, por estrofes em que todos os versos são *sdrucchiolo* à excepção do último, que é *tronco*<sup>88</sup>; 1 número (3%) utiliza só versos *tronco*<sup>89</sup>; 4 números (13%) utilizam uma distribuição de versos baseada simultaneamente em várias das descritas anteriormente<sup>90</sup>; 2 números (6%) têm uma distribuição diferente das referidas<sup>91</sup>. Nos conjuntos as partes de diálogo livre, entre as estrofes, não se integram, em geral, nestes esquemas.

Procurando relacionar o tipo de acento tónico utilizado com as situações ou as personagens concluímos que apenas fogem à distribuição mais comum (estrofes com o último verso *tronco* e todos os outros *piano*):

1) as 3 cavatinas de Buona Fede, I [6A], I [8] e I [10], sem uma razão aparente;

2) 2 árias de Cecco: I [14D] e II [8]. Apenas na primeira parece haver uma razão, a correspondência entre a ironia e a agressividade e o verso *sdrucchiolo*, à semelhança do que acontece no recitativo anterior I [14C];

3) 3 estrofes do conjunto I [22], cantadas por Ecclittico. Não há uma razão aparente para o verso *sdrucchiolo*;

<sup>86</sup>I [1A], I [2], I [4] (todas menos uma), I [14], I [14B], I [16], I [18], I [22] (parte), II [4], II [5A], II [10], II [14] (parte), II [17A], II [19], II [21] (parte), III [4], III [8], III [10].

<sup>87</sup>I [6A], I [8], I [10], II [8].

<sup>88</sup>I [14D], I [22] (parte), II [12].

<sup>89</sup>I [20].

<sup>90</sup>I [12], II [15A], III [6], III [12].

<sup>91</sup>III [2A], III [14].



4) a ária II [12], de Buona Fede, em que parece haver uma relação entre o extremo deslumbramento da personagem e a sonoridade do verso *sdrucciolo*;

5) a ária I [20], de Lisetta. Não parece haver outra razão que não seja, talvez, fazer corresponder o verso *tronco* a um certo primarismo da personagem.

Quanto à **rima**, podemos concluir o seguinte:

Nos recitativos a rima é livre, feita quase sempre em dois versos seguidos. Os últimos dois versos rimam sempre (nos 38 recitativos só uma vez (II [15]) é que isso não acontece: rima o antepenúltimo com o último verso, sendo o penúltimo uma frase dentro de parêntesis). A quantidade de rima oscila entre um máximo de 41%, em I [3]-1ª cena, e um mínimo de 10%, em I [14C], com uma média global de 27,8%. A quantidade de rima é, de um modo geral, inversamente proporcional à acção: há mais rima nos recitativos contemplativos, reflexivos, poéticos ou em que a acção tem a ver com o amor ou com uma relação amorosa. Há menos rima nos recitativos mais activos. São exemplos significativos I [3]-1ª cena e III [9], no primeiro caso, I [1B] e II [1] [2] [3] no segundo caso, e I [3]-2ª cena, nos dois casos simultaneamente<sup>92</sup>. O libretista, quando escreve de um modo mais poético ou apaixonado, dá importância e procura a rima, quando faz os seus personagens agir ou falar activamente, sem devaneios poéticos, preocupa-se com a fluência e a naturalidade do diálogo, deixando a rima em segundo plano.

As cavatinas, árias e coros têm entre 6 e 16 versos, com uma média de 9,9. 4 números têm 1 estrofe, 3 de 6 versos e 1 de 10 versos; 18 números têm 2 estrofes, de 4, 5, 6, 7, 8, 9, ou 10 versos; 1 número tem 3 estrofes, 2 de 3 e 1 de 6 versos. Quando há várias estrofes rimam sempre os últimos versos de cada estrofe. Em todos os números de mais de 1 estrofe (à excepção de I [14]) há paralelismo de rima entre as várias estrofes (ou seja, nas várias estrofes a rima está ordenada do mesmo modo: 1º com 3º verso, ou 2º com 3º, por exemplo. A rima 2º - 3º verso é a mais comum, aparecendo 8 vezes). Não há relação entre estas características e as situações dramáticas.

Quanto aos conjuntos, na parte estrófica (as partes dialogantes tipo recitativo são livres), há paralelismo de rima em 5 casos e não paralelismo em 2. Em 4 casos todos os últimos versos de cada estrofe rimam, em 3 casos apenas rimam alguns. O esquema de rima é portanto semelhante ao do grupo das cavatinas, árias e coros, mas menos rígido. Continua a não haver uma relação entre estas características e as situações dramáticas.

---

<sup>92</sup>Ver descrição detalhada do libreto.

### 1. 3 Comparação entre as versões musicadas por Galuppi e Avondano<sup>1</sup>

Segundo Lazarevich<sup>2</sup> as origens desta "sátira inteligente sobre os costumes e as relações humanas da época[...] estão na *commedia dell' arte*, especialmente na farsa de Nolant de Fatonville *Arlecchino, imperatore nella luna*, representada em Paris, em 1684, por comediantes italianos."

As óperas *Il mondo della luna* conhecidas, todas sobre o libreto de Goldoni, são, segundo Stieger:<sup>3</sup>

Baldassare Galuppi, Veneza, 29.1.1750, Teatro S. Moisè

Florian Leopold Gassmann (pasticcio sobre a versão de Baldassare Galuppi), Turim, 1760, Teatro Carignano

Pedro António Avondano, Salvaterra, Carnaval 1765

Niccolò Piccini (*Il regno delle luna*), Milão, primavera 1770, Teatro Ducale

Gennaro Astaritta, Veneza, 1.1775, Teatro S. Moisè

Joseph Haydn, Esterház, 3.8. 1777, Schloss Theater

Giovanni Paisiello, Moscovo, 24.9.1783, Corte

Michele Bondi-Neri, Florença, Carnaval 1792, Teatro Piazza Vecchia

Marco Arici, Palazzoli, 1809.

Na impossibilidade prática de comparar todas estas obras fi-lo em relação às versões de Galuppi, a primeira, de 1750, e de Avondano, quinze anos depois. Por curiosidade, no que diz respeito à distribuição das vozes, junto também os dados referentes à versão de Haydn (1777).

	<b>Galuppi</b>	<b>Avondano</b>	<b>Haydn</b>
<i>Ecclittico</i>	baixo	tenor	tenor
<i>Ernesto</i>	soprano	tenor	alto-castrato
<i>Buona Fede</i>	baixo	barítono	barítono
<i>Flaminia</i>	soprano	soprano	soprano

<sup>1</sup>Comparação com óperas de tema semelhante:

Partindo das fontes referidas na bibliografia, selecionei outras óperas cujos títulos me pareceram ter alguma relação com *Il mondo della luna*. São elas *La luna abitata* e *Il credulo deluso*, música de Giovanni Paisiello, *Il lunatico iludido*, música de Marcos Portugal, e *Il finto astrologo*, música de Francesco Bianchi.

De todas elas apenas consegui encontrar o libreto de *Il finto astrologo*, existente em P-Ln (cota 5618). Da sua análise concluí que não há qualquer relação entre esta obra e *Il mondo della luna*.

<sup>2</sup>Gordana Lazarevich, "Mondo della luna" (Goldoni), in *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 3, p. 429.

<sup>3</sup>Franz Stieger, *Opern Lexikon - Titel Katalog*, vol. 2, p. 825.

<i>Clarice</i>	alto	soprano	soprano
<i>Lisetta</i>	soprano	soprano	alto
<i>Cecco</i>	baixo	baixo	tenor

#### **Versão de Galuppi<sup>4</sup>**

"Il mondo della luna

Dramma Giocoso per Musica di Polisseno Fegejo Pastor Arcade, da rappresentarsi nel Teatro Giustinian di S. Moisé il Carnovale dell' Anno 1750"

"Mutazioni di scene

Atto primo

Terrazzo sopra la casa di Ecclittico con torre nel mezzo, o sia Specula, ed un gran Cannocchiale su due cavalletti. Notte con luna e cielo stellatto; e quattro fanali che illuminano il terrazzo.

Camera in casa di Bonafede con loggia aperta, tavolino con lumi, e sedie.

Atto secondo

Giardino delizioso in casa di Ecclittico raffigurato nel Mondo della Luna, ove si rappresentano alcune stravaganze ordinate dall' Astrologo per deludere Bonafede. In fondo al giardino evvi un ponte levatore, che unisce il giardino al cortile, da cui a suo tempo viene un carro trionfale, indi una macchinetta, e lateralmente il trono.

#### **Versão de Avondano**

"Il mondo della luna

Dramma Giocoso Per Musica Da Rappresentarsi Nel Real Teatro Di Salvaterra Nel Carnovale dell' Anno 1765"

"Mutazioni di scene

Atto primo

Notte con Luna, e Cielo stellatto. Terrazzo nel cortile della Casa di Ecclittico, con Torre, o sia Specula da un lato, e dall' altro un gran Cannocchiale su due cavalletti, con Fanali che illuminano il Terrazzo.

Camera in Casa di Buona Fede, con loggie aperte, tavolino con lumi, e sedie.

Atto secondo

Giardino delizioso in Casa di Ecclittico, raffigurato nel Mondo della Luna, ove si rappresentano alcune stravaganze ordinate dall' Astrologo, per deludere Buona Fede.<sup>5</sup>

<sup>4</sup>Todos os dados desta versão são colhidos in Carlo Goldoni, *Tutte le opere di ...*, vol. 10, pp. 727-776.

<sup>5</sup>Esta indicação é completada no texto do libreto, no início da 5ª cena, por esta outra: "Viene un Carro trionfale, con Cecco vestito da Imperatore, e a piedi del medesimo, Ernesto vestito bizzarramente con una Stella in fronte. Buona Fede oserva con meraviglia."

Atto terzo

Camera in casa di Ecclitico, con tre sedie.

Sala in casa di Ecclitico con piccolo tempio in prospetto illuminato, colla statua di Diana e trono da un lato."

Atto terzo

Camera in Casa di Ecclittico, con tre sedie.

Sala in Casa di Ecclittico, con picciol Tempio in prospetto, illuminato, colla Statua di Diana, e Trono da un lato."

**Alterações de texto:**

1º acto

c. 1, p. 5<sup>6</sup>: *Eccl.*

"...Posso veder lassù, per mio diletto,  
Spogliar le donne quando vanno a letto."

"...Posso, guardando là, con mio diletto  
Delle donne scoprir' ogni difetto."

c. 2, p. 7: *B. F.*

"...Far carezze ad un vecchietto.  
Oh che gusto, oh che diletto  
Che quel vecchio proverà!  
Oh che mondo benedetto,  
Oh che gran felicità!"

"...Un vecchietto innamorare,  
Che più antico assai mi pare  
Della stessa antichità.  
Oh che Mondo singolare!  
E' un bel Mondo in verità."

c. 3, p. 8: *B. F.*

"...Per correggere il priorito  
D' una certa infedeltà."

"...Per cagion del labbro ardito,  
Per la troppa vanità."

c. 4, p. 9: *B. F.*

"...Uh carina, bel piacere!  
Il marito col bastone:  
Bravo, bravo, oh bel vedere!"

"...Viva, viva; oh bel vedere!  
Il Marito col bastone;  
Bravo, bravo; oh che piacere!"

c. 5, p. 12: *Eccl.*

"...E un poco di giudizio  
Vi vuol per quel servizio:"

"...E di giudizio un poco  
Ci vuol per far buon gioco;"

c. 6, p. 13: *Ern.*

"...Cangiar si dovrà."

"...Cangiar si vedrà."

<sup>6</sup>Quer dizer: corte 1, na página 5 do libreto da versão Avondano.

c. 7, p. 15: *Clar*.

"...Aman là libertade al par di noi,  
Ed abba da ciascuno ai fatti suoi."

"...Aman la libertate più di noi,  
Ed attende ciascuno a' fatti suoi."

c. 8, p. 15: *Clar*.

"...La sua moglie farà quello che  
vuole."

"...Con la Moglie farà poche parole."

c. 9, p. 19: *Lis*.

"...Io son tutta carità.  
Domandate a chi lo sà.  
"Si che' è vero", ognun dirà.

Io malizia in sen non ho:  
sono stata ognor così.  
Poche volte dico no;  
Quando posso, dico sì.  
Ma lo dico, già si sa,  
salva sempre l' onestà."

"...Tutta son sincerità.  
Domandate a chi lo sà,  
Si ch' è vero ognun dirà.  
Io crudele esser non sò,  
Sono stata ognor così,  
E così sempre sarò.  
Per voi solo, o questo sì,  
(Non mentisco in verità)  
Palpitando il cor mi stà."

c. 10, p. 20: *B. F.*

"...No, siam soli."

"...No, siam soli, sedete."

2° acto

c. 11, p. 30: *B. F.*

"...Oh che bel mondo!"

"...E' un bel Mondo da ver; non sò che  
dire."

c. 12, p. 33:

"Si alza il ponte levatore, e vedesi in  
fondo delle scena un carro trionfale,  
tirato da sei uomini bizarramente vestiti,  
con sopra il carro Cecco, vestito da  
Imperatore, e a piedi del medesimo  
Ernesto, vestito all' eroica, con una  
stella in fronte. Buona Fede osserva con  
meraviglia."

"Viene un Carro trionfale, con Cecco  
vestito da Imperatore, e a piedi del  
medesimo, Ernesto vestito bizzarramente  
con una Stella in fronte. Buona Fede osserva  
con meraviglia."

c. 13, p. 37<sup>7</sup>: *Ern*

"...Uno è il capriccio, e l' altro è l' interesse.

Dal primo ne provien la sazietà,  
Del secondo la nera infedeltà."

c. 14, p. 39: *B. F.*

"...Ah ah v' ho conosciuto..."

"...Ah ah, v' ò inteso..."

c. 15, p. 40: *Lis.*

"...Dormivo ancor nel letto,  
Allorchè son venuti  
Quei marioli cornuti:  
M' hanno bendati gli occhi,..."

"...Sò che questa mattina  
Sono da me venute  
Persone sconosciute,  
Che m' àn bendati gli occhi,..."

c. 16, p. 41 a 44:

*B. F.* "...Sei venuta a goder si grande onore. *Lis.* (Comincia questo vecchio seccatore.)

*Lis.* Ma qui che far dovrò?

Ma quì che far dovrò?

*B. F.* Quello che devi far, t' insegnerò.

*B. F.* Quello che devi far, t' insegnerò.

Tu devi voler bene al tuo padrone.

Tu devi voler bene al tuo Padrone.

*Lis.* E non altro?

*Lis.* Oh già si sà; ma almeno

*B. F.* Tu devi

Datemi tempo un poco,

Fargli qualche carezza!

Ch'io possa prender fiato.

*Lis.* Lo sapete, signor, non sono avvezza.

*B. F.* Perchè? Che cosa è stato?

*B. F.* Credi forse che qui

*Lis.* Io stessa nol sò dir: sò che mi sento

Si facciam le carezze

Un certo cangiamento

Con la malizia che si fan da noi?

Difficile a spiegar.

Qui ognuno si vuol ben con innocenza,

*B. F.* Che sarà mai!

E sbandita è quassù la maldicenza.

*Lis.* Io credo che il successo

*Lis.* Oh, se fosse così, saria pur bello

Del mio lunar passaggio

Questo Mondo Lunar!

Sia la cagion fatale

*B. F.* Credilo, è tale.

Che mi rende agitata.

*Lis.* Questo mi piace assai.

*B. F.* Via, spiegati miglior: cosa ti senti?

*B. F.* Vien qua, Lisetta,

*Lis.* Un grande affanno al core.

*B. F.* (Oh già si sà;

<sup>7</sup>Neste caso não é uma alteração mas um corte. Esta frase está entre o terceiro e quarto versos da p. 37: "Soglion far qualche volte i matrimoni. [...] *B. F.* Vossignoria favella".

Dammi la tua manina.  
*Lis.* Oh signor no!  
*B. F.* Perché?  
*Lis.* Perché non so  
Se nel vostro operar vi sia tristizia.  
*B. F.* Eh, qui tutto si fa senza malizia.  
*Lis.* Quand' è così, prendete.  
*B. F.* Oh cara mano! (*la stringe*)  
*Lis.* Piano, signore, piano.  
Voi me l' avete stretta sì furioso,  
Che mi parete alquanto malizioso.  
*B. F.* Io sono innocentino,  
Credi, Lisetta mia, come un bambino.  
*Lis.* (Che caro bambinello!  
Egli è tanto innocente quanto è bello.)  
*B. F.* Che dite? Ch' io son bello?  
*Lis.* Signor sì.  
*B. F.* Quando lo dite voi, sarà così.  
*Lis.* (È pazzo più che mai).  
*B. F.* Via, Lisettina,  
Datemi un abbraccino...  
*Lis.* Oh questo no.  
*B. F.* Senza malizia già v' abbraccerò.  
*Lis.* Quando fosse così...  
*B. F.* Così sarà.  
*Lis.* Non mi fido.  
*B. F.* Pietà.  
*Lis.* Se pietà mi chiedete,  
Malizioso voi siete.  
*B. F.* Ah, malizia non ho.  
*Lis.* Ma cos' è quel sospiro?  
*B. F.* Non lo so.

Non aver di me sospetto  
Malizioso io non ho il core.  
*Lis.* Vi conosco, bel furbetto,  
Malizioso è il vostro amore.  
*B. F.* Non è ver.

Muore per me di amore.)  
*Lis.* E mi trovo del capo  
Gravemente molesta.  
*B. F.* E' comune alle donne il mal di testa.  
*Lis.* Tacete caro voi,  
Che i vecchi ne patiscono più di noi.  
*B. F.* Oh, non andare in collera.  
Vien quà, Lisetta, ascolta.  
*Lis.* Finitela una volta.  
*B. F.* Tu sai chi è Buona Fede?  
*Lis.* Oh, sì signore.  
*B. F.* Sai tu ch' ei ti vuol bene?  
*Lis.* Ne son ben persuasa.  
*B. F.* Ma tu ancora,  
Dacchè siam qui venuti,  
Meco, del nostro amor, non favellasti.  
*Lis.* Ora mi spiegherò tanto che basti.

Padroncino caro, caro,  
Sì, voi siete il mio diletto.  
Io per voi nudrisco affetto,  
Per voi sento al cor pietà.  
*B. F.* Sì, lo credo; sì, lo vedo

*Lis.* Non me ne fido.  
*B. F.* Son pupillo.  
*Lis.* Io me ne rido.  
*B. F.* Via carina, una manina.  
*Lis.* No, non voglio.  
*B. F.* Oh crudeltà!  
Come fo alla mia cagnina,  
Le carezze io ti farò.  
*Lis.* Ed io qual da una gattina,  
Le carezze accetterò.  
*B. F.* Vieni, o cara barboncina.  
*Lis.* Vieni, o bella piccinina.  
*B. F.* Vien da me, non abbaiar.  
*Lis.* Frusta via, mi vuoi graffiar.

(Che piacere! Che contento!  
Nel lunatico Elemento  
Uom più lieto non si dà.)  
*Lis.* (Egli è pazzo come vò.)  
*B. F.* Dunque a me porgi la mano.  
*Lis.* E' ancor presto: piano, piano.  
*B. F.* Ma che si aspetta  
Cara Lisetta?  
*Lis.* Padron mio bello,  
Andiam bel bello.  
*a 2.* (Non si sà ancora  
Cosa sarà.)  
*Lis.* Via, lasciatemi pensare...  
(Non mi vo' precipitare.)  
*B. F.* Quà la man...  
*Lis.* Fatevi in là.  
*a 2.* (Non si sà ancora  
Cosa sarà.)  
*Lis.* Oh sentite, mio Signore,  
Chiaramente ve lo dico:  
Per me siete un poco antico,  
Non va bene in verità.  
*B. F.* Che cosa sento!  
Oh, che tormento!  
Ohimè, che affanno!  
Che infedeltà!  
*Lis.* Zitto; sperate;  
Non delirate;  
Oggi, Lisetta,  
Risolverà.  
*B. F.* Non mi tradire;  
Non mi lasciare;  
Non mi burlare  
Per carità.  
*Lis.* (Chi sia Lisetta  
Ancor non sà.)  
*B. F.* Non mi burlare  
Per carità.



*Lis.* Oggi, Lisetta  
Risolverà."

c. 17, p. 46:

*Lis.* "...Giacch' egli mi vuol far si bell' onore. *Lis.* "...Vergognarmi! Di che?"

*B. F.* Bon come! Non ti vergogni?  
Non hai timore della sua tristizia?

*B. F.* Che, per l' Imperator, lasci ora me.

*Lis.* Eh, qui tutto si fa senza malizia.

*Lis.* Compatisco la vostra debolezza.  
Per un Imperator tutto si sprezza."

*B. F.* Lisetta, bada bene.

*Lis.* É innocentino

Il nostro imperator, come un  
bambino."

c. 18, p. 48: *B. F.*<sup>8</sup>

"...Lunatiche ora siete;  
Un mondo goderete  
Pieno di cose belle;  
Splenderete quaggiù come due stelle."

c. 19, p. 48: *Clar.*

"...e chiari."

"...e rari."

c. 20, p. 49:

"...*Cecc.* E non lo fanno mai  
secretamente.

"...*Cecc.* E voi siete un po' troppo  
impertinente.

*B. F.* È ver, non parlo più."

*B. F.* Signor, non parlo più."

c. 21, p. 50:

"...*Cecc.* E non lo fanno qui con altr'  
oggetto."

"...*Cecc.* M' intendeste?"

*B.F.* Signor, io mi rimetto."

c. 22, p. 52 e 53:

"...*Lis.* Senza malizia. (*abbraccia  
Cecco*)

"...*Lis.* Vi adoro, o caro.

*B. F.* Ed a me niente?

*B. F.* (Che colpo amaro

<sup>8</sup>Não é uma alteração mas um corte. Esta frase está entre o terceiro e o quarto versos da p. 48: "Che abbia fatto, per voi, quel che ò fatt' io. [...] *Flam.* Molto vi devo, o Padre."

*Lis.* Senza malizia. (*abbraccia Bona Fede*)

*Eccl.* Sono innocente.

*Lis.* Senza malizia. (*abbraccia Ecclitico*)

*Tutti.* Oh che bel mondo!

Bella innocenza!

Viver giocondo!

Caro piacer!

*Cecc.* Sposa diletta.

*Lis.* Caro mio sposo.

*Eccl.* Oh benedetta!

*Lis.* Siete grazioso.

*B. F.* Ed a me niente?

*Lis.* Sì, buona gente:

Tutta, di tutti,

Senza malizia,

Sempre sarò.

*Tutti.* Senza malizia,

Senza tristizia,

Sempre amerò.

Bello è l' amare

Senza bramare

Quello che avere

Già non si può.

Senza malizia,

Senza tristizia,

Sempre amerò."

Questo è per me!)

*Eccl.* Siete contenti? (*a Cecco, ed a Lis.*)

*Cecc. Lis. a 2.* Siamo felici.

*B.F.* (Che stani eventi!

Che nera fè!)

*Eccl.* Che cos' è stato? (*a B. F.*)

*Cecc. Lis. a 2.* Venite, amici

*B. F.* (Sono imbrogliato;

Parlar non sò.)

*Cecc.* Sposa diletta.

*Lis.* Dolce mio Sposo.

*Cecc.* Quanto è caretta.

*Lis.* Quanto è grazioso.

*Cecc. Lis. a 2.* Da questo istante,

Sempre costante

Io vi amerò.

*B. F.* Ed a me niente?

*Cecc. Lis. Eccl. a 3.* Questo si sà.

*B. F.* Che strana gente!

Che crudeltà!

*Lis. Cecc. Eccl. a 3.* Non vi sdegnate,

Non v' inquietate,

Che a maritarvi

Si penserà.

*B. F.* Se ciò farete,

Voi lo vedrete,

Che sempre grato

Io vi sarò.

*Tutti.* Bello è l' amare,

Senza bramare

Quello che avere

Già non si può."

c. 23, p. 57:

"...*Clar.* Tacerà, soffrirà, non dirà niente.

*Flam.* Il lunar Cicisbeo,

"...*Clar.* Andrà con civiltà; non dirà niente.

*Flam.* Il Lunar Cicisbeo, ogni mattina,

Pria che siate levata, ..."

Quando sarete alzata, ..."

c. 24, p. 62:

"... *Eccl.* Le fanciulle alla moda  
Sonno dove che il diavolo ha la coda.  
*B. F.* Ma Flaminia non sa, non sa  
Clarice  
Distinguer dalla rapa la radice."

"... *B. F.* Non san le Figlie mie (nè son  
merlotte)  
Distinguer da i formaggi le ricotte."

c. 25, p. 66: *Tutti.*

"... Tutto spera, e tutto crede  
Nelle stelle e nella Luna;  
Ma alla fin si pentirà  
Chi lunatico sarà."

"... *Eccl. Ern. a 2.* Nò, che all' uom non può  
la Luna  
Influir felicità.  
*Tutti.* Dunque conchiudere  
Noi qui possiamo,  
Per infallibile,  
Che tutti siamo:  
Ora volubili,  
Ora lunatici,  
Ora frenetici,  
Ora fanatici,  
E sempre matti  
In verità."

As alterações na versão musicada por Avondano são então, em resumo:

Iº acto

- c. 1: mudança (dois versos) com significado malicioso-erótico;
- c. 2: mudança (cinco versos) com significado malicioso-erótico;
- c. 3: substituição de *infidelidade* por *vaidade*;
- c. 4: troca de versos, sem grande significado;
- c. 5: mudança de palavras, sem grande significado;
- c. 6: mudança de palavra, sem importância;
- c. 7: pequena mudança (dois versos) mas com certo significado moralizante em relação à mulher;
- c. 8: mudança (um verso) com significado malicioso-erótico;
- c. 9: mudança (nove versos) com significado malicioso-erótico;
- c. 10: mudança sem importância;

## IIº acto

c.11: mudança sem importância;

c.12: outra descrição da cena. A maior diferença é a existência, em Galuppi, da ponte levadiça;

c.13: mudança (quatro versos) com significado moral: é retirada uma reflexão sobre o carácter interesseiro e libertino do casamento;

c.14: mudança sem importância;

c.15: mudança (quatro versos) só significativa no que respeita à eliminação da palavra *cornuti*;

c.16: mudança de quase toda uma cena (parte de recitativo e dueto por inteiro - 69 versos), em que Buona Fede tenta seduzir Lisetta de um modo claro, acariciando-a e abraçando-a. Ela esquiva-se a princípio mas vai cedendo às investidas de Buona Fede, que afirma tratar-se de uma aproximação não *maliciosa*. Esta cena de sedução bastante explícita é substituída por um diálogo muito mais inocente, em que as tentativas de aproximação de Buona Fede, menos evidentes do que na cena original, são gentil mas sucessivamente repelidas por Lisetta;

c.17: substituição do diálogo de Buona Fede e Lisetta, em que esta considera ironicamente a sua aproximação ao imperador Cecco como inocente e *senza malizia* (alusão à cena anterior e ao argumento que Buona Fede tinha usado com ela);

c.18: corte (quatro versos) sem grande significado;

c.19: substituição de palavra, sem importância;

c.20: substituição de frase (2 versos) com certo significado imoral-erótico;

c.21: substituição de (um) verso com certa conotação imoral-erótica;

c.22: substituição de grande parte da 14ª cena (28 versos), em que Lisetta abraça sucessivamente Cecco, Buona Fede e Ecclittico, sempre *senza malizia*. Na nova cena é reforçado o ciúme de Buona Fede ao ver a sua Lisetta fugir-lhe para se unir a Cecco;

## IIIº acto

c.23: mudança (três versos) sem grande significado;

c.24: corte de frase (dois versos) alusiva à imoralidade das mulheres;

c.25: substituição (quatro versos) sem grande significado: a moral final é semelhante.

As alterações de texto em relação à versão original são 24,<sup>9</sup> 10 no Iº acto, 11 no IIº e 3 no IIIº, além da diferente descrição de uma cena. Das 24 alterações,

<sup>9</sup>Escrevo os números hieroglificamente, por razões práticas.

13 (54%) (6, 6, 1) têm nitidamente um objectivo moralizante, 10 (4, 4, 1) são trocas de palavras ou frases com objectivos formais ou de sonoridade, provavelmente feitas pelo próprio compositor, 1 é a eliminação de uma palavra mais ousada, *cornuti*.

Os versos tirados ou modificados da versão original são 161 (28, 122, 11). Desses 161 versos, 110 (68%) (22, 86, 2) têm (ou estão relacionados com) um significado malicioso-imoral-erótico.

alterações	24	10	11	3
alterações <i>morais</i>	13	6	6	1
versos alterados	161	28	122	11
versos <i>imorais</i> alterados	110	22	86	2

Daqui pode concluir-se claramente que a razão principal de todas estas alterações é a moralização, a eliminação de tudo, ou quase tudo, o que é ousado, malicioso, do que tem conotações eróticas. Pode ainda supôr-se, com toda a probabilidade, que foi a censura a impôr estas modificações.

## 2. A Música

Para a descrição e análise musical de *Il mondo della luna* foram definidos e seguidos os seguintes parâmetros:

### a) para as árias e conjuntos:

andamento(s), tonalidade(s), compasso(s), número de compassos;

estrutura (orquestra, voz(es), etc.);

personagens e âmbitos;

descrição do material temático;

melodia e sua relação com o texto:

- intervalos mais frequentes, intervalos típicos, cromatismos.

Seu significado;

- melodias articuladas, ligadas, curtas, longas, subindo, descendo, ondulantes, estáveis, estruturais, ornamentais, silábicas, coloratura, imitação, resposta, contraste, desenvolvimento. Seu significado;

- relação com harmonia, ritmo, dinâmica, efeitos, acompanhamento;

- climax, stress;

- relação com palavras, personagens e acção, repetição de palavras, palavras-chave, retórica;

- tratamento de sílabas tónicas;

ritmo:

- silábico, típico, regular, sincopado, pontuado, etc.;

- densidade, agitação, calma, transição;

- relação com o texto;

harmonia:

- descrição do caminho harmónico;

- imaginação, rápida, lenta, estática, stress;

- tratamento da dissonância;

- relação com o texto;

contraponto:

- descrição de temas, motivos e seu tratamento;
- rigidez, fluência;

dinâmica, efeitos:

- escritos, criados pela instrumentação, registros, etc.. Seus  
objectivos;
- articulação;

instrumentação:

- descrição;
- relação com o texto, personagens e situações;

apreciação global de cada número:

- homofónico, imitativo, melodia acompanhada;
- unidade, variedade, equilíbrio, homogeneidade, vivo, lento;
- estável, agitado, direccional;
- forma;
- relação com acção e personagem(ns);
- escrita típica, classificação;

**b) para os recitativos:**

compasso, número de compassos, personagens e âmbitos, extremos

harmónicos;

cadências melódicas e harmónicas mais importantes;

relação com o texto;

relação com a pontuação;

ritmo harmónico;

**c) apreciação global (toda a obra):**

relações entre números (melodia, harmonia, dimensão, andamento,

tonalidade);

simetrias;

ritmo dramático;

equilíbrio entre personagens (tipo, posição e importância das árias).

O estudo que se segue refere-se à obra na sua totalidade, sem cortes.

Para esta análise, os termos *tema*, *motivo* e *célula* foram utilizados com o seguinte significado:

*tema*: frase musical coerente (com princípio, meio e fim), harmonicamente estável, que é utilizada de novo, igual ou modificada, total ou parcialmente. É constituída por um ou vários motivos;

*motivo*: frase musical o mais pequena possível com personalidade definida. Pode ser constituído por várias células típicas;

*célula*: pequeno motivo, de duas ou três notas (ou pouco mais), com uma configuração característica. Pode ser melódica, rítmica ou baseada noutro ou noutros elementos musicais.

Numa obra desta duração é impossível, na prática, ser exaustivo. Primeiro não se consegue ver tudo o que a obra teria para mostrar, depois não é possível descrever tudo aquilo que se viu. Daquilo que vi descrevo em seguida o que me pareceu o mais importante.

## 1º acto

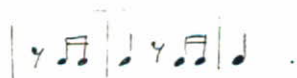
### [1] Abertura, 1º andamento

*Allegro assai*, ré maior, 2/4, 138 c.<sup>1</sup>.

O primeiro bloco temático é constituído por uma parte harmónica (acordes que se seguem verticalmente) (c. 1-8) e uma parte com motivos melódicos curtos (c. 9-16). Nas secções que utilizam este material temático alternam então partes puramente harmónicas (c. 1-8, 118-138) com motivos melódicos, ora aproveitados imitativamente de um modo simples, em canon (c. 40-67), ora em uníssono (c. 10-12, 14-25, 96, 107-117). O segundo tema, ondulante (c. 27-34), e um pequeno desenvolvimento logo a seguir (c. 35-39), formam uma frase que constitui a componente lírica do andamento. Aparece sempre nos sopros, que dialogam entre si, em secções leves, pouco acompanhadas, em contraste com as secções baseadas nos motivos do primeiro bloco, sempre tocadas pelo *tutti* da orquestra.

O caminho melódico é feito por graus conjuntos nas partes mais líricas e horizontais e por saltos onde tem uma função mais harmónica e vertical. Não há cromatismos. As melodias são curtas e em geral entrecortadas.

No ritmo, denso e regular, predominam colcheias e semicolcheias. A célula mais característica é



<sup>1</sup>C. significa compasso em todo este capítulo.



O ritmo harmónico é lento. A harmonia, bastante estática, é: tônica (ré maior)-dominante-dominante da dominante-dominante-tônica.

A indicação de dinâmica predominante é *o.f.*

Todos os instrumentos excepto as flautas estão presentes neste andamento. Tocam todos em todas as partes baseadas no primeiro bloco temático, os sopros dobrando as cordas, por vezes realizando acordes (curtos nos metais, longos nos oboés), em registos bastante agudos (o que vem reforçar o brilho deste andamento), os fagotes sempre com os baixos. Nas partes baseadas no segundo tema são quase sempre os oboés que tocam a melodia principal (há duas respostas das trompetes, c. 98-103), acompanhados pelos violinos. As cordas tocam alternadamente melodias e acompanhamentos, que nos violinos são com frequência escalas, arpejos ou acordes repetidos em semicolcheias.

Apesar de uma construção pouco elaborada a impressão geral é de brilho e vivacidade, o que é natural no primeiro número da obra. Há variação e equilíbrio entre escrita horizontal e vertical.

### **Abertura, 2º andamento**

*Andante*, si bemol maior (no fim vai para lá maior, dominante de ré maior, em que começa o 3º andamento), 3/8, 51c..

Tem dois temas, muito líricos e expressivos, relacionados entre si, o primeiro entre os c. 139-146, o segundo entre os c. 159-166, e duas secções modulantes, baseadas no segundo (c. 167-174) e no primeiro temas (c. 184-189).

As melodias longas e ondulantes e os ritmos regulares, sem agitação, sublinham o grande lirismo do andamento. São baseadas em graus conjuntos e intervalos típicos: de 3ª menor e 3ª diminuta descendentes no primeiro tema, de 8ª e 4ª diminuta no segundo tema. Há muitos cromatismos.

A harmonia é elaborada, com relevo para as secções modulantes: quinto grau menor-tônica e tônica-sétimo grau (que é a dominante do andamento seguinte).

Não há imitações contrapontísticas, mas há muitos diálogos entre instrumentos com os mesmos motivos.

Há bastantes indicações de *f* e *p*, para criar contrastes entre frases.

A orquestra é constituída por dois oboés, fagote e cordas. A instrumentação é de uma grande transparência: o fagote está quase sempre com o baixo, os oboés encarregam-se, em diálogo com os violinos, das expressivas melodias, o acompanhamento é sempre leve, e só nos últimos seis compassos tocam todos os instrumentos simultaneamente, sublinhando a modulação para lá maior.

Este andamento é melódico e lírico. É equilibrado, homogéneo e direccional (a melodia e a harmonia conduzem-nos do primeiro para o terceiro andamento).

### **Abertura, 3º andamento**

Ré maior, 85 c., duas secções: *Allegro*, 2/4, 25 c.; *Presto*, 3/8, 60 c..

Na primeira secção (c. 190-214) é feita primeiro uma imitação por canon com um tempo de diferença, com o segundo motivo do primeiro andamento (modificado), e depois uma afirmação harmónica baseada em arpejos. As melodias evoluem por graus conjuntos, as frases são curtas, o ritmo vivo, com as células



a harmonia estática (tónica-dominante), a dinâmica o *f*, a instrumentação o *tutti*. É rítmica, melódica e imitativa. A segunda secção é baseada num tema de quatro compassos (c. 215-219), repetido, e variações desse tema (c. 223-224, 225-229). As suas principais características são os graus conjuntos com uma 3ª menor e a alternância rítmica



As secções dos c. 230-238 e 246-271 são harmónicas e constituídas por arpejos.

A melodia é muito movimentada, subindo e descendo, muito marcada pelo caminho harmónico. As frases são curtas, a harmonia estática (tónica-dominante-tónica), o ritmo denso e baseado em semicolcheias e colcheias repetidas, a instrumentação o *tutti* (a constituição da orquestra é a mesma do primeiro andamento), com os violinos quase sempre em uníssono.

É um número pouco elaborado, mas mesmo assim vivo e brilhante.

### **1º acto**

#### **[1A] Coro**

*Allegro*, sol maior, 2/4, 51c..

Introdução da orquestra (c. 1-4); orquestra e coro, cantando a primeira (c. 5-20) e a segunda estrofe (c. 26-49); orquestra (c. 20-25, 49-51).

As frases instrumentais são baseadas num motivo ritmicamente denso, descendente e articulado, constituído por semicolcheias e fusas, dois mordentes e duas 2ª maiores separadas por notas repetidas (c. 1-4, 20-23, 39-40, 42-43). O coro canta duas estrofes, a primeira associada a um motivo (c. 5-12) em duas partes (sendo a segunda uma resposta à primeira), estável, com frases curtas, baseado num intervalo de 3ª menor e nos ritmos repetitivos



A segunda estrofe, de carácter mais individual, está associada a um motivo mais lírico, em graus conjuntos, com características modulantes.

A escrita do coro é silábica, com as sílabas tónicas sempre nos tempos fortes, criando um apoio de dois em dois compassos. Há muitas repetições de palavras e frases, sem uma predominância especial.

O ritmo é denso, regular e ornamental.

A harmonia apenas se afasta da tónica-dominante na segunda estrofe, em que da dominante vai até ao seu quinto grau menor, regressando de imediato à dominante, e logo à tónica.

Não há imitações.

Há alguns efeitos *fp*, para reforçar fraseados.

Este primeiro número depois da abertura, um coro introdutório, tem como instrumentos dois oboés, duas trompas e cordas. Fora das passagens em que toca sozinho, nas quais é viva e ornamental, a orquestra não se limita a dobrar ou a acompanhar o coro, mas com frequência comenta melódica e ritmicamente com escalas (c. 12, 30-31, 46), mordentes (c. 14, 15, 37) ou outros rápidos desenhos de tipo ornamental (c. 16, 19, 45, 46).

O ambiente geral é vivo, variado e brilhante, como convém a um primeiro coro, com uma hábil complementaridade entre coro, silábico e vertical, e orquestra, floreada e enérgica.

### [1B] Recitativo

4/4, 18 c., Ecclittico (mi 2 a fá sustenido 3), de lá maior (primeira inversão) a si bemol maior, silábico.<sup>2</sup>

A única cadência melódica<sup>3</sup> usada é do tipo



A uma parte dos pontos finais correspondem cadências antecidas por pausa (uma perfeita, uma imperfeita e uma IV-I).

Ritmo harmónico médio.

<sup>2</sup>Compasso, número de compassos, personagens e respectivos âmbitos, tonalidade inicial e final, silábico ou não.

<sup>3</sup>Chamo cadência melódica à terminação melódica imediatamente anterior a uma cadência harmónica antecipada por pausa.

## [2] Coro<sup>4</sup>

*Allegro ma non presto*, si bemol maior, 3/8, 66c..

Introdução da orquestra (c. 1-6); orquestra e coro, cantando a primeira (c. 6-32) e a segunda (c. 37-62) estrofes; orquestra (c. 32-36 e 62-66).

A introdução orquestral (c. 1-6) é constituída por um tema bastante lírico e expressivo para um andamento rápido. Tem como principais características dois desenhos de três notas com um mordente, em ritmo pontuado, e dois intervalos descendentes, um de 7<sup>a</sup> menor e outro de 2<sup>a</sup> menor, que funcionam como clímaxes internos. Este tema é também o acompanhamento instrumental da primeira frase do coro (c. 7-12). Logo a seguir aparece um motivo de dois compassos (c. 13-14), repetido, uma conclusão (c. 17-18), e seis pequenas variações (c. 13-18, 19-22 e 26-32, 22-26, 32-36, 37-44, 44-52 e 52-62).

A orquestra, constituída por dois oboés, duas trompas e cordas, tem sempre um papel melódico, com frases frequentemente longas, enquanto o coro, a quatro vozes, ou dobra a orquestra, cantando melodicamente, ou faz acordes verticais, com uma escrita silábica, de frases curtas, em que as sílabas tónicas correspondem com rigor aos tempos fortes. O primeiro clímax do coro é feito, e repetido, sobre "telescopio", que é neste número a palavra-chave, em que toda a acção se baseia.

A harmonia, sem ser muito elaborada, tem variação e frescura: tónica-dominante na introdução e primeira estrofe, primeiro grau menor-dominante-tónica na segunda estrofe, inesperada modulação para o segundo grau (dó sustenido maior), começo do recitativo seguinte.

Não há imitações, a escrita é sempre homofónica.

Há bastantes indicações *f* e *p*, para criar impulsos e fraseados.

É uma peça equilibrada e viva, variada nas suas duas estrofes e na ligação coro-orquestra. É especialmente interessante para um coro, o que nem sempre acontece na ópera desta época.

## [3] Recitativo<sup>5</sup>

4/4, 114c., Ecclittico (mi 2 a sol 3) e Buona Fede (dó 2 a mi bemol 3), de dó sustenido maior (primeira inversão) a ré maior, silábico.

---

<sup>4</sup>Na descrição e análise das árias e conjuntos sigo, sempre que possível, a seguinte ordem: andamento(s), tonalidade(s), compasso(s), número de compassos (e números parciais se houver várias secções), secções, personagens e âmbitos, descrição do material temático, descrição e análise da melodia, ritmo, harmonia, contraponto, dinâmicas e efeitos, orquestração, apreciação global.

<sup>5</sup>Neste capítulo consideram-se os recitativos que se sucedem sem interrupção como um único número, mesmo quando abrangem mais do que uma cena, ao contrário do que foi feito no capítulo de análise do libreto.

As cadências melódicas usadas são (quase sempre a primeira):



A uma parte dos pontos finais, a dois pontos de exclamação e a um ponto e vírgula correspondem cadências antecidas por pausa (seis imperfeitas, cinco perfeitas, cinco V-VI e quatro IV-I). Há também um encadeamento entre duas semínimas (para o terceiro grau), associado a uma vírgula do texto.

Ritmo harmónico médio.

Relação texto-música: c. 108, uma inesperada cadência V-I menor associada a surpresa.

#### [4] Conjunto

*Andante ma non tanto*, ré maior, 2/4, 62 c. (não contando os dois compassos iniciais de recitativo, já incluídos no número anterior).

Coro (S, A, T, B), Buona Fede (lá 1 a fá 3) e Ecclittico (lá 2 a lá 3).

Orquestra e coro, cantando os versos 2-5 (c. 1-10) e 8-11 (c. 23-28); Buona Fede e orquestra (c. 11-22 e 40-51); Ecclittico e orquestra (c. 41-58); orquestra (c. 58-61).

A primeira estrofe do coro é constituída por um tema em dois motivos, cada um repetido (c. 1-2 e 4-6), o primeiro vertical e silábico, o segundo mais ornamental, e uma terminação (c. 9-10). A segunda estrofe do coro, mais lírica que a primeira, tem quatro frases, que funcionam como pergunta-resposta (c. 22-23, 25-26, 27-28, 29-30).

Este número é homofónico e vertical. A escrita, sobretudo a do coro, baseia-se com frequência em acordes repetidos, cabendo à orquestra algum papel de comentário melódico e ornamental. As frases são curtas e entrecortadas na primeira secção coral, mas na segunda vão sublinhar com lirismo (mais propriamente com cinismo) o texto "La vostra bella mente, che più d' ogn' altra sà...", de significado irónico e adulator. As frases de Buona Fede repetem sucessivamente a frase "Il Cielo mi conceda sì gran felicità" com especial relevo, no registo vocal e tensão, para a palavra "felicità". As sílabas tónicas, sempre nos tempos fortes, são bem marcadas.

O ritmo, denso e regular, é silábico e por vezes ornamental, com a célula característica



A harmonia, estável e pouco variada, não se afasta da tónica-dominante, excepto na frase de Ecclittico (dita para si próprio), que começa no primeiro grau menor.

Não há imitações.

Há poucas indicações de dinâmica.

A orquestra é constituída por dois oboés, duas trompetes e cordas. A escrita é bastante brilhante, com especial relevo para os oboés, quase sempre tocando num registo agudo. Estes têm também a seu cargo o diálogo, a solo (c. 11-14) ou quase (c. 39-43), com Buona Fede.

É um número variado e vivo. A sua estrutura é muito dependente do texto dramático e serve-o com eficácia.

### [5] Recitativo

4/4, 27 c., Ecclittico (fã 2 a sol 3) e Buona Fede (fã 2 a ré 3), de sol maior (primeira inversão) a dó maior, silábico.

Cadências melódicas mais frequentes:



A quase todos os pontos finais correspondem cadências antecedidas por pausa (duas perfeitas, uma imperfeita, uma V-VI e uma IV-I).

Ritmo harmónico lento.

### [6] Cavatina de Buona Fede

*Andante assai-Più Allegro*, fã maior, 2/4-6/8, 41 c. (14-27).

Buona Fede e orquestra (c. 1-38); orquestra (c. 38-41).

Buona Fede (dó 2 a fã 3).

O *Andante assai*, curto, é baseado numa frase melódica bipartida. A primeira parte (c. 1-4) é constituída por quatro pequenos motivos silábicos em terceiras separadas por pausas; a segunda (c. 7-11), cromática e em graus conjuntos, é mais lírica, correspondendo ao comentário-lamento de Buona Fede sobre a enorme velhice do homem enamorado. O *Più Allegro* é baseado num motivo (c. 15-17) constituído por duas semi escalas descendentes. A sua repetição e desenvolvimento, descendo e ondulando de um modo superficial, corresponde ao comentário repetido e sem grande sentido de Buona Fede sobre aquele mundo ("Oh che Mondo singolare! É un bel Mondo in verità!").

A escrita é silábica e com frases curtas na primeira parte. Na segunda utiliza a primeira e a terceira colcheias de cada tempo, em grandes frases contínuas, gerando um movimento dançante. As sílabas tónicas são bem aproveitadas nessa criação de impulsos dinâmicos.

O ritmo é denso e regular, sem pontos de repouso. No *Andante assai* são típicas as células



no *Più Allegro* a



A harmonia é elementar e nunca se afasta da tônica-dominante, só saindo do estatismo quando reforça um pouco a frase "Che più antico assai mi pare".

Não há imitações.

Há algumas indicações de dinâmica e articulação, que tentam criar contrastes em frases repetitivas e alguma diferença de ambiente entre as duas partes: concisão na primeira e extroversão na segunda.

A orquestra é constituída por dois oboés, duas trompas e cordas. Os oboés limitam-se a dobrar as cordas, as trompas reforçam acordes, sobretudo em zonas cadenciais, as cordas acompanham ou dobram a voz.

Apesar de pouco elaborado e repetitivo (na segunda parte), é vivo e serve bem o texto.

#### [7] Recitativo

4/4, 9 c., Ecclittico (ré 2 a mi 3) e Buona Fede (mi 2 a mi 3), de ré maior (primeira inversão) a ré maior, silábico.

Cadência melódica utilizada:



Os pontos finais correspondem a cadências antecedidas por pausa (uma IV-I e uma perfeita).

Ritmo harmónico lento.

Relação texto-música: c. 3, sobre a palavra "amor", acorde de 5ª diminuta; c. 6, sobre a palavra "meschin", acorde com uma 2ª maior e uma 4ª aumentada.

#### [8] Cavatina de Buona Fede

*Un poco Allegro-Allegro con Spirito*, ré maior, 4/4 (C cortado)-3/8, 62 c. (20-42).

Buona Fede e orquestra (c. 1-18 e 21-58); orquestra (c. 19-20 e 58-62).

Buona Fede (lá 1 a fã suspenso 3).

O *Un poco Allegro* baseia-se em três motivos temáticos: c. 1-3: silábico, todo em colcheias, com saltos de 4ª, 3ª e 5ª, sobre a primeira frase do texto, agitado, relacionado com a excitação de Buona Fede ao observar a cena; c. 4-5, repetido, e c. 18-19, instrumental, constituído por repetidos saltos de 8ª com ritmo

pontuado, relacionado com a palavra "bastonar" (bater); c. 12-14: a voz canta dois excertos de escala descendente, começando bastante agudo, enquanto os instrumentos tocam um desenho melódico baseado nas mesmas notas mas em saltos, acentos e mordentes, aludindo claramente com estes elementos à vaidade ("per la troppa vanità"). O *Allegro con Spirito* começa com uma frase melódica em graus conjuntos, subindo e descendo (c. 21-30), em duas partes (c. 21-26 e 27-30).

As sílabas tónicas e as palavras mais importantes são bem sublinhadas.

O ritmo é denso, sem paragens, retórico sobre a palavra "bastonar".

A harmonia é bastante estática, apenas saindo momentaneamente da tónica-dominante no c. 11-15, em que vai à dominante da dominante.

Não há imitações.

Há algumas indicações de dinâmica, especialmente efectivas quando vêm associadas ao motivo do c. 4-6 ("bastonar"), e indicações de articulação (pontos).

A orquestra, constituída por dois oboés, duas trompetes, duas trompas e cordas, é muito activa e efectiva. No *Un poco Allegro* associa as trompetes ao motivo das oitavas (c. 4-6), as semicolcheias dos segundos violinos à agitação da acção (c. 4-8), os oboés e os violinos ao motivo do c. 12-14. No *Allegro con Spirito* o seu papel é sobretudo de reforço melódico em algumas secções (em especial próximo das cadências) e de ornamentação (segundos violinos nos c. 31-34 e 38-41).

É um número especialmente vivo, em que a orquestra não se limita a acompanhar passivamente a voz, mas age com ela, ou melhor, descreve com ela. A escrita para voz pode considerar-se típica de *baixo buffo*: viva, muito silábica e articulada, muito texto para cantar, melodias com muitos saltos.

### [9] Recitativo

4/4, 15 c., Ecclittico (fã sustenido 2 a mi 3) e Buona Fede (mi 2 a ré 3), de mi maior (primeira inversão) a dó maior, silábico.

Única cadência melódica utilizada :



Aos pontos finais correspondem cadências antecedidas por pausas (duas perfeitas e uma IV-I).

Ritmo harmónico lento.

### [10] Cavatina de Buona Fede

*Andantino Moderato-Un poco Allegro*, lá maior, 3/8-6/8, 51 c. (27-24).

Introdução orquestral (c. 1-4); Buona Fede e orquestra (c. 5-48); orquestra (c. 48-51).



O *Andantino Moderato* é construído sobre duas frases melódicas. A primeira (c. 1-12) tem dois motivos, pergunta-resposta, o primeiro repetido. É lírica e ornamental, com uma tercina que aparece sobre a sílaba tónica da palavra "amante", reforçando-a, e um salto de 6ª ascendente sobre "esser (menata)", aludindo ao puxão pelo nariz. É sempre silábica excepto sobre o salto em "esser". A segunda frase (c. 17-27) tem também dois motivos pergunta-resposta, cada um repetido, o segundo com uma terminação diferente. É ligada e lírica, com algum implorante cromatismo sobre "Che chiedeva in van pietà". O *Un poco Allegro* começa com uma frase em dois motivos repetidos, o segundo com uma terminação diferente (c. 28-36). É em graus conjuntos ascendentes e descendentes.

As sílabas tónicas coincidem sempre com os tempos fortes, quase sempre em nota longa antecedida por uma curta. As frases do texto são repetidas várias vezes, em especial "Oh che usanza prelibata! Oh si usasse ancora quà!".

O ritmo, denso, é variado e ornamental no *Andantino Moderato* e mais regular no *Un poco Allegro*.

A harmonia, que não se afasta da tónica-dominante, é bastante estática.

Não há imitações.

Há muitas indicações de *f* e de *p*, para criar fraseados, e de *fp* sobre as sílabas tónicas de "menata" e "naso", reforçando a violência do acto.

A orquestra é de cordas. Estas, sem se afastarem muito da voz, complementam-na com ritmos mais elaborados e ornamentais.

É um número dinâmico, em grande parte devido à complementaridade rítmica e às variações de intensidade. A escrita é típica de *baixo buffo*, com ritmo brilhante e silábico, muito texto e bastantes saltos melódicos.

### [11] Recitativo

4/4, 16 c., Ecclittico (fã susenido 2 a fã 3) e Buona Fede (fã 2 a mi bemol 3), de dó susenido maior (primeira inversão) a fã maior, silábico.

As cadências melódicas mais frequentes são



A metade dos pontos finais correspondem cadências antecedidas por pausa (três imperfeitas e uma perfeita).

Ritmo harmónico médio.

### [12] Ária de Buona Fede

*Andantino-Andante-Allegro*, si bemol maior, 2/4-3/8-3/8, 133 c. (35-32-66).

Introdução orquestral (c. 1-13); Buona Fede e orquestra (c. 13-60 e 67-125); orquestra (c. 60-67 e 125-133).

Buona Fede (dó 2 a fá 3).

O texto desta ária é um resumo adaptado e comentado das cavatinas [6], [8] e [10]. Também a música é em grande parte derivada dessas três cavatinas. No *Andantino* há, nos c. 14-21, uma frase em duas partes, pergunta-resposta (c. 14-16 e 17-21), relacionada com a primeira frase da cavatina [6], que tem o mesmo texto. As melodias são curtas, com saltos, o ritmo é marcado e denso, o acompanhamento ritmicamente elaborado e muito ornamental. Esta frase funciona, sem a voz, como introdução (c. 1-13). Os dois motivos da secção dos c. 26-30 são baseados nos dois primeiros motivos da cavatina [8], que tem o mesmo texto. No *Andante* a linha melódica em duas partes dos c. 36-44 utiliza o mesmo material melódico que a cavatina [10], que tem o mesmo texto. A secção dos c. 48-60 baseia-se num pequeno motivo (c. 48-50), desenvolvido com objectivos harmónicos. As frases são curtas, silábicas e articuladas, e são frequentes os ritmos marcados em notas rápidas. No *Allegro* há, nos c. 68-72, um tema formado por três pequenos motivos, o segundo repetido, cada um descendente mas no conjunto sempre subindo, reforçando o crescente entusiasmo e felicidade de Buona Fede. As frases são curtas, as notas rápidas, a densidade rítmica grande. Nos c. 85-90 novo tema, em dois motivos (c. 85-86 e 88-90), o primeiro parcialmente repetido. É em graus conjuntos, descendentes, frases curtas, notas rápidas e grande densidade rítmica. A parte restante é baseada no material anterior, desenvolvido com objectivos harmónicos e cadenciais.

Nesta ária viva predominam as frases curtas e silábicas, os ritmos rápidos e marcados, de grande densidade.

A harmonia é bastante movimentada: tónica-dominante da dominante-dominante (várias vezes)-quarto grau-dominante-tónica.

Não há imitações.

Há muitas indicações de dinâmica e de articulação, e com vários objectivos: o contraste entre frases, a variação dentro da mesma frase, sendo portanto parte integrante da construção melódica (c. 6-11, por exemplo), ou o efeito (acento) reforçante de uma palavra ou situação (à semelhança do que acontece nas cavatinas anteriores).

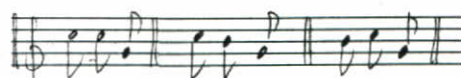
A orquestra, com dois oboés, duas trompetes e cordas, tem um papel muito activo. Raramente se limita a acompanhar a voz (dobrando a melodia ou tocando acordes) mas pode ser ornamental (c. 1-25, 36-37, 44-46, 72-75, 81-83, 101-104, 118-121), dramática (c. 28-29, 48-64), ou pura e simplesmente um complemento melódico e rítmico da voz.

É uma ária viva, variada, agitada e equilibrada, típica de *baixo buffo*. Os motivos melódicos variam muito (devido aos diferentes acontecimentos que narram) o que poderia provocar falta de unidade e homogeneidade, mas isso é compensado no conjunto cavatinas-ária [6]-[8]-[10]-[12], que forma um verdadeiro todo.

### [13] Recitativo

4/4, 57 c., Ecclittico (mi 2 a fá sustenido 3), Ernesto (sol 2 a fá 3) e Cecco (dó 2 a ré 3), de dó maior (primeira inversão) a si maior, silábico.

As cadências melódicas utilizadas são:



Uma pequena parte dos pontos finais correspondem a cadências antecidas por pausa (três perfeitas, duas imperfeitas, duas V-VI e uma IV-I). Há também dois encadeamentos entre semínimas (para o sexto grau), um num ponto final e outro num ponto e vírgula. Avondano recorre a encadeamentos entre semínimas quando o recitativo é grande e com muita acção, em que o diálogo não pode ser constantemente interrompido pelas cadências antecidas por pausa.

Ritmo harmónico médio.

### [14] Ária de Ecclittico

*Andantino-Allegro non molto-Moderato-Allegro*, mi maior, 2/4, 99 c. (23-26-14-36).

Introdução orquestral (c. 1-8); Ecclittico e orquestra (c. 9-37 e 40-94); orquestra (c. 37-39 e 94-99).

Ecclittico (dó 2 a si 3).

Nos c. 1-8 (só orquestra) e c. 9-16 (Ecclittico e orquestra) há um tema em quatro frases, a primeira e a segunda pergunta-resposta, a quarta igual à terceira com um final diferente. É sobretudo em graus conjuntos, com três saltos marcantes, de 4ª perfeita, de 4ª diminuta e de 6ª menor. O *Moderato* vai basear-se num tema igual (c. 50-57) e o *Allegro* num motivo repetido derivado dele, mais elaborado melodicamente (c. 64-65). O *Allegro non molto* é baseado num motivo melódico, repetido, com ritmo pontuado e notas curtas (c. 24-25).

Sobre um texto de personalidade pouco vincada a música assume também características intermédias: as frases, ora ligadas ora articuladas, não são curtas nem longas, os intervalos graus conjuntos e saltos, sem cromatismos. As melodias são frequentemente ornamentais, as sílabas tónicas correspondem sempre aos

tempos fortes, sem serem vincadas melodicamente, as partes semelhantes correspondem a repetições de textos, não há efeitos retóricos.

O ritmo é denso e próximo do ritmo prosódico, com alguma ornamentação. O ritmo pontuado é o mais característico.

A harmonia, tônica-dominante-dominante da dominante / dominante / tônica-dominante / tônica, é relativamente movimentada. Os dois pontos mais interessantes são, sobre suspensões, os acordes (c. 22 e 62)



Há imitações de motivos (completos ou em parte) ao longo de toda a ária (c. 1-12, 24-27, 37-39, 50-53, 65-67, 73-76, 81-83).

Há indicações de *f*, *p* e *fp*, criando diferenças dinâmicas entre frases e dentro da mesma frase.

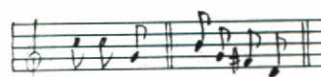
Não há sopros nesta ária. Frequentemente paralelos dois a dois (primeiros e segundos violinos, violas e baixos), as cordas não têm um papel muito independente da voz (à exceção do final), mas o seu acompanhamento é activo, ou seja, ornamentam, complementam e dialogam com a voz.

É uma ária viva mas lírica, movimentada sem ser virtuosa, bastante contrastada, mais pelos andamentos que pelo tipo de escrita das várias partes, que se mantém semelhante.

#### [14A] Recitativo

4/4, 26 c., Cecco (ré 2 a ré 3) e Ernesto (fã 2 a fã suspenso 3), de lá maior (primeira inversão) a fã maior, silábico.

As cadências melódicas utilizadas são:



A alguns pontos finais correspondem cadências antecidas por pausa (quatro perfeitas e uma V-VI).

Ritmo harmónico rápido.

#### [14B] Ária de Ernesto

*Andante*, si bemol maior, 3/8, 126 c..

Introdução orquestral (c. 1-14); Ernesto e orquestra (c. 15-18, 21-57, 64-105, 108-118; orquestra (c. 19-20, 58-63, 106-107, 119, 126).

Ernesto (ré 2 a sol 3).

Esta ária tem inúmeras frases temáticas, sejam elas temas completos, retomados mais tarde, ou motivos curtos e efêmeros. Os mais importantes são: na introdução orquestral três motivos (c. 1-2, 3-4, 6-8), o último dos quais vai aparecer também nos c. 118-122; nos c. 15-26 um tema em dois motivos (c. 15-18 e 19-26), que vai aparecer novamente nos c. 102-108; nos c. 36-41 uma frase em quatro pequenos motivos, o terceiro repetido; nos c. 57-58 um motivo rápido e ornamental no qual toda a secção instrumental (c. 57-63) se vai basear; c. 64-68: passagem modulatória baseada num motivo de três notas (c. 64); c. 69-72: motivo em duas frases, muito lírico; c. 83-86: nova frase melódica, descendente e muito expressiva, em dois motivos.

É uma ária muito lírica e ao mesmo tempo virtuosa. Muito melodiosa, nela predominam os graus conjuntos ou os saltos bem inseridos em linhas, subindo e descendo. Há muitas frases curtas mas sempre fazendo parte de arcos melodicamente bem lançados. Tem partes silábicas, com as sílabas tónicas bem reforçadas pelos tempos fortes do compasso ternário, e partes de coloratura vocal, sobre "brillate", "vedrà" e "cangiar". As palavras mais expressivamente sublinhadas são "vezzosi", "amato", "amorosi", "adoro" e "sarete contenti".

O ritmo é muito denso, ornamental e variado.

A harmonia é elaborada e fluente, sublinhando especialmente as frases "Sperate che il Fato cangiar si vedrà" (c. 36-47 e 98-101) e "Bei labbri ridenti del viso che adoro" (c. 64-68). É a seguinte: tónica-dominante-dominante da dominante-dó menor-lá bemol maior-dominante da dominante-dominante-tónica-dominante-tónica.

Não há imitações.

Há indicações de dinâmica e de articulação, sobretudo para reforçar fraseados.

A orquestra é constituída por duas flautas (é uma das raras vezes em que aparecem), duas trompas e cordas. A orquestração é de colorido, raramente tocando todos. As flautas e os violinos têm a seu cargo o importantíssimo papel melódico, as flautas estão especialmente ligadas à voz, dobrando-a, sobretudo nas frases mais ternas ("Begli occhi vezzosi dell' idolo amato"), as violas e baixos acompanham num ritmo denso e regular, as trompas tocam acordes, e todos formam um todo ornamental, expressivo e equilibrado.

É uma das árias mais interessantes e elaboradas da obra, uma típica *aria cantabile*.

### [14C] Recitativo

4/4, 13 c., Cecco (ré 2 a ré 3), de si bemol maior (primeira inversão) a dó maior, silábico.

A cadência melódica utilizada é



Há uma única cadência antecedida por pausa (perfeita), no último ponto final. Há dois encadeamentos entre semínimas, um num ponto e outro num ponto e vírgula (os dois para o sexto grau).

Ritmo harmónico lento.

### [14D] Ária de Cecco

*Allegro non molto*, dó maior, 3/8, 139 c..

Introdução orquestral (c. 1-23); Cecco e orquestra (c. 24-58 e 66-135); orquestra (c. 59-65 e 136-138).

Cecco (si 1 a mi bemol 3).

Quando entra com a primeira estrofe, a voz vai cantar um tema (c. 24-29) com saltos de 8ª e ritmo pontuado, enquanto os instrumentos tocam repetidamente um pequeno motivo de quatro fusas em graus conjuntos, que vai aparecer várias vezes ao longo da ária. Este tema tinha sido já utilizado na introdução da orquestra (c. 1-6). Esta introdução tem ainda mais dois temas, no c. 10-14, um desenho em semicolcheias que começa com a célula



e no c. 18-23, um que começa com a célula das quatro fusas e prossegue em semicolcheias. Com a segunda estrofe (c. 66) aparecem mais duas frases melódicas: no c. 66-72 uma melodia tipo arpejo nos violinos, com a voz sobreposta, em meios tons e notas repetidas, e nos c. 73-80 uma em dois motivos pergunta-resposta.

Esta ária viva e *buffa* utiliza melodias curtas e articuladas, rápidas e ornamentadas, com muitos saltos, reforçando bem as sílabas tónicas e as palavras "verità", "falsità" e "ridere", esta última repetida e sugestivamente acompanhada por um mordente.

O ritmo é denso, os valores muito curtos, as células variadas:



A harmonia, tónica-dominante-dominante da dominante-primeiro grau menor-dominante-tónica-dominante-tónica, não é muito elaborada.

Não há imitações.

Há muitas indicações de dinâmica e de articulação, que reforçam os contrastes mas criam sobretudo um fraseado vigoroso e variado.

A orquestra é constituída por cordas e fagotes, que tocam uma parte diferente da dos baixos. A instrumentação, com *tutti* e *solí*, é muito independente da voz, sempre extremamente ornamental (desenhos rápidos, mordentes, ritmos pontuados, escalas) excepto na segunda estrofe (c. 66-88), em que é mais silábica e harmónica.

É uma ária viva e variada, com uma escrita típica de *baixo buffo*, eficiente na exploração de efeitos humorísticos: saltos grandes e repetidos, ornamentação exagerada em notas agudas, desenhos melódicos bruscos e reforçados pela dinâmica, articulação precisa e hábil, alusões instrumentais a palavras ("ridere" nos c. 40-44 e 50-53, por exemplo), muito texto cantado muito rapidamente sem interrupção.

### [15] Recitativo

4/4, 61 c., Clarice (fã 3 a fã 4) e Flaminia (fã 3 a fã 4), de ré maior (primeira inversão) a si bemol maior, silábico.

As cadências melódicas utilizadas são:



A uma parte dos pontos finais correspondem cadências antecidas por pausa (quatro perfeitas, quatro IV-I, duas imperfeitas e duas V-VI).

Ritmo harmónico lento.

### [16] Ária de Flaminia

*Andante*, si bemol maior, 2/4, 131 c..

Introdução da orquestra (c. 1-25); Flaminia e orquestra, primeira estrofe (c. 26-66), segunda estrofe (c. 72-87) e novamente primeira estrofe (c. 92-128); orquestra (c. 66-71, 87-91 e 128-131).

Flaminia (ré 3 a si 4).

Esta ária, muito lírica e expressiva, é baseada em muito material melódico. O principal é o seguinte: nos c. 1-6 um tema que começa com uma 4ª ascendente e evolui depois por graus conjuntos, ascendentes e descendentes. É depois utilizado pela voz (c. 26-31, 72-77 e 92-97); nos c. 16-19 a frase com dois motivos, o primeiro em graus conjuntos, repetido, o segundo em saltos e ritmo pontuado. É reutilizado também, pela orquestra (c. 66-70).

As melodias são geralmente longas, ligadas e ornamentais, os intervallos graus conjuntos ou saltos bem inseridos em linhas melódicas. As longas coloraturas

aparecem nas sílabas "siede" e "disarma", as palavras reforçadas são "pensieri", "cede", "trono" e "tributo". As sílabas tónicas, não marcadas, coincidem com os tempos fortes.

O ritmo é regular, enriquecido pelas coloraturas e grupos ornamentais, de súbito estático na frase "E Amor se occupa il Trono, di Ré si fa Tiranno."

A harmonia, bastante elaborada e fluente, é tónica-dominante de dominante-dominante-relativo menor-dominante-tónica-dominante-tónica.

Há bastantes imitações de pequenos motivos.

Há indicações de dinâmica, criando contrastes e acentos dentro das frases.

A orquestra, só de cordas, é muito melódica, dobrando ou dialogando com a voz, raramente ocupando o primeiro plano.

Ária lenta, lírica e estável, transmite unidade pela utilização repetida, ainda que variada, dos mesmos motivos melódicos. É uma típica *aria cantabile*.

### [17] Recitativo

4/4, 22c., Buona Fede (mi 2 a ré 3) e Clarice (fã 3 a fã 4), de ré maior (primeira inversão) a mi bemol maior, silábico.

A única cadência melódica utilizada é



Alguns pontos finais correspondem a cadências antecidas por pausa (duas perfeitas, uma IV-I e uma V-VI).

Ritmo harmónico lento.

### [18] Ária de Clarice

*Allegro con Spirito-Allegro-Più Allegro*, mi bemol maior, 6/8-2/4-6/8, 159 c. (73-26-60).

Introdução da orquestra (c. 1-21); orquestra e Clarice, com a primeira estrofe (c. 21-25 e 27-61), com a segunda e novamente com a primeira estrofe (c. 74-119, 121-123 e 125-151); orquestra (c. 25-27, 61-73, 119-121, 123-125 e 151-159).

Clarice (ré 3 a si bemol 4).

Esta ária tem muito material melódico. O mais importante é o seguinte: c. 1-6: tema em duas partes, a primeira no *tutti* da orquestra, a segunda uma curta resposta das trompetes. Este tema é completado com um diálogo entre violas e oboés (c. 6-14), em graus conjuntos e algum cromatismo. Estas frases vão ser retomadas, já com a voz, nos c. 21-27 e 119-127. Os terceiro e quarto versos do texto vão começar num grupo de vários motivos (c. 37-39, 41-43 e 44-46) utilizados mais tarde, modificados (c. 100-119). Nos c. 65-66 há um motivo característico na orquestra,



repetido em vários instrumentos. A segunda estrofe é baseada numa frase em dois motivos, cada um repetido com alterações (c. 74-81).

Não há uma construção melódica típica nesta ária. Sucedem-se frases curtas e longas, graus conjuntos e saltos, ligados e articulados, subindo e descendo. A escrita é silábica, à excepção dos c. 56-58. As sílabas tónicas coincidem sempre com os tempos fortes. As duas frases mais inisistentemente musicadas são "Da me stessa il prenderò" e "Se lo cerco il troverò."

O ritmo é denso mas raramente típico.

A harmonia não é elaborada: tónica-dominante da dominante-dominante-dominante da dominante-dominante-tónica.

Há pequenas imitações (c. 65-68 e 151-154).

Há algumas indicações de dinâmica, tanto para criar contrastes entre frases como para reforçar acordes e fraseados.

A orquestra é constituída por dois oboés, duas trompetes, duas trompas e cordas. Na segunda estrofe (c. 74-99) a voz é acompanhada apenas pelas cordas, tentando talvez transformar a fúria da primeira estrofe no pedido da segunda. Nas secções relacionadas com o primeiro tema e frase complementar (c. 1-14) os sopros têm papéis bem definidos, cada um tocando frases específicas, e nas restantes secções limitam-se a reforçar a voz e as cordas, melódica e harmonicamente (sobretudo em zonas cadenciais).

É uma ária agitada, homofónica, rápida mas monótona, sem variação de materiais ou processos. Sem ter uma escrita muito típica podemos considerá-la, segundo a classificação de J. Brown<sup>6</sup>, uma *aria parlante*.

### [19] Recitativo

4/4, 52 c., Buona Fede (dó 2 a mi bemol 3) e Lisetta (ré suspenido 3 a mi 4), de dó maior (primeira inversão) a lá maior, silábico.

Cadências melódicas utilizadas, sendo a primeira a mais frequente:



A alguns pontos finais correspondem cadências antecidas por pausa (cinco perfeitas, duas imperfeitas, duas V-VI e uma IV-I). Há também um encadeamento entre duas semínimas (para o sexto grau), num ponto final do texto.

Ritmo harmónico médio.

Relação texto-música: c. 25: "(vostra serva) fedele" tem um reforço harmónico especial; c. 44: a frase "Per rimirar là dentro in quel tuo cor sincero Serve di

<sup>6</sup>Michael F. Robinson, *Naples and Neapolitan Opera*, p. 88.

Cannocchial il mio pensiero" acaba numa cadência melódica rara e especialmente expressiva (a segunda do exemplo acima).

### [20] Ária de Lisetta

*Andante assai-Allegro*, lá maior-lá menor-lá maior, 2/4, 164 c. (45-119).

Introdução da orquestra (c. 1-13); orquestra e Lisetta, na primeira (c. 13-42 e 46-74) e na segunda estrofes (c. 86-93 e 96-157); orquestra (c. 42-45, 74-85, 94-95 e 157-164).

Lisetta (dó sustenido 3 a lá 4).

O tema com que a voz inicia a primeira estrofe (c. 13-21) começa com motivos curtos e silábicos (c. 13 e 14) e prossegue com motivos mais longos baseados em escalas descendentes e rápidas. Este tema já tinha aparecido na introdução orquestral (c. 1-7). Nos c. 29-36 aparece uma frase em duas partes (c. 29-32 e 32-36), com motivos muito curtos e entrecortados por pausas. No *Allegro* há um tema (c. 46-57) também entrecortado por pausas, com saltos, em duas frases, cada uma com o final repetido e modificado. Nos c. 96-107 a passagem modulante é baseada num motivo (c. 96-99) também de notas separadas por pausas. A última secção, novamente em lá maior (desde c. 119), é baseada num conjunto de três motivos (c. 119-121, 123-125 e 127-134) que depois vão ser utilizados até ao fim.

Nesta ária, alegre e irónica, falsamente apaixonada, é muito variada a escrita melódica: frases curtas, muito curtas, ou mais longas, graus conjuntos ou saltos, subindo e descendo, muito ornamental, quase sempre silábica. O texto é muito, as frases e as palavras são repetidas, em especial "amor", "fè", "sincerità" e "Palpitando il cor mi stà", as sílabas tónicas são bem reforçadas pelos tempos fortes, as pausas intercaladas com as sílabas são muito eficazes, criando um suplemento de ironia. Os primeiros quatro versos, os mais importantes do texto, são também os mais elaborados, de uma enorme profusão melódica, ornamental, rítmica, dinâmica e de articulação.

O ritmo é muito denso (sobretudo nos primeiros quatro versos), variado e vivo (pontuado longo-curto e curto-longo, síncopas, desenhos muito rápidos).

A harmonia é elaborada e fluente: clara nos quatro primeiros versos (lá maior: tónica-dominante da dominante-dominante), de hesitante a afirmativa nos quinto e sexto versos ("Domandate a chi lo sà, Si ch' è vero ognun dirà") (lá menor: tónica-relativo maior), dramática nos cinco primeiros versos da segunda estrofe ("Io crudele esser non sò...") (dó menor-dominante (sol maior)-mi maior), novamente clara na frase "Palpitando il cor mi stà" (lá maior).

Não há imitações.

Há muitas indicações de dinâmica e de articulação, tanto para criar contrastes entre frases como para acentuar e frasear, viva, enérgica e ironicamente.

A orquestra, só de cordas, é extremamente activa e dramática, dobrando e complementando a voz com acompanhamentos muito rápidos, escalas e desenhos ornamentais muito vivos e eficazes.

É uma típica *aria buffa*. Consegue criar situações humorísticas através do exagero de ambientes (harmonia), excesso de elementos simultâneos (na orquestra), canto hesitante (com as pausas intercaladas), articulações vincadas, desenhos melódicos (escalas enormes), saltos muito grandes na voz, sobreposição de elementos contraditórios (frase ligada na voz com ornamentação articulada num instrumento (c. 113-118, por exemplo)). Variado mas com unidade, é um dos números mais conseguidos de toda a obra.

### [21] Recitativo

4/4, 152 c., Buona Fede (ré 2 a mi 3) e Ecclittico (mi 2 a sol 3), de si maior (primeira inversão) a ré maior, silábico.

Cadências melódicas utilizadas:



Uma parte dos pontos finais correspondem a cadências antecidas por pausa (onze IV-I, oito perfeitas, cinco V-VI e três imperfeitas).

Ritmo harmónico médio.

Relação texto-música: c. 101: escala ascendente no baixo, referente à subida de Ecclittico pelos ares.

### [22] Quarteto

*Allegro con Spirito-Più Allegro-Poco Allegro-Largo sul Andante-Allegro-Largo Andante Staccato-Allegro-Presto*, ré maior, 4/4-2/4-3/8-4/4-3/8-4/4-3/8-2/4-2/4, 282 c. (61-62-18-7-9-7-36-33-49).

Voz(es) e orquestra (c. 4-90, 100-228 e 234-269); orquestra (c. 1-3, 90-100, 228-233 e 269-282).

Clarice (ré 3 a si 4), Lisetta (ré suspenido 3 a si 4), Ecclittico (ré 2 a lá bemol 3) e Buona Fede (ré 2 a mi 3).

Neste número, com várias secções, personagens e acontecimentos, o material melódico é muito, variando sempre que há mudanças de texto. Nos c. 1-3, na orquestra, c. 4-8, 24-28 e várias vezes mais tarde, há um tema baseado em escalas (ou excertos) ascendentes e descendentes. As ascendentes, muito rápidas, referem-se ao

levantar voo de Buona Fede, que este julga iminente; nos c. 16-19 a despedida de Buona Fede e Ecclittico é feita com um motivo por graus conjuntos, repetido e modificado; nos c. 29-36 há uma frase em quatro motivos, ascendente (na pergunta "dove?" de Clarice e Lisetta) e descendente (pensando na descida na lua); nos c. 37-42 uma frase sobre "muore", com uma descida lânguida das sílabas de duas em duas notas e um mordente desesperado; nos c. 43-46 e seguintes motivos com tercina jubilosa sobre "diletto" e "fortuna", sempre por graus conjuntos; nos c. 62-65 dois motivos ascendentes parcialmente sobrepostos (a ascensão do espírito); nos c. 90-100 vários motivos muito rítmicos e agitados (o transporte apressado do corpo de Buona Fede); nos c. 100-105 dois motivos, o primeiro repetido; nos c. 106-109 dois motivos, o segundo repetido; nos c. 124-133 frase em quatro pequenos motivos, o primeiro repetido, utilizado mais tarde (modificado) (c. 149-158 e 165-180); nos c. 142-146 frase em pequenos motivos, utilizada também nos c. 158-162; nos c. 201-214 frase em cinco pequenos motivos, com um expressivo mordente em "ridere", também utilizada (modificada) nos c. 234-241.

As palavras mais reforçadas são "vado" e "volo", "muori" e "Ahi che mori!", "ridere" e "consolate". As sílabas tónicas coincidem sempre com os tempos fortes.

O ritmo é muito denso e agitado, bem relacionado com os momentos de maior actividade do texto, com frequentes valores muito curtos (fusas).

A harmonia é variada e fluente, adaptada aos textos e respectivos ambientes (c. 50-61 e 73-77): tónica-dominante-dominante da dominante (mi maior)-mi menor-seu relativo maior (sol maior)-ré menor-lá menor-mi maior-lá maior-dó maior-sol maior-sol menor-sol maior-si bemol maior-ré menor-fá maior-dó maior-mi maior-lá menor-mi maior (dominante da dominante)-dominante-tónica.

Não há imitações.

Há muitas indicações de dinâmica e articulação, tanto para criar contrastes entre frases como para reforçar fraseados, ambientes e acções.

A orquestra é constituída por dois oboés, duas trompetes e cordas. Os sopros são muito secundários (os oboés dobram por vezes as melodias), cabendo às cordas o grande papel dramático. O acompanhamento raramente é passivo, em acordes mais ou menos ritmados, mas assume sem timidez a criação de ambientes de acção, agitação, tristeza (irónica), humor ou alegria.

Os processos humorísticos são as escalas frequentes e longas, os mordentes em palavras como "muore" ou "ridere", a repetida ornamentação instrumental, as melodias entrecortadas, o excesso de texto muito articulado, as suspensões em palavras-chave.

É um conjunto *buffo* típico, em que a única personagem séria tem, ela própria, um comportamento humorístico.

## 2º acto

### [0] [1] Recitativo

4/4-3/8-4/4, 78 c., acompanhado do c. 27 ao 35, Ecclittico (mi 2 a fã sustenido 3), Ernesto (fã sustenido 2 a mi 3) e Buona Fede (mi 2 a ré 3), de sol maior (primeira inversão) a fã maior, silábico.

Cadências melódicas utilizadas:



A quase todos os pontos finais correspondem cadências antecedidas por pausas (sete perfeitas, duas imperfeitas, duas IV-I e uma V-VI).

Ritmo harmónico lento.

Relação texto-música: no c. 56 a palavra "amico" é sublinhada com um cromatismo; no c. 72 há uma suspensão sobre "canori", para que, segundo o libreto, "si o dono cantare i Rusignuoli."

O recitativo é acompanhado sobre a frase "[...] Gicchì, i suoni, i balli, e i canti; Cose che pareran prodigi, e incanti", para que a orquestra possa sublinhar todos esses mágicos efeitos. Sobre "suoni" os violinos tocam um desenho melódico ascendente e descendente em graus conjuntos, muito rápido; sobre "balli", em três compassos 3/8 todas as cordas tocam uma pequena frase com ritmo e ambiente de dança; sobre "canti" as cordas tocam cinco acordes, em ritmo sincopado; sobre "prodigi" os violinos tocam nova frase rápida em graus conjuntos ascendentes e descendentes; sobre "incanti" dois acordes das cordas fazem uma cadência perfeita.

### [2] Peça instrumental

*Andante assai*, fã maior, 2/4, 30 c..

Começa com uma frase melódica em dois motivos (c. 1-4), o primeiro em 8ª, o segundo em ritmo pontuado; nos c. 5-12 um grupo de quatro motivos, muito semelhantes dois a dois, em terceiras, nas trompas, oboés e fagotes, que inclui uma célula muito importante neste número, em quatro fusas e uma colcheia, ondulantes, em graus conjuntos; nos c. 17-21 um grupo de quatro motivos parecidos, em terceiras e graus conjuntos, subindo e descendo; nos c. 25-26 dois pequenos motivos semelhantes, do mesmo tipo dos anteriores.

As melodias são curtas, os ritmos são marcados, típicos em cada secção: pontuado, sincopado,



A harmonia é muito simples: tônica-dominante-tônica.

Não há imitações.

Há algumas indicações de dinâmica, para criar contrastes entre frases, e de articulação, para reforçar fraseados.

A orquestra é constituída por dois oboés, duas trompas, dois fagotes e cordas. A instrumentação é baseada no diálogo entre os sopros, aos pares iguais, em 3ª, quase sempre isolados.

É uma típica peça de música de cena com funções dramáticas, neste caso a simulação de barulhos na natureza lunar.

### [3] Recitativo

4/4, 21 c., Buona Fede (ré 2 a ré 3) e Ecclittico (mi 2 a mi 3), de ré maior (primeira inversão) a ré maior, silábico.

A única cadência melódica utilizada é



A maior parte dos pontos finais correspondem a cadências antecedidas por pausa (três perfeitas, uma IV-I e uma V-VI).

Ritmo harmónico lento.

### [4] Conjunto

*Allegro*, ré maior, 3/8, 83 c..

Introdução orquestral (c. 1-9); orquestra e coro, com a primeira e a segunda (c. 10-29) e a terceira e a quarta estrofes (c. 50-80); Ecclittico, Buona Fede e orquestra (c. 30-45); orquestra (c. 45-49 e 80-83).

Ecclittico (lá 2 a lá 3) e Buona Fede (sol suspenso 2 a ré 3).

A entrada dos cavaleiros é saudada com um tema brilhante (c. 1-9) em três motivos, o primeiro repetido, em arpejos, o segundo e o terceiro ornamentais; o coro entra com acordes verticais enquanto a orquestra toca motivos do tema anterior (c. 10-19); nos c. 30-44 Ecclittico e Buona Fede cantam uma frase melódica em quatro motivos, o terceiro repetido, o último desenvolvido; quando reentra o coro canta uma frase em três motivos, o primeiro parcialmente repetido, o terceiro em uníssono (c. 50-60). A partir daqui é utilizado material temático anterior.

Este número é basicamente um coro, com uma intervenção de Ecclittico e Buona Fede. É festivo e pomposo, preparando a grande recepção do imperador a Buona Fede. As melodias são ornamentais e silábicas, frequentemente arpejadas, as frases curtas e articuladas, subindo e descendo. As palavras mais reforçadas são "beltà", "bontà" e "sanità", as sílabas tónicas são sempre bem marcadas.

O ritmo é denso e regular, sendo o mais típico



A harmonia é pobre e muito repetitiva: tônica-dominante-dominante da dominante-dominante-tônica.

Há pequenas imitações (c. 64-69).

Há indicações de dinâmica, para criar contrastes entre frases.

A orquestra inclui dois oboés, duas trompetes, duas trompas e cordas. A orquestração é naturalmente brilhante, excepto durante as frases cantadas por Ecclittico e Buona Fede, em que apenas tocam os oboés, os violinos e os baixos, dialogando muito entre si. Nas restantes secções estão quase sempre todos presentes, com uma função bastante melódica e ornamental, cabendo ao coro a escrita silábica e vertical.

É um número pomposo mas pouco variado, que deixa uma sensação de monotonia.

#### [5] Recitativo

4/4, 29 c., Buona Fede (mi 2 a ré 3) e Ecclittico (mi 2 a fá 3), de si maior (primeira inversão) a sol maior, silábico.

As cadências melódicas utilizadas são



A uma parte dos pontos finais correspondem cadências antecidas por pausa (três perfeitas e uma V-VI).

Ritmo harmónico médio.

#### [5A] Ária de Ecclittico

*Allegro-Moderato Andante-Allegro*, sol maior, 2/4, 195 c. (92-17-86).

Introdução orquestral (c. 1-23); orquestra e Ecclittico, cantando a primeira estrofe (c. 24-37, 41-42 e 46-83), a segunda (c. 93-109 e 112-113) e novamente a primeira estrofe (c. 116-123, 127-128 e 132-183); orquestra (c. 38-40, 43-45, 83-93, 110-111, 114-115, 124-126, 129-131 e 183-195).

Ecclittico (ré 2 a lá 3).

Quando entra Ecclittico canta um tema (c. 24-31) em três motivos, o primeiro repetido (c. 24-25), os seguintes pergunta-resposta (c. 28-31). Este tema já tinha aparecido (com uma terminação diferente) na introdução da orquestra (c. 1-8) e vai voltar nos c. 110-117, também modificado; nos c. 36-45 há um tema expressivo em graus conjuntos, em dois motivos, o primeiro na voz e o segundo nos violinos, repetido com uma terminação diferente. Vai aparecer também nos c. 122-131; nos c.

64-70 há um tema, repetido, em que os violinos tocam uma melodia ornamental e a voz canta, silábica, notas repetidas e saltos de oitava. Volta a ser utilizado nos c. 154-166; nos c. 93-96 os violinos tocam uma expressiva melodia e a voz integra-se nela, formando dois curtos motivos; as secções modulantes dos c. 46-63 e 132-153 utilizam o mesmo material melódico.

As melodias são curtas e ornamentais, variadas mas incharacterísticas. As palavras mais reforçadas são "ostinate", "arrabiate" e "lunatiche", e sobre as duas primeiras são retoricamente utilizados motivos (teimosamente) repetidos. As sílabas tónicas, nos tempos fortes, são bem marcadas.

O ritmo é regular, em colcheias e semicolcheias, sem grandes variações.

A harmonia é fluente e variada, sobretudo na segunda estrofe. O caminho é: sol maior (*Allegro*): tónica-dominante-dominante da dominante-dominante-tónica / sol menor (*Moderato Andante*): tónica-si bemol maior (relativo maior)-dominante (ré maior) / sol maior (*Allegro*): tónica-sol menor-dominante-tónica-dominante-tónica.

Há algumas imitações (c. 47-49, 83-84, 99-101 e 133-136).

Há indicações de dinâmica, tanto para criar contrastes entre frases como acentos dentro de frases. Há muito poucas indicações de articulação.

A orquestra é de cordas. Dobra quase sempre a voz mas assume também algum papel melódico e ornamental (sobretudo os primeiros violinos).

É uma ária viva mas repetitiva, sem grandes pontos de interesse. O texto é *buffo* mas a música não o consegue transmitir.

### [5B] Recitativo

4/4, 8 c., Buona Fede (mi 2 a ré 3), de si maior (primeira inversão) a sol maior, silábico.

As cadências melódicas utilizadas são



Dois dos três pontos finais correspondem a cadências antecidas por pausas (perfeitas).

Ritmo harmónico médio.

Relação texto-música: a frase "amorosa, or sdegnosetta" é harmonicamente bem sublinhada.



## [6] Peça instrumental

*Moderato*, mi bemol maior, 4/4, 17 c..

O *tutti* da orquestra toca uma frase introdutória (c. 1-3) de afirmação harmónica, em ritmo pontuado; nos c. 3-5 os oboés tocam um motivo em terceiras, repetido com uma terminação diferente; nos c. 5-7 aparece um tema em três motivos, o primeiro repetido, o segundo repetido com uma terminação diferente, ambos num diálogo trompetes fagotes, o terceiro no *tutti* da orquestra (também utilizado, modificado, nos c. 13-15).

Com funções circunstanciais, de pompa, este número é melodicamente pobre, só fazendo aliás sentido falar de melodia em relação às frases dos sopros quando dialogam entre si.

O ritmo é quase sempre pontuado.

A harmonia é pobre e pouco fluente: tónica-dominante-dó maior (sexto grau e dominante de fá)-fá menor-dominante-tónica.

Não há imitações.

Há indicações de dinâmica, para criar contrastes.

A orquestra é constituída por dois oboés, duas trompetes, duas trompas, fagotes e cordas. Os sopros têm funções melódicas, dialogando entre si, as cordas associam-se-lhes nos *tutti*.

É um número de circunstância, típica música de cena, repetitivo e monótono.

## [7] Recitativo

4/4, 74 c., Buona Fede (dó 2 a ré 3), Cecco (si 1 a dó sustenido 3) e Ernesto (ré sustenido 2 a ré sustenido 3), de dó maior (primeira inversão) a dó maior, silábico.

As cadências melódicas utilizadas são



A grande parte dos pontos finais correspondem cadências antecidas por pausa (sete perfeitas, três imperfeitas, duas V-VI e uma IV-I). Contra o que é habitual, também correspondem cadências deste tipo (duas perfeitas) a dois outros sinais de pontuação: ponto de exclamação e dois pontos.

Ritmo harmónico lento numas secções e médio noutras.

Relação texto-música: no c. 54 a palavra "laggiù" (lá em baixo) é feita com o inabitual intervalo de 7ª descendente; no c. 70 a frase "laggiù nel basso mondo" é anormalmente grave.

## [8] Ária de Cecco

*Allegro ma non molto-Moderato-Andante-Moderato-Andante-Poco Allegro-Moderato-Poco Allegro*, fá maior, sempre 2/4 excepto no *Andante* (c. 73-83), em que é 3/8, 149 c. (19-5-4-44-11-8-4-11-4-39).

Introdução orquestral (c. 1-19); orquestra e Cecco, cantando a primeira estrofe (c. 20-66), cantando a segunda e partes da primeira (c. 73-137); orquestra (c. 67-72 e 137-149).

Cecco (sol 1 a ré 3).

Esta ária, com muito texto e secções diferentes, tem imenso material temático, desde os temas grandes facilmente identificáveis aos pequenos motivos, muitos deles relacionados uns com os outros. O principal é o seguinte: nos c. 1-16 grande frase melódica, vistosa, ornamental e harmónica, com muitos saltos, em duas partes, a segunda repetida. Motivos desta frase vão aparecer nos c. 66-68 e 137-147; nos c. 20-28 tema em pequenos motivos (um dos motivos aparece também nos c. 29-32 e 107-110). As suas principais características são as notas entrecortadas, separadas por pausas, em "e se ne và" (a morte, interrupção) e a grande e rápida escala descendente em "crepa" (morre); nos c. 73-83 frase em três motivos, dois deles repetidos, curtos e entrecortados por pausas, em "sospira"; nos c. 84-106 passagens modulantes baseadas em pequenos motivos de notas muito rápidas, sobre "chi delira per furore".

As melodias são silábicas e articuladas, geralmente curtas, subindo e descendo. A frase mais reforçada é "tutti siete pazzi in verità". As sílabas tónicas, nos tempos fortes, são bem marcadas.

O ritmo, muito denso, é silábico ou ainda mais rápido, em passagens de grande agitação, de reforço dramático (c. 39-42, por exemplo). As células mais típicas são:



A harmonia é variada e fluente: tónica-dominante-dominante da dominante-dominante-tónica-dominante-primeiro grau menor-dominante-sexto grau-tónica-dominante-tónica.

Há algumas imitações (c. 47-48, 52-60, 84, 87, 100-102, 104 e 124).

Há indicações de dinâmica, tanto para criar contrastes entre frases como para reforçar fraseados. Há bastantes indicações de articulação, para sublinhar palavras e ambientes humorísticos.

A orquestra é constituída por dois oboés, duas trompas e cordas. Os sopros são muito secundários, as cordas muito activas, reforçando os ambientes, colorindo-os com frases ornamentais, agitação rítmica ou efeitos dramáticos (c. 24, 28, 39-41, 86, 90 e 113-116).

Viva, variada e equilibrada, é uma típica *aria buffa* de baixo, com saltos, subidas e descidas, muito texto rápido e articulado, sílabas entrecortadas por pausas e frases muito longas sem interrupção.

### [9] Recitativo

4/4, 33 c., Ernesto (ré 2 a mi 3) e Buona Fede (mi 2 a ré 3), de ré maior (primeira inversão) a lá maior, silábico.

As cadências melódicas utilizadas são



Uma parte dos pontos finais corresponde a cadências antecidas por pausa (três perfeitas, duas imperfeitas e uma IV-I).

Ritmo harmónico lento.

### [10] Ária de Ernesto

*Allegro-Andante Moderato-Allegro*, ré maior, 3/8-4/4-3/8, 147 c. (77-4-66).

Introdução orquestral (c. 1-15); orquestra e Ernesto, cantando a primeira estrofe (c. 16-69), cantando a segunda e excertos da primeira (c. 78-141); orquestra (c. 69-77 e 141-147).

Ernesto (ré 2 a sol 3).

A introdução orquestral (c. 1-15) é um conjunto de frases de três compassos, todas semelhantes e baseadas num motivo em fusas, em graus conjuntos ondulantes. Este pequeno motivo de fusas vai aparecer muitas vezes ao longo da ária; quando entra, a voz canta um grande tema (c. 16-30) em seis motivos, cada um constituído por uma curta frase vocal e o motivo instrumental dos c. 1-15. Material deste tema é utilizado também nos c. 141-143; nos c. 31-38 aparece uma frase em três motivos, o terceiro começando com intervalos descendentes em cada duas notas, bem apropriado à frase "fà languire anch' il piacer"; nos c. 51-60 um tema em dois motivos, o primeiro repetido, com uma expressiva tercina sobre "amor" e "pace", acompanhados por arpejos da orquestra (também é utilizado nos c. 123-132); nos c. 82-93 uma frase em quatro motivos, o segundo repetido, o terceiro repetido e alterado; nos c. 94-107 frase em três motivos, o segundo e o terceiro com repetições, a última com uma terminação diferente.

As melodias são de tipo variado, geralmente curtas. As palavras mais em relevo são "rigore", "piacer" e "goder". A escrita é silábica excepto sobre as palavras "rigore" e "piacer", que têm alguma coloratura. As sílabas tónicas coincidem sempre com os tempos fortes.

O ritmo da voz é silábico, o dos instrumentos é denso, simultaneamente regular e ornamental. A célula mais característica é



A harmonia é fluente: tônica-dominante-tônica-dominante da dominante-primeiro grau menor-tônica-dominante-terceiro grau (VI de V)-tônica.

As imitações existentes são as relativas ao primeiro motivo instrumental.

Há indicações de dinâmica, tanto para criar contrastes entre frases como dentro de frases. Há muitas indicações de articulação no acompanhamento instrumental, criando texturas variadas.

A orquestra é constituída por fagotes (uma parte) e cordas. O fagote tem uma parte independente mas próxima do baixo. As cordas acompanham com eficiência, dobrando ou não a voz, mas criando com motivos próprios, harmónicos, melódicos ou ornamentais, ambientes característicos e apropriados ao texto.

É uma ária viva mas incharacterística que com tanto material temático acaba por denotar falta de unidade. Pelo texto deveria ser uma *aria buffa* mas a música não o traduz. Este facto é coerente com a personagem Ernesto, a meio caminho entre o *buffo* e o *mezzo carattere*. Se a quiser absolutamente classificar, terei que chamar a esta ária uma *aria di mezzo carattere*.

### [11] Recitativo

4/4, 31 c., Buona Fede (ré 2 a ré 3) e Eco (mi 2 a si 2), de lá maior (primeira inversão) a si maior, silábico.

A única cadência melódica utilizada é



Dos muitos pontos finais só um é que corresponde a cadência antecedida por pausa (imperfeita) mas isso acontece também (o que é raro) em dois pontos de exclamação (perfeitas).

Ritmo harmónico lento.

O Eco responde quatro vezes a Buona Fede. A música destas respostas não está escrita. Presumo que o Eco deva cantar a mesma nota ou notas que Buona Fede acabou de cantar.

### [12] Ária de Buona Fede

*Allegro*, mi maior, 3/4, 156 c..

Introdução orquestral (c. 1-28); orquestra e Buona Fede (c. 28-95 e 101-149); orquestra (c. 95-100 e 149-156).

Buona Fede (si 1 a mi 3).

O material melódico mais significativo é: nos c. 1-4 tema em dois motivos, o primeiro repetido, começando com quatro notas iguais. Este tema vai aparecer na voz nos c. 28-32 e 128-132; nos c. 9-15 dois motivos semelhantes, em terceiras, ondulando em graus conjuntos, que voltam a aparecer nos c. 56, 58, 60 (modificado) e 105-108; nos c. 15-19 motivos com tercinas, que vão aparecer nos c. 40-42, 77-78, 88-93, 117-123 e 149-152; nos c. 36-39 frase em dois motivos, que vão aparecer, parcialmente e/ou modificados, nos c. 40-42, 75-76, 95, 97, 121-124 e 136-139.

A escrita para a voz é silábica, com muitas notas repetidas, melodicamente monótona, enquanto a escrita para os instrumentos é variada, ornamental, com graus conjuntos ou saltos, subindo e descendo, geralmente articulada. As sílabas tónicas são bem marcadas, as palavras ou frases reforçadas são "impareggiabile Felicità", "ballano", "rispondono" (os ecos) e "beltà".

O ritmo da voz é silábico, o da orquestra é denso, variado e imaginativo.

A harmonia é elaborada e natural: tónica-primeiro grau menor-dominante-tónica-dominante-dominante da dominante-primeiro grau menor-sol maior-dominante-tónica.

Há imitações nos c. 68-74 e 125-126, além das que são feitas com os motivos já referidos.

Há muitas indicações de dinâmica, dentro de frases, criando acentos e impulsos, e entre frases, relacionadas com as descrições feitas e os respectivos ambientes. As indicações de articulação são abundantes, para reforçar fraseados e texturas.

A orquestra nesta ária muito ligada à natureza é constituída por duas flautas, dois oboés, duas trompas e cordas. Os sopros têm um papel melódico fundamental, dialogando entre si ou às vezes com os violinos, geralmente aos pares, em terceiras. São ornamentais e traduzem os sons da natureza ouvidos por Buona Fede. As cordas estão mais ligadas à voz, dobrando-a ou acompanhando-a.

Com uma música imagética e descritiva, é um dos números verdadeiramente interessantes da obra, vivo, variado e equilibrado. Se a quiser classificar chamar-lhe-ei, segundo J. Brown<sup>7</sup>, uma *aria parlante*.

### [13] Recitativo

4/4, 109 c., Lisetta (ré 3 a fá 4), Ecclittico (mi 2 a mi 3) e Buona Fede (mi 2 a ré 3), de si bemol maior (primeira inversão) a lá maior, silábico.

---

<sup>7</sup>Michael Robinson, *Naples and Neapolitan Opera*, p. 88.

As cadências melódicas utilizadas são



Uma pequena parte dos pontos finais correspondem a cadências antecedidas por pausa (três IV-I, duas imperfeitas e duas perfeitas). Na 9ª cena há vários encadeamentos entre semínimas: quatro em pontos finais (dois para o sexto grau e dois para o terceiro) e um num ponto de interrogação (para o sexto grau).

Ritmo harmónico lento numas secções e médio noutras.

#### [14] Dueto de Lisetta e Buona Fede

*Andantino-Andantino-Allegro-Andantino-Allegro-Andantino-Allegro*, lá maior, 6/8-2/4-6/8-2/4-6/8-2/4-6/8, 177c. (69-15-13-10-20-33-17).

Introdução orquestral (c. 1-24); Lisetta e/ou Buona Fede e orquestra (c. 25-67, 70-118 e 127-172); orquestra (c. 68-69, 119-127 e 172-177).

Lisetta (ré 3 a sol 4) e Buona Fede (ré sustenido 2 a mi 3).

O principal material melódico é o seguinte: nos c. 25-32 tema em dois motivos, repetidos, o segundo com uma terminação diferente. Foi feito já na introdução orquestral (c. 1-8); no c. 8 motivos com o ritmo



ascendentes e descendentes, rítmicos e ornamentais, utilizados nos c. 8-12, 19-21, 116-117, 122 e 168-174; no c. 15 um motivo constituído por quatro semicolcheias descendo e subindo e três colcheias e uma semínima descendo, ornamental, imitado nos vários instrumentos. Aparece também nos c. 46-51, 118-124 (modificado) e 164-166; nos c. 58-62 frase em dois motivos, em graus conjuntos, ondulante. O primeiro motivo é parcial e repetidamente feito antes; nos c. 84-88 tema em duas frases pergunta-resposta, em terceiras, em graus conjuntos ondulantes. Tem alguma relação com a frase dos c. 58-62 e é utilizado depois em c. 107-111 e 160-164.

Nas melodias, ligadas, predominam os graus conjuntos (como é habitual num número de tipo amoroso), subindo e descendo, mais estruturais nas vozes e mais ornamentais nos instrumentos. Silábicas, reforçam as palavras "caro", "pietà", "lieto", "pazzo", "piano" e "per carità", e a frase "non si sà ancora cosa sarà". As sílabas tónicas coincidem sempre com os tempos fortes. Há alusões melódicas (escalas longas e muito rápidas) às palavras "precipitare" (descendo) e à frase "che cosa sento, oh che tormento[...]" (subindo), locais onde a agitação rítmica é também maior.

O ritmo é denso e regular, com células típicas nas partes instrumentais:



A harmonia é variada e fluente, bem apropriada aos ambientes dramáticos. O caminho é tônica-dominante-tônica-dominante-mi menor-sol maior (relativo maior do anterior)-dominante da dominante-dominante-primeiro grau menor-dominante-dó maior-dominante-tônica.

Não há imitações contrapontísticas.

Há muitas indicações de dinâmica, tanto para criar contrastes entre frases como, e sobretudo, para frasear com grande energia. Há bastantes indicações de articulação.

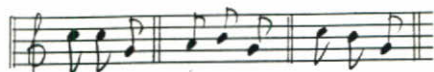
A orquestra, de cordas, dobra as vozes, complementa-as melodicamente, ornamenta frases, comenta dramaticamente com energia (c. 103 e 140-144) ou com humor (c. 70-71 e 98-103).

É um dueto vivo, variado e equilibrado. Traduzindo muito bem o texto, tem ternura (real e irónica) e humor.

### [15] Recitativo

4/4, 58 c., Cecco (ré 2 a dó sustenido 3), Buona Fede (ré 2 a dó 3) e Lisetta (ré 3 a mi 4), de dó maior (primeira inversão) a ré maior, silábico.

As cadências melódicas utilizadas são, sendo a primeira a mais frequente:



Uma pequena parte dos pontos finais corresponde a cadências antecidas por pausa (três IV-I e uma perfeita). Há também dois pontos finais com encadeamentos entre semínimas (para o sexto e quarto graus). Quando o diálogo é extenso e rápido, o compositor opta por converter algumas cadências antecidas por pausa em encadeamentos entre semínimas.

Ritmo harmónico lento.

### [15A] Ária de Lisetta

*Allegro ma non molto-Poco Allegro-Recitativo-Più Allegro*, ré maior, 3/4-6/8-4/4-6/8, 151 c. (35-74-3-39).

Introdução orquestral (c. 1-12); orquestra e Lisetta, cantando a primeira estrofe (c. 13-34 e 38-59), cantando a segunda e excertos da primeira (c. 66-98 e 101-138); orquestra (c. 34-37, 59-65, 98-100 e 138-151).

Lisetta (ré 3 a si 4).

O principal material melódico é o seguinte: nos c. 1-7 a introdução orquestral é baseada num motivo (c. 1-3) repetido, em notas iguais e descida em graus conjuntos; nos c. 9-10 desenho melódico ondulante, em graus conjuntos, em quatro semicolcheias e terminação em semínima; nos c. 13-20 (entrada da voz) frase melódica

em dois motivos curtos e silábicos, entrecortados por pausas, acompanhada pelo motivo dos c. 9-10; nos c. 38-46 frase em três motivos, os dois primeiros relacionados, o terceiro repetido com terminação; nos c. 59-66 frase modulante utilizada também nos c. 98-104; nos c. 66-70 motivo com a primeira parte repetida, em colcheias, também utilizado nos c- 113-116.

As melodias são geralmente silábicas, curtas e articuladas, variadas em intervalos e direcção. As sílabas tónicas são bem marcadas, nos tempos fortes. Há bastantes repetições de frases e de palavras, sobretudo "fosse almeno la verità!", "nobiltà", "Farsi servir, farsi stimar" e "mi volete tutti burlar".

O ritmo é regular e marcado, com muitas células rápidas: pontuados,



A harmonia é elementar, pouco variada: tónica-dominante-dominante da dominante-dominante-dominante da dominante-dominante-dominante da dominante-tónica-dominante-tónica-dominante-tónica.

Não há imitações contrapontísticas, apenas a passagem de motivos por vários instrumentos.

Há bastantes indicações de dinâmica, tanto para criar contrastes entre frases como para reforçar acentos dentro de frases. Há algumas indicações de articulação, sem grande significado.

A orquestra, de cordas, acompanha a voz, dobrando-a ou tocando acordes em ritmos regulares, e poucas vezes assume um papel complementar ou ornamental. É uma instrumentação muito menos imaginativa do que a de muitos outros números.

É uma ária pouco variada, monótona, bastante neutra em relação ao texto, que tem potencialidades humorísticas. A música não o transmite.

### [15B] Recitativo

4/4, 30 c., Buona Fede (dó sustenido 2 a ré 3) e Cecco (si 1 a dó 3), de mi maior (primeira inversão) a dó maior, silábico.

As cadências melódicas utilizadas são:



Uma pequena parte dos pontos finais correspondem a cadências antecidas por pausa (duas perfeitas e uma IV-I).

Ritmo harmónico lento.





As cadências melódicas utilizadas, sendo a primeira muito mais frequente, são:



Uma parte dos pontos finais correspondem a cadências antecedidas por pausa (duas perfeitas, duas IV-I e duas V-VI). Também um ponto de exclamação corresponde a uma destas cadências (V-VI). Há encadeamentos entre semínimas, em pontos finais do texto (dois para o sexto grau e um para o quarto grau).

Ritmo harmónico lento.

Relação texto-música: há um encadeamento especial na frase "questa bella servite" (c. 35-36) (si bemol maior-lá maior).

### [17A] Ária de Flaminia

*Andantino Moderato-Andante-Moderato*, dó maior-dó menor-dó maior, 3/4-3/8-3/4, 106 c. (49-33-24).

Introdução orquestral (c. 1-18); orquestra e Flaminia, cantando a primeira estrofe (c. 19-46), cantando a segunda e novamente a primeira estrofe (c. 50-103); orquestra (c. 46-49 e 103-106).

Flaminia (dó 3 a si 4).

O principal material temático é o seguinte: na sua primeira entrada a voz canta um tema (c. 19-26) em quatro motivos, cada dois em pergunta-resposta, que já apareceu (um pouco diferente) na introdução orquestral (c. 1-8) e que vai aparecer ainda nos c. 83-86, também alterado; nos c. 10-13 frase em três motivos, com uma típica repetição de notas articuladas, associada à frase dos c. 13-18, de afirmação harmónica, com uma característica célula de quatro fusas ascendentes. Estas frases vão aparecer de novo nos c. 87-90 e 91-93, mas desta vez com a voz. O primeiro motivo aparece ainda, modificado, na secção instrumental dos c. 45-49; com a segunda estrofe aparece um tema (c. 50-60) em quatro motivos curtos, o segundo repetido, reutilizado nos c. 77-83.

Nesta ária lírica as melodias são ligadas, geralmente em graus conjuntos, em frases longas ou curtas inseridas em arcos maiores. Há coloraturas extensas sobre as palavras "sperar" e "contraſta". A frase mais reforçada é "sperar non sò". As sílabas tónicas coincidem com os tempos fortes, mas não são em geral marcadas, antes suavizadas por apogiaturas.

O ritmo é denso e regular, com algumas células típicas:



A harmonia é fluente e bem elaborada. O caminho é o seguinte: dó maior (*Andantino Moderato*): tónica-dominante / dó menor (*Andante*): tónica-relativo maior-dominante / dó maior (*Moderato*): tónica.

Não há imitações.

Há bastantes indicações de dinâmica, tanto para criar contrastes entre frases como para reforçar acentos e impulsos dentro de frases. Há indicações de articulação.

A orquestra é constituída por dois oboés, duas trompas e cordas. A instrumentação é variada, com uma disseminação melódica por toda a orquestra, à excepção dos baixos. Os sopros também reforçam acordes, sobretudo em zonas cadenciais, e as cordas acompanham com certa elaboração, não se limitando a dobrar a voz mas completando-a bem. É de realçar o papel das violas, melodicamente muito importantes nalgumas secções.

É lírica e expressiva, variada e equilibrada, fluente e elaborada. É uma *aria cantabile*.

### [18] Recitativo

4/4, 21 c., Clarice (mi 3 a mi 4), Cecco (ré 2 a dó 3), Ecclittico (sol 2 a dó 3) e Buona Fede (ré 2 a ré 3), de mi maior (primeira inversão) a lá maior, silábico.

As cadências melódicas utilizadas são



Uma parte dos pontos finais corresponde a cadências antecidas por pausa (duas perfeitas e duas IV-I). Há um encadeamento entre semínimas num ponto de interrogação do texto (para o quarto grau).

Ritmo harmónico lento.

### [19] Ária de Clarice

*Andantino Moderato-Più Andante-Moderato-Più Allegro*, lá maior-lá menor-lá maior, 2/4-3/8-2/4, 145 c. (47-60-29-9).

Introdução orquestral (c. 1-8); orquestra e Clarice, cantando a primeira estrofe (c. 9-43), a segunda e novamente a primeira estrofe (c. 48-68 e 71-141); orquestra (c. 43-47, 68-70 e 141-145).

Clarice (mi 2 a lá 3).

Principal material temático: quando entra, a voz canta um tema (c. 9-14) em três frases (c. 9-10, 11-12 e 13-14), repetido, com ritmos pontuados (longo-curto e curto-longo). Este tema já tinha aparecido na introdução da orquestra (c. 1-6) e vai voltar a aparecer nos c. 109-120; nos c. 29-32 frase em três motivos, repetida,

com a mesma célula rítmica pontuada; no *Più Andante* há duas frases melódicas importantes, cada uma em dois motivos (c. 48-58 e 71-78).

É uma ária melodicamente não muito elaborada. As frases são geralmente articuladas e curtas, mas formando arcos por vezes longos. Os intervalos são variados, com muitos saltos de 3ª e alguns graus conjuntos. Há muitas repetições de palavras e frases, sobretudo "sospira" e "non ànno la fortuna Di poterla contemplar". As sílabas tónicas coincidem sempre com os tempos fortes.

O ritmo é pouco variado, sempre baseado nos pontuados (há uma relação com "sospira"?). Torna-se denso a partir do c. 120.

A harmonia, sem ser muito elaborada, é fluente: lá maior (*Andantino Moderato*): tónica-dominante / lá menor (*Più Andante*): tónica-dominante-relativo maior-dominante / lá maior (*Moderato*): tónica.

Não há imitações.

Há indicações de dinâmica, tanto para criar contrastes entre frases como para reforçar acentos dentro de frases. Há algumas indicações de articulação.

A orquestra, de cordas, nunca se afasta muito da voz, ou dobrando-a ou tocando os mesmos desenhos, em diálogo, e só raramente é que intervém activamente (c. 20-21, 28-34, 41-47, 120-131 e 142-145).

É uma ária bem construída e equilibrada, mas demasiado neutra, sem uma personalidade bem definida. Talvez esta superficialidade esteja bem adaptada a Clarice, que é uma personagem sem grande profundidade ou interesses.

### [20] Recitativo

4/4, 17 c., Lisetta (ré sustenido 3 a dó sustenido 4), Cecco (dó 2 a si 2), Buona Fede (ré 2 a dó 3) e Ecclittico (sol 2 a ré 3), de si maior (primeira inversão) a ré maior, silábico.

As cadências melódicas utilizadas são



A uma parte dos pontos finais correspondem cadências antecidas por pausa (três imperfeitas e uma perfeita).

Ritmo harmónico lento.

### [21] Quarteto

*Andante ma non molto-Presto*, sol maior, 3/8-2/4, 240 c. (196-44).

Introdução orquestral (c. 1-23); voz ou vozes e orquestra (c. 24-190 e 197-233); orquestra (c. 190-196 e 233-240).

Lisetta (ré 3 a lá 4), Ecclittico (ré 2 a sol 3), Cecco (sol 1 a ré 3) e Buona Fede (sol 1 a fã 3).

Este quarteto é muito extenso e as suas personagens têm textos diferentes, com objectivos e ambientes dramáticos distintos. A música vai seguir essa diversidade e vai haver, por conseguinte, muito material temático. Apenas refiro as frases que me parecem mais importantes: no c. 1 um motivo que começa com quatro semicolcheias iguais e tem várias terminações diferentes. Vai constituir a primeira parte de um expressivo tema nos c. 17-23 e 190-196; nos c. 24-33 uma frase melódica em três motivos, os dois primeiros repetidos; nos c. 125-131 frase de Cecco e Lisetta, em três motivos, os dois primeiros pergunta-resposta, repetidos; nos c. 197-208 tema em dois motivos, o primeiro repetido, o segundo repetido com uma terminação diferente.

As melodias são silábicas, articuladas e curtas, sem ornamentações. Bem ligadas ao texto, procuram ser claras e eficazes sob o ponto de vista da acção dramática, sem rodeios ou lirismos. Não há coloraturas, as sílabas tónicas são bem marcadas, nos tempos fortes. Há poucas repetições, excepto no *Presto* final.

O ritmo é denso e regular, com alguns pontos de maior agitação: c. 47-51, em que os motivos descendentes repetidos com o ritmo



traduzem a alegria de Buona Fede ("anch' io mi rallegro"), c. 72, 78-82 e 104, em que rápidas escalas ascendentes, em fusas, se associam a "bontà" e "viva la Vostra Maestà", c. 119-122, em que motivos ascendentes de quatro fusas, nos primeiros e segundos violinos, traduzem a atrapalhão de Buona Fede ("sono imbrogliato"), rápidas escalas descendentes (c. 140-142) e ascendentes (c. 150) em fusas, sem ligação directa ao texto, nos c. 229-232 um motivo ornamental repetido, com o ritmo



A harmonia, fluente, é, resumidamente, a seguinte: tónica-dominante-tónica-dominante da dominante-dominante (c. 74)-ré menor-fã maior (relativo maior do anterior)-dó maior (dominante do anterior)-lá maior (dominante da dominante)-dominante-tónica-dominante-si maior (terceiro grau)-tónica-dominante-tónica (c. 197)-dominante-tónica.

Há algumas imitações (c. 119-123, 197-198, 200-206, 209-215, 222-223 e 226-227).

Há muitas indicações de dinâmica, para diferenciar secções, e dentro de frases para acentuar ou frasear. Nos c. 96-100 o *fp* é utilizado como acento nas palavras "colpo amaro" (golpe amargo). Há indicações de articulação, num dos casos para reforçar o ambiente dramático (c. 152-158).

A orquestra é constituída por dois oboés, fagotes, duas trompas e cordas. Os sopros têm como função ou dobrar melodicamente as cordas (sobretudo os

oboés aos violinos) ou reforçar acordes, geralmente em zonas cadenciais. Além disso os oboés têm ainda, nalgumas secções, um importante papel melódico. As cordas acompanham as vozes com eficiência, ou dobrando-as ou complementando-as, criando com os seus ritmos e apontamentos melódicos o ambiente activo que o texto requiere.

É um conjunto longo mas variado e equilibrado. É bastante conciso nos meios que utiliza, procurando servir o texto e a consequente acção com eficiência e ritmo, sem quebrar ou retardar o fluxo narrativo.

A escrita é diferenciada para as diferentes personagens: para Lisetta e Cecco, que exprimem o seu amor, é delicada e lírica, através de uma instrumentação leve, da dinâmica, das frases ligadas e algumas vezes ornamentais; para Ecclittico é discreta, como convém (o seu papel não é importante naquele momento); para Buona Fede, no momento difícil em que vê a sua Lisetta ser definitivamente entregue a Cecco, é marcada, escura e violenta, através de desenhos melódicos muito bruscos, de mordentes, de efeitos dinâmicos (*ff*, *fp* e acentos), de articulações, de harmonia densa; para o *tutti* é brilhante e festiva.

### 3º acto

#### [1] [2] Recitativo

4/4, 103 c., Lisetta (ré 3 a fá sustenido 4), Flaminia (ré 3 a ré 4) e Clarice (mi bemol 3 a fá sustenido 4), de ré maior (primeira inversão) a mi bemol maior, silábico.

As cadências melódicas utilizadas são



A um parte dos pontos finais correspondem cadências antecidas por pausa (treze perfeitas, três IV-I e uma V-VI).

Ritmo harmónico lento.

Relação texto-música: o fim da frase "voglio esser obbedita" (c. 10) é feita com um ritmo marcado, em unísono, que volta em "padrone" (c. 36) e em "Maestà" (c. 38); no c. 98 aparece um encadeamento lá maior-si bemol maior, preparando um conselho (malicioso) dado a Lisetta.

A parte deste recitativo que pertence à primeira cena é recitativo acompanhado. Aparece como reforço do autoritarismo de Lisetta. Tem muitos ritmos marcados e pontuados, sendo especialmente frequente a célula



Os andamentos indicados, *Poco Largo-Allegro-Moderato-Largo*, estão relacionados com o significado do texto.

## [2A] Ária de Clarice

*Andante Staccato-Allegro-Moderato-Allegro*, si bemol maior, 4/4 (C cortado)-2/4-4/4, 100 c. (32-25-23-20).

Introdução orquestral (c. 1-9); orquestra e Clarice, cantando a primeira (c. 10-18 e 21-51) e a segunda estrofes (c. 57-96); orquestra (c. 18-20, 51-56 e 96-100).

Clarice (ré 3 a lá 4).

O principal material temático é: nos c. 9-17 um tema na voz, em quatro frases, duas a duas em pergunta-resposta, acompanhadas por motivos em ritmo pontuado e graus conjuntos, subindo e descendo, que constituem a primeira parte da introdução instrumental (c. 1-6); nos c. 32-34 uma frase melódica em semicolcheias, em dois motivos, o primeiro repetido. É muito semelhante às frases dos c. 34-38 e relacionada com as dos c. 60-63. Estas são as frases melódicas tipo para os textos agitados do mesmo género "Guardatevi da quelli, Che voglion comandar", "Fuggite il duro impaccio Di un Cicisbeo geloso" e "Ma quando è impertinente, Si deve abbandonar"; nos c. 39-44 uma frase em dois motivos, o primeiro repetido, semelhantes aos dos c. 70-75; nos c. 44-47 pequenos motivos com o ritmo



que também aparecem nos c. 75-78; nos c. 50-52 pequenos motivos em quatro fusas ondulantes, também nos c. 80-84 e 93-94; nos c. 63-65 grande escala ascendente em fusas, também nos c. 86 e 97.

As melodias são curtas, articuladas, em notas repetidas ou com saltos. Não há coloraturas mas bastantes repetições de palavras e frases, sem uma predominância especial. As sílabas tónicas são bem marcadas, nos tempos fortes.

O ritmo é denso, bastante regular, com alguns motivos característicos: pontuados,



além das repentinas escalas em fusas, ascendentes e descendentes.

A harmonia não é elaborada mas é natural e fluente: tónica-dominante da dominante-dominante-tónica-dominante da dominante-dominante-tónica (c. 61)-dominante-tónica.

Há algumas imitações (c. 1-4, 7-12, 20-21 e 88-91).

Há poucas indicações de dinâmica e articulação.

A orquestra é constituída por dois oboés, duas trompas e cordas. Os sopros reforçam as cordas, sobretudo em zonas cadenciais, os oboés têm algumas vezes um papel melódico, dobrando os violinos. As cordas acompanham a voz, dobrando-a ou complementando-a com desenhos melódicos ritmados, e com certa

raridade intervêm na acção: c. 44-47 (motivo relacionado com "mormorar"?), c.63-66 ("fuggite"), c. 80-84 ("impertinente") e c. 86 ("abbandonar").

É uma ária variada e equilibrada, agitada e fluente. Embora seja interessante, poderia ser mais eficiente sob o ponto de vista humorístico, o que o texto e a personagem pedem. Os processos musicais que emprega para isso, ritmos marcados, pequenos desenhos melódicos bruscos, texto rápido para articular, (poucos) efeitos de dinâmica, são sóbrios, nunca exagerados, o que lhes tira eficácia.

### [3] Recitativo

4/4, 19c., Flaminia (fã sustenido 3 a mi 4) e Lisetta (fã 3 a mi bemol 4), de dó maior (primeira inversão) a si bemol maior, silábico.

A única cadência melódica empregue é



Uma pequena parte dos pontos finais correspondem a cadências antecedidas por pausa (uma perfeita e uma IV-I).

Ritmo harmónico lento.

### [4] Ária de Flaminia

*Andante Moderato*, sol menor, 3/8, 130 c..

Introdução orquestral (c. 1-17); orquestra e Flaminia, cantando a primeira estrofe (c. 18-59), cantando a segunda e novamente a primeira estrofe (c. 64-123); orquestra (c. 60-63 e 123-130).

Flaminia (ré 3 a lá 4).

O principal material temático é o seguinte: na introdução orquestral uma grande frase melódica (c. 1-11) em pequenos motivos entrecortados, que vai aparecer de novo, resumida e modificada, com a voz sobreposta, em 90-93, e resumida em 123-128; uma frase nos violinos (c. 11-15), lírica, de carácter modulante, que vai voltar a aparecer nos c. 47-55 e 111-119, repetida e com a voz sobreposta fazendo pequenos motivos silábicos; um motivo arpejado, de afirmação harmónica (c. 15-17), que vai aparecer de novo no fim da ária (c. 128-130). Quando a voz entra canta um tema (c. 18-25) em quatro motivos, os três primeiros muito semelhantes, sempre com uma terminação rítmica pontuada. Este tema volta a aparecer nos c. 82-89.

Na voz os arcos melódicos são grandes e bem lançados, mesmo quando as frases são curtas. Estas são ligadas, com muitos graus conjuntos ou intervalos maiores bem inseridos em linhas expressivas. As terminações são suaves, bem preparadas:





por exemplo. Nos instrumentos a escrita é geralmente mais articulada e rítmica. Há longas coloraturas em "lascierà" e repetições de palavras e frases, sem um predomínio especial. As sílabas tónicas, não marcadas, coincidem com os tempos fortes.

O ritmo é regular, com alguma incidência nas células



tercinas, uma delas em "affetti",



em "gioia" e alguns outros ritmos

ornamentais (c. 38, 40, 55, 104-108, 114 e 118).

A harmonia é elaborada e expressiva, bem relacionada com o texto (c. 66-69, por exemplo). O caminho é: tónica-relativo maior-dominante do terceiro grau-ré maior (dominante)-tónica (c. 82)-dominante-tónica.

Quase não há imitações (c. 39, 41 e 43).

Há bastantes e precisas indicações de dinâmica, para criar contrastes entre frases, mas especialmente dentro destas, para reforçar impulsos e fraseados, algumas vezes relacionados com palavras, como "sempre", "ingannar" e "non sà". Há também bastantes indicações de articulação.

A orquestra, de cordas, não se afasta da voz, dobrando-a ou acompanhando-a, criando os ambientes dramáticos requeridos pelo texto.

É uma ária lírica e expressiva, de construção simples mas variada e equilibrada.

### [5] Recitativo

4/4, 17 c., Lisetta (mi 3 a mi 4), de sol maior (primeira inversão) a si maior, silábico.

A única cadência melódica empregue é



A uma parte dos pontos finais correspondem cadências antecedidas por pausa (uma perfeita e uma IV-I).

Ritmo harmónico lento.

Relação texto-música: em "gente bassa" (c. 8) a voz e o baixo fazem entre si uma significativa 7ª.

### [6] Ária de Lisetta

*Allegretto-Più Allegro-Andante-Allegretto-Andante*, mi maior-mi menor-mi maior, 2/4-3/8-2/4-3/8-2/4, 142 c. (29-10-17-28-58).

Introdução da orquestra (c. 1-16); orquestra e Lisetta, cantando a primeira estrofe (c. 17-51), a segunda (c. 57-77), excertos da primeira e novamente a segunda estrofe (c. 85-137); orquestra (c. 52-56, 77-84 e 137-142).

Lisetta (si 2 a sol susenido 4).

A orquestra começa com uma frase (c. 1-6) repetida em três motivos (c. 1-2, 2 e 5-6), o primeiro e o terceiro pergunta-resposta, o segundo em quatro fusas e uma colcheia em graus conjuntos ondulantes, que volta a aparecer nos c. 6-8, 13, 24-26, 137-139; quando entra, nos c. 17-28, a voz canta uma frase em cinco motivos, o primeiro relacionado com o do c. 1-2, os últimos três repetidos, acompanhada numa parte pelo motivo do c. 2. As frases são entrecortadas por pausas, aludindo ao tagarelar das mulheres ("Dicono", "parlano"); nos c. 30-38 frase repetida em dois motivos pergunta-resposta (tal como o texto); nos c. 57-63 tema em três motivos, o primeiro em saltos de 7ª, alusivo à repugnância de Lisetta; nos c. 85-92 tema em dois motivos, repetido com uma terminação diferente. Este tema está relacionado com a frase que tem o mesmo texto, nos c. 40-44; motivo constituído por uma rápida escala ascendente, simples ou dupla, em fusas: c. 28-29, 38 e 108 ("fuggi"), 71-73, 75-76 e 133-137 (modificado) ("[...] spirito da me svani" (esse espírito afastou-se de mim)).

As melodias são curtas, articuladas e silábicas, com saltos (às vezes humoristicamente despropositados (c. 70, por exemplo)), estruturais na voz e mais ornamentais nos instrumentos. As sílabas tónicas são bem marcadas, nos tempos fortes. As palavras reforçadas são "dicono", "parlano", "sono cosi" (as mulheres) e "da me svani" (o espírito).

Na voz o ritmo é regular e silábico, com pontuados, na orquestra é mais elaborado, com muitas células rápidas e curtas que comentam acontecimentos (locais já referidos na descrição melódica).

A harmonia, sem ser muito elaborada, é natural e bem adaptada ao texto: mi maior (*Allegretto*): tónica-dominante-tónica / mi menor (*Andante*): tónica-relativo maior-dominante do relativo-dominante / mi maior (c. 118): dominante-tónica.

Quase não há imitações (c. 30-31 e 35-37).

Há muitas indicações de articulação e dinâmica, tanto entre frases como no meio, com objectivos dramáticos precisos.

A orquestra, de cordas, é extremamente activa no acompanhamento da voz, assumindo sempre o papel que o texto requiere: neutralidade (nesse caso dobra a voz), energia e agitação, delicadeza (irónica). É a orquestra, com os meios musicais de que dispõe, o desenho melódico e o ritmo enérgico, agitado ou brusco, a harmonia adequada, a dinâmica e a articulação contrastante e eficiente, que consegue transformar um texto potencialmente cómico numa ária viva e saborosa, variada e equilibrada. É uma típica *aria buffa*, mais pela escrita orquestral que pela vocal, sempre bastante sóbria.

### [7] Recitativo

4/4, 54 c., Cecco (lá 1 a si 2), Buona Fede (si 1 a ré 3), Ecclittico (ré 2 a mi 3), Ernesto (mi 2 a ré 3) e Flaminia (fã sustenido 3 a ré 4), de lá maior (primeira inversão) a ré maior, silábico.

As cadências melódicas utilizadas são



A grande parte dos pontos finais correspondem cadências antecedidas por pausa (cinco perfeitas, três IV-I e duas V-VI). Há também, num ponto final do texto, um encadeamento entre semínimas (para o terceiro grau).

Ritmo harmónico lento.

Relação texto-música: a frase "Nascon laggiù" (c. 12) é feita com uma descida melódica pronunciada.

### [8] Dueto de Flaminia e Ernesto

*Andantino*, sol maior, 3/8, 89 c..

Introdução orquestral (c. 1-14); voz ou vozes e orquestra (c. 15-36 e 45-83); orquestra (c. 37-44 e 83-89).

Ernesto (ré 2 a fã 3) e Flaminia (ré 3 a sol 4).

O principal material temático é o seguinte: nos c. 1-6, na orquestra, frase introdutória de afirmação harmónica, em três motivos, os dois primeiros semelhantes, começando com uma tercina em graus conjuntos ascendentes; nos c. 7-8 importante motivo, repetido, baseado na célula rítmica



Volta a aparecer nos c. 29-31, 70-72 e 76-78, com terminações variadas, formando frases melódicas coerentes, e só com parte do ritmo nos c. 83-86; quando entra, nos c. 15-19, a voz canta uma frase em graus conjuntos subindo e descendo, em dois motivos, o segundo repetido com uma terminação diferente. O princípio e o fim da frase emprega parte dos motivos dos c. 1-6; nos c. 29-36 e 70-79 frases melódicas semelhantes cuja primeira parte é o motivo dos c. 7-8 com as vozes sobrepostas; nos c. 45-49 frase em duas partes.

As melodias são, nas vozes, ligadas, silábicas e com muitos graus conjuntos, e nos instrumentos mais elaboradas e variadas, sobretudo nas secções em que a orquestra está sozinha. A única coloratura, feita simultaneamente pelas duas vozes, é sobre a palavra "contento". Há muitas repetições de palavras e frases. As sílabas tónicas coincidem com os tempos fortes, não são marcadas mas frequentemente suavizadas com apogeturas ou outros desenhos ornamentais (c. 15, 17 e 19, por exemplo).

O ritmo é muito denso, silábico nas vozes e muito variado na escrita instrumental, com especial destaque para as secções só instrumentais. Algumas das células características são sextinas,



A harmonia é pouco elaborada: tónica-dominante-primeiro grau menor-dominante-tónica.

Não há imitações.

Há bastantes indicações de dinâmica, tanto para criar contrastes entre frases como dentro destas, para frasear. Há bastantes indicações de articulação.

A orquestra é constituída por dois oboés, duas trompas e cordas. Os sopros reforçam acordes, sobretudo em zonas cadenciais, os oboés assumem por vezes um papel melódico. As cordas, ou dobram as vozes ou as acompanham com melodias e ritmos complementares, ou, nas secções só instrumentais, entram em grande agitação, com elementos melódicos e rítmicos de grande densidade.

É um dueto amoroso curioso, pela alegria e entusiasmo que dele ressaltam, mais do que pelo lirismo. É variado.

### [9] Recitativo

4/4, 15 c., Buona Fede (mi 2 a si 2), Cecco (dó 2 a si 2), Ecclittico (ré 2 a mi 3) e Clarice (sol 3 a mi 4), de sol maior (primeira inversão) a dó maior, silábico.

As cadências melódicas empregues, sendo a primeira a mais frequente e a segunda associada a uma frase de carácter amoroso (o que acontece em geral), são



A uma parte dos pontos finais correspondem cadências antecidas por pausa (duas perfeitas e uma IV-I). A um ponto de exclamação corresponde também uma cadência deste tipo (perfeita).

Ritmo harmónico lento.

### [10] Dueto de Clarice e Ecclittico

*Andantino Gratoso*, dó maior, 2/4, 104 c..

Introdução orquestral (c. 1-6); voz ou vozes e orquestra (c. 7-52 e 60-95); orquestra (c. 52-59 e 95-104).

Ecclittico (dó 2 a sol 3) e Clarice (ré 3 a lá 4).

A introdução orquestral é constituída por duas frases melódicas, a primeira (c. 1-4) baseada num ritmo pontuado, a segunda (c. 5-6) de afirmação harmónica, com uma rápida célula ondulante em graus conjuntos. Os ritornellos dos c. 52-59 e 95-104 estão relacionados (nas partes dos c. 52-55 e 95-98) com esta

introdução. Também a voz, na sua primeira frase (c. 7-12), em três motivos (c. 7-8, 9, 10), vai utilizar, nos dois primeiros, material temático da introdução. O pontuado ligado está relacionado com as palavras "sposina" e "cara"; nos c. 19-28 aparece um tema, depois repetido pela outra voz, em três motivos, cada um repetido. Ondulante e ornamental, está ligado às palavras "core", "balzar", "gioia", "affetto" e "giubilar". Aparece novamente nos c. 69-72, com o mesmo texto.

Neste dueto amoroso os arcos melódicos são amplos, mesmo quando as frases são curtas. Estas são ligadas, silábicas ou melismáticas (em duas, três ou quatro notas), em graus conjuntos ou com saltos bem inseridos na linha melódica horizontal. A escrita instrumental, quando se afasta das vozes (o que é raro), torna-se ornamental. As sílabas tónicas coincidem com os tempos fortes mas não são marcadas, antes suavizadas pelo caminho melódico (c. 8, 19 e 22, por exemplo). Há muitas repetições de frases, sem uma predominância especial.

O ritmo é, nas vozes, silábico com pequenos apontamentos melismáticos. Nos instrumentos é mais denso, tanto no acompanhamento como nas melodias, que são ornamentais. Células características: sextinas,



A harmonia, apesar de simples, é bem adaptada ao texto: tónica-dominante-sexto grau-dominante da dominante-dominante-tónica.

Há apenas imitações de motivos (c. 19-22, 29-32, 36, 68-72 e 73-77).

Há indicações de dinâmica, tanto para criar contrastes entre frases como para reforçar fraseados. Há bastantes indicações de articulação.

A orquestra, de cordas, não se afasta muito das vozes, tanto melódica como ritmicamente. Dobra-as, complementa-as, mas quase nunca é independente.

É um dueto lírico, de construção simples, mas variado e equilibrado.

### [11] Recitativo

4/4, 16 c., Buona Fede (dó 2 a ré 3) e Cecco (dó sustenido 2 a dó 3), de mi maior (primeira inversão) a si bemol maior, silábico.

A única cadência melódica empregue é



A uma parte dos pontos finais correspondem cadências antecidas por pausa (uma perfeita e uma V-VI).

Ritmo harmónico lento.

## [12] Ária de Buona Fede

*Allegro*, fã maior, 2/4, 98 c..

Introdução orquestral (c. 1-9); orquestra e Buona Fede, cantando a primeira estrofe (c. 10-36), cantando a segunda e excertos das duas (c. 41-95); orquestra (c. 36-40 e 95-98).

Buona Fede (dó 2 a fã 3).

O principal material temático é o seguinte: nos c. 9-16 um tema constituído por três motivos silábicos, dois curtos e um mais longo, e por um motivo instrumental em quatro fusas e uma colcheia ondulantes em graus conjuntos, que vai ser utilizado ao longo de toda a ária, ligado a diversas frases. Toda a parte instrumental deste tema é feita na introdução da orquestra (c. 1-8) e ainda nos c. 40-44 (parcialmente) e nos c. 78-81 (modificado); vários motivos silábicos em semicolcheias, repetidos várias vezes, associados a frases do texto: no c. 21, em oitavas, e nos c. 25 e 75-76, cromático e acentuado ("[...] quel demonio Che si chiama Gelosia"), no c. 29, em degraus ("Lunga vita il Ciel vi dia"), nos c. 31-33, arpejado ("E figliuoli in quantità"), nos c. 46-49 e modificado nos c. 82-85 ("State uniti, se potete"), nos c. 62-63 e 85-86, arpejado ("Fra voi altri non gridate"), nos c. 66-68 e 89-91, em escalas descendentes e ascendentes ("E al dovere non mancate").

Nesta ária humorística as melodias são naturalmente curtas, incisivas e articuladas. Na escrita vocal as melodias silábicas pretendem, de um modo simples e directo, dizer o texto, fazê-lo perceber, dar-lhe personalidade ou ridicularizá-lo. Os intervalos, que com frequência são teimosamente repetidos, vão desde o meio tom à 8ª. A escrita instrumental não se afasta muito da vocal, com alguma ornamentação suplementar. Há muitas repetições de frases, sobretudo aquelas que mais se querem ironizar: "Stia lontano quel demonio Che si chiama Gelosia", "E figliuoli in quantità", "State uniti, se potete", "Fra voi altri non gridate" e "Al dovere non mancate Della vostra fedeltà" (que são afinal quase todas). As sílabas tónicas são claramente marcadas, nos tempos fortes.

O ritmo é muito denso e agitado, mas regular. A semicolcheia é o valor rítmico quase exclusivamente utilizado e a rápida célula de quatro fusas a mais característica.

A harmonia, sem ser elaborada, é natural e fluente, bem adaptada ao texto: tónica-dominante-tónica-sexto grau maior (dominante de sol maior)-sol maior (dominante da dominante)-dominante-tónica-dominante-tónica.

Há muitas imitações de motivos, em especial o motivo das fusas (c. 1). Outras imitações: c. 21-23, 25-27, 34, 45-49, 54-57, 66-69, 75-77, 82-83 e 89-90.

Há muitas indicações de dinâmica, tanto entre frases como dentro delas, para criar acentos e fraseados, mas sempre com uma grande ligação aos

acontecimentos e ambientes dramáticos. Há também bastantes indicações de articulação.

A orquestra é constituída por dois oboés, duas trompas e cordas. Os sopros não têm um papel independente mas limitam-se ou a dobrar os violinos, no caso dos oboés, ou a fazer acordes, sobretudo em zonas cadenciais. As cordas são bastante activas no acompanhamento, quando dobram rápida e silabicamente a voz ou quando comentam o texto, baseadas sobretudo no motivo das fusas (c.1).

É uma típica *aria buffa* de baixo, silábica, com muito texto, rápido e articulado, enormes frases sem paragem e grandes saltos. A benção matrimonial de Buona Fede, amorosa e paternal para ele, irónica e humorística para todos os outros, é bem aproveitada musicalmente, fazendo ressaltar esse humor. Os processos são relativamente sóbrios, não se apoiando só na voz, com as suas rápidas e intermináveis frases silábicas e os intervalos grandes, nem só na orquestra, com os bruscos motivos melódicos e os acentos, mas sobretudo no equilibrado conjunto voz-orquestra, duma grande homogeneidade. A eficácia acaba por estar não no grotesco mas na concisão e na oportunidade dos efeitos.

### [13] Recitativo

4/4, 19 c., Cecco (dó 2 a dó 3), Ecclittico (fã 2 a mi 3), Ernesto (mi 2 a dó 3) e Buona Fede (ré 2 a lá 2), de lá maior (primeira inversão) a ré maior, silábico.

As cadências melódicas empregues, sendo a primeira a mais frequente, são:



A uma parte dos pontos finais correspondem cadências antecidas por pausa (duas imperfeitas, uma perfeita e uma IV-I).

Ritmo harmónico lento.

### [14] Conjunto final

*Allegro ma non molto-Allegro-Presto*, ré maior, 4/4-3/8-2/4, 163 c. (75-23-65).

Introdução orquestral (c. 1-5); voz ou vozes e orquestra (c. 6-70 e 76-158); orquestra (c. 70-75 e 158-163).

Clarice (lá 2 a lá 4), Flaminia (lá 2 a lá 4), Lisetta (lá 2 a lá 4), Ecclittico (lá 1 a lá 3), Ernesto (lá 1 a lá 3), Buona Fede (lá 1 a fã 3) e Cecco (lá 1 a fã 3).

O grande número de personagens, cada uma com um texto específico, originam uma grande quantidade de frases melódicas. As mais significativas são as seguintes: *Allegro ma non molto*: na introdução instrumental pequenos motivos de quatro semicolcheias e uma semínima, repetidos ou semelhantes; nos c. 6-13 frase

melódica em três motivos (c. 6, 7-8 e 9-10), o segundo e o terceiro repetidos. Buona Fede tem três interessantes frases estreitamente ligadas ao texto: nos c. 35-38, em motivos curtos e agudos, associados à sua raiva ("Ah bricconi! V' ho capito. Son da tutti assassinato"); nos c. 38-39, com o mesmo texto, em dois motivos, um cromático e o outro em saltos de 8ª; nos c. 43-44 um motivo repetitivo em terceiras ("Ma tu sei, che m' ài tradito[...]"). Também Lisetta canta duas frases com uma grande ligação ao texto: nos c. 49-50 um motivo arpejado, com acentos e escalas na orquestra ("E' finito tutto il chiasso"), e nos c. 51-54, em meios tons e uma 2ª aumentada ("Per me povera meschina"). No ritornello dos c. 70-75 aparece uma frase melódica em três motivos (c. 70-74), o terceiro repetido com uma terminação diferente, todos baseados na célula rítmica colcheia-duas semicolcheias. Aparecem ainda motivos instrumentais característicos: escalas ascendentes em fusas (c. 35-36, 39-43 e 50), associadas à fúria de Buona Fede, e com o ritmo colcheia-duas semicolcheias (c. 70-73).

No *Allegro*: este quarteto tem três partes: dos c. 76 ao 83, a quatro vozes diferentes, com os primeiros quatro versos de *tutti*, dos c. 84 a 88, com os versos 5 a 8, em uníssono, saltos e ritmos pontuados, e dos c. 89 a 98, sobre os últimos dois versos, começando também em uníssono. Tem dois motivos instrumentais: um em quatro fusas ondulantes em graus conjuntos (c. 84-87), e uma grande escala ascendente em fusas começando com uma descida de 3ª (c. 88 e 96), ambos marcando bem o texto "sempre matti" (sempre loucos).

O *Presto* é baseado em pequenos motivos (c. 99-103, por exemplo), com diálogos entre pares de vozes. A partir do c. 124 a escrita vocal torna-se totalmente homofônica. A orquestra vai sobrepôr-se com motivos como escalas em valores rítmicos regulares ascendentes e descendentes, uma escala ascendente (c. 99) com o ritmo



e um motivo do tipo



(c.148).

As melodias são curtas e articuladas, silábicas e estruturais, subindo e descendo sem intervalos típicos. As sílabas tónicas, nos tempos fortes, são bem marcadas. Há muitas repetições, em especial da frase "E sempre matti In verità".

O ritmo é denso e regular (as células mais características já foram referidas).

A harmonia é variada, sem ser elaborada: tónica-dominante-dominante da dominante-dó maior-tónica (c. 43)-mi maior-dominante-dominante da dominante (c. 98)-dominante-tónica.

Há imitações de motivos (c. 24-25, 33-34 e 107-117).

Há muitas indicações de dinâmica, tanto para criar contrastes entre frases como dentro delas, para reforçar acentos e fraseados, geralmente relacionados



directamente com palavras, frases ou situações dramáticas. Há bastantes indicações de articulação.

A orquestra é constituída por dois oboés, fagotes, duas trompetes e cordas. A orquestração não tem nada de novo: os oboés têm algum papel melódico, dobrando os violinos, todos os sopros tocam acordes, sobretudo em zonas cadenciais, as cordas ou dobram as vozes ou complementam-nas com desenhos melódicos rápidos ou ritmos regulares, tudo em função da situação dramática.

É um conjunto vivo, variado e brilhante, na primeira parte descritivo e horizontal, na segunda vertical, massiço e denso, criando com naturalidade o clímax final.

Resumindo, *Il mondo della luna* é constituído por:

Abertura em três andamentos, o primeiro mais longo.

Três números instrumentais de música de cena, relativamente curtos, todos no IIº acto.

Sete coros e conjuntos (não incluindo os duetos), todos vivos, quatro no Iº acto, dois no IIº e um no IIIº.

Três duetos, um no IIº acto, dois no IIIº, dois vivos, o terceiro mais lírico.

Trinta e três recitativos (13, 13, 7).<sup>8</sup>

Três cavatinas (no Iº acto) e dezoito árias (7, 7, 4), assim distribuídas pelas personagens: Buona Fede: três cavatinas e três árias (1, 1, 1), todas vivas; Ecclittico: duas árias (1, 1, 0), em andamento moderado; Ernesto: duas árias (1, 1, 0), uma lenta e uma moderada; Cecco: duas árias (1, 1, 0), vivas; Flaminia: três árias (1, 1, 1), todas lentas; Clarice: três árias (1, 1, 1), uma viva e duas moderadas; Lisetta: três árias (1, 1, 1), todas vivas.

Em relação à **tonalidade** os recitativos começam sempre numa primeira inversão, com mais frequência no segundo grau, terceiro grau e tónica do número anterior, e acabam, em relação ao número seguinte, na tónica (dezoito vezes), dominante (dez vezes), terceiro grau (três vezes), quarto e sexto graus (uma vez).

Não há uma relação entre a tonalidade utilizada e a personagem ou o tipo de peça: os números instrumentais são em ré maior (dois, na abertura, com trompetes), si bemol maior, fá maior, mi bemol maior e dó maior; os coros e conjuntos (duetos incluídos) são em ré maior (quatro, todos com trompetes), sol maior (três), si bemol maior, lá maior e dó maior; as cavatinas e árias de Buona Fede em fá maior

---

<sup>8</sup>No primeiro, segundo e terceiro actos.

(duas), ré maior, lá maior, si bemol maior e mi maior; as árias de Ecclittico em mi maior e sol maior; as de Ernesto em si bemol maior e ré maior; as de Cecco em dó maior e fã maior; as de Flaminia em si bemol maior, dó maior e sol menor (a única totalmente menor); as de Clarice em mi bemol maior, lá maior e si bemol maior; as de Lisetta em lá maior, ré maior e mi maior.

Também não há uma relação clara entre a tonalidade empregue e o andamento (vivo, moderado ou lento), com a única excepção de ré maior, frequente em andamentos vivos e brilhantes (sete das nove vezes que é empregue). Os sete andamentos vivos em ré maior têm todos trompetes (os dois lentos não têm). Há assim uma relação directa entre a tonalidade de ré maior e a utilização de trompetes (como era aliás habitual) e não entre a tonalidade e o andamento.

Em relação ao **número de compassos** os menores recitativos são o II [5B], com 8 c., e o I [7], com 9, e os maiores o I [21], com 152 c., e o II [13], com 109. Há naturalmente uma relação entre o tamanho dos recitativos e a quantidade de diálogo-acção. Os números instrumentais variam entre 17 c., o II [6] (música de cena), e 138 c., o primeiro andamento da abertura. O menor coro/conjunto é o I [1A], com 51 c., os maiores os finais dos dois primeiros actos (I [22], com 282 c., e II [21], com 240). A acção e o número de personagens condicionam, naturalmente, o tamanho dos coros/conjuntos. As cavatinas são pequenas, com 41, 62 e 51 c.. As árias variam entre 98 c. (III [12], Buona Fede) e 195 c. (II [5A], Ecclittico). Não há uma relação entre o tamanho das árias e as personagens ou a acção.

Os recitativos têm sempre um **compasso** 4/4, excepto o II [0], acompanhado, com alguns compassos 3/8. Nas cavatinas, árias, coros e conjuntos não há uma relação entre o compasso e a personagem, o andamento ou a acção.

#### Em relação à **constituição da orquestra**:

Os números instrumentais têm todos sopros: três têm oboés, fagotes, trompetes e trompas, um tem oboés, fagotes e trompas, um flautas e trompas, um oboés e fagotes (o *Andante* da abertura). Há uma correspondência muito clara entre a presença dos sopros, sobretudo as trompetes e as trompas, o brilho da abertura e a solenidade e a pompa dos números de música de cena. Todos os coros e conjuntos (excluindo os duetos), vivos e brilhantes, têm sopros: dois têm oboés e trompas, dois têm oboés e trompetes, um oboés, trompetes e trompas, um oboés, fagotes e trompas, um oboés fagotes e trompetes. Há uma relação clara entre a presença dos sopros e o carácter brilhante, festivo e vivo dos coros e conjuntos. Os duetos, mais pessoais, têm apenas cordas (dois deles), e oboés, trompas e cordas (o outro).

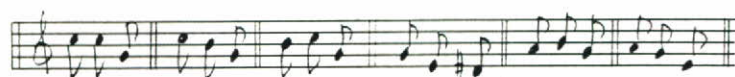
A constituição da orquestra nas árias e cavatinas parece depender de vários parâmetros: por um lado do lirismo e interioridade (presente sobretudo nas três árias de Flaminia e numa de Ernesto), a que vai corresponder predominantemente uma

orquestra de cordas, e da afirmação extrovertida (em especial as primeira e terceira árias de Clarice), a que corresponde uma orquestra com sopros; por outro lado da posição social: às posições mais elevadas (Buona Fede e Cecco, quando é imperador) corresponde uma orquestra com sopros, às mais baixas e populares (Lisetta e Cecco, quando é criado) uma orquestra só de cordas. À neutralidade (Ecclittico) parece corresponder também uma orquestra de cordas. Veja-se em pormenor:

Buona Fede é a personagem central, a mais importante socialmente, a que tem aquilo que as outras pretendem atingir. Das suas seis árias e cavatinas, todas vivas e personalizadas, uma tem apenas cordas, cinco têm sopros: duas oboés e trompas, uma oboés e trompetes, uma oboés, trompetes e trompas, e uma flautas, oboés e trompas. Lisetta é a criada, ou a imperatriz mal assumida. As suas três árias, muito vivas e acessíveis, nunca se afastam dessa condição popular. Contrastando com as do patrão Buona Fede, são acompanhadas apenas por cordas. Cecco, na sua reflexão como criado (a ária *buffa* do Iº acto), é acompanhado por fagotes e cordas; na sua arrogante reflexão como imperador (a ária *buffa* do IIº acto), é acompanhado por oboés, trompas e cordas. Ecclittico, com as suas duas árias moderadas e de ambiente pouco vincado, pretende atingir o que Buona Fede tem, partindo de uma posição inferior e desfavorável. É acompanhado apenas pelas cordas.

Para Flaminia, personagem apaixonada, é mais importante a interioridade e a paixão do que a aventura e o brilho. Das suas três árias lentas e líricas duas têm apenas cordas, a terceira oboés e trompas. Clarice é activa, insubmissa e revoltada. Das suas três árias, as duas em que esse carácter é mais evidente (no Iº e IIIº actos) são vivas e têm sopros (a primeira mesmo trompetes e trompas simultaneamente, além de oboés). A do IIº acto, moderada e incaracterística, tem apenas cordas. Ernesto, personagem pouco vincada, tem duas árias: uma lírica e lenta, com flautas e trompas, e uma moderada e incaracterística, com fagotes e cordas.

Os **recitativos** são silábicos. Têm sempre compasso 4/4, excepto em II [0] (recitativo acompanhado), em que há alguns compassos 3/8. Há dois recitativos acompanhados: II [0] e III [1]. As cadências harmónicas antecedidas por pausa são: perfeitas (103 - 47%), IV-I (53 - 24%), imperfeitas (35 - 16%) e V-VI (30 - 13%). São feitas em duzentos e doze *pontos finais* do texto (96%), sete *pontos de exclamação*, um *ponto e vírgula* e um *dois pontos*. As cadências melódicas empregues nestes casos são:



em 33 rec. em 20 em 8 em 1 em 1 em 1 rec.

A segunda é geralmente utilizada numa frase terna ou amorosa.

Avondano recorre a encadeamentos entre duas semínimas do baixo quando o recitativo é grande e tem muita acção, para que o diálogo não seja constantemente interrompido pelas cadências antecedidas por pausa. Há dezoito encadeamentos desse tipo: onze para o sexto grau, quatro para o terceiro e três para o quarto. Correspondem a treze *pontos finais*, dois *pontos de interrogação*, dois *ponto e vírgula* e uma *vírgula*.

O ritmo harmónico é lento em vinte e dois recitativos (66%), médio em oito, rápido num e médio e lento (em diferentes secções) em dois.

O ritmo é muito natural em relação às palavras. As melodias e as harmonias são naturais e bem adequadas ao texto. Há alguns pontos em que a música procura traduzir palavras, frases, emoções ou ambientes de um modo especial, por intervalos melódicos pouco habituais (como a 5ª diminuta, por exemplo), cromatismos, cadências melódicas (a cadência



relacionada com ternura e amor, é a mais importante), movimento inesperado do baixo, direcção melódica específica (descidas em "laggiù", "discese" e "in giù", subidas em "in sù" e "ascese", terminação ascendente nas frases interrogativas), registo (muito grave em "laggiù nel basso mondo"), acordes elaborados.

Nas **cavatinas**, **árias**, **coros** e **conjuntos** as grandes secções não se baseiam numa única ideia mas em motivos e frases musicais variadas e contrastadas, muito ligadas ao texto e aos seus ambientes. Há muito pouca imitação contrapontística, e quando há não tem influência estrutural e harmónica (a maior excepção é a abertura, sobretudo o primeiro andamento). Há muito pouca coloratura. Nalguns números há bastantes repetições de palavras e frases-chave, mas de um modo geral o texto é fluído e a música acompanha essa fluidez.

Os motivos são geralmente curtos e as frases claramente marcadas pelas cadências, bem definidas. Os encadeamentos são simples, baseados na tónica-dominante. Muito frequente é também a dominante da dominante, comum a alternância maior-menor, e bastante raros os relativos. As tonalidades são quase sempre maiores (apenas uma ária e quatro secções centrais de outras árias estão numa tonalidade menor).

As texturas são em geral leves, com grande predominância da melodia, a orquestra é muito activa nos acompanhamentos, dialogando com a voz e entre si, tomando parte na definição dos ambientes dramáticos. Os violinos dobram a voz ou as vozes mas não o fazem sempre. Há muitos efeitos de dinâmica, *nuances* e contrastes, decisivos na construção de situações dramáticas, nomeadamente as humorísticas.

Não há *arias Da Capo*. Estas têm uma estrutura variável, AB (cada parte com a sua estrofe), ou ABC, ou ABCD, com alguma frequência ABA', ou ainda

ABAA' ou ABA'B', tendo as repetições ou as partes semelhantes o mesmo (ou partes do mesmo) texto. Os conjuntos têm uma estrutura musical determinada pelo texto e pela acção dramática: não só os elementos musicais vão variando como as personagens que neles tomam parte, só uma, duas, três, quatro ou todas (geralmente no fim do número), com os habituais sub-grupos saídos do todo.

De tudo isto pode concluir-se que a ópera *Il mondo della luna* de Pedro António Avondano, representada em 1765, está perfeitamente adequada à sua época, adoptando na sua construção os processos musicais dos seus contemporâneos italianos. A sua linguagem tem, de um modo geral, características clássicas.

### 3. A Execução em 1765<sup>1</sup>

Segundo o libreto, os principais intervenientes na representação de 1765 foram:

#### **Personaggi**

Ecclittico, Finto Astrologo,

Il Sig. Francesco Cavalli, Virtuoso della Real Cappella di S.M.F.

Ernesto,

Il Sig. Lorenzo Giorgetti, Virtuoso della Real Cappella di S.M.F.

Buona Fede, Padre di

Il Sig. Giovanni Leonardi, Virtuoso della Real Cappella di S.M.F.

Flaminia, e

Il Sig. Lorenzo Maruzzi, Virtuoso della Real Cappella di S.M.F.

Clarice,

Il Sig. Giuseppe Orti, Virtuoso della Real Cappella di S.M.F.

Lisetta, Serva delle suddette

Il Sig. Gio: Battista Vasques, Virtuoso della Real Cappella di S.M.F.

Cecco, Servitore di Ernesto

Il Sig. Ottavio Principi, Virtuoso della Real Cappella di S.M.F.

#### **I Balli**

Sig. Andrea Alberti, detto il Tedeschino

Sig. Tommaso Zucchelli

Sig. Benedetto Lombardi

Sig. Teofilo Corazzi

Sig. Giuseppe Conti

Sig. Giuseppe Sempliciano

Sig. Bartolommeo Battini

Sig. Agostino Antonio

Sig. Vincenzo Magnani

Inventore, e Pittore delle Scene

Il Sig. Ignazio d' Oliveira

Macchinista

Il Sig. Petronio Mazzoni

Inventore degli Abiti

Il Sig. Paolino Solenghi

<sup>1</sup>Há notícia de um *Mundo da Lua* ter sido representado em 1794 no Teatro de Ouro Preto (ou Casa da Ópera de Vila Rica). Há um inventário de músicas apresentado por João José de Araújo ao Juízo de Órfãos de Vila Rica, em 1820, por serem reclamadas pelas filhas de Florêncio José Ferreira Coutinho, seu original proprietário, que inclui um Dueto de Pietro Antonio Avondano e um "No Mundo da Lua, ópera com ato e música", anónimo, juntamente com muita música religiosa e profana, nomeadamente modinhas, e obras de diversos compositores italianos. Florêncio José Ferreira Coutinho (1752-1819) era baixo, compositor e regente em Ouro Preto (citado em Tarquínio J. B. de Oliveira, *A música oficial em Vila Rica*, s. d. [1972], dactilografado, pp. 105, 108).

De todos eles apenas consegui referências significativas acerca dos seguintes:

Inácio de Oliveira Bernardes<sup>2</sup> nasceu em Lisboa, em 1 de Fevereiro de 1695, filho do conhecido pintor de azulejos António de Oliveira Bernardes, e morreu, também em Lisboa, em 8 de Janeiro de 1781. A confraria dos pintores - a Irmandade de S. Lucas - admitiu-o como membro com apenas vinte e três anos. Com uma bolsa de D. João V estudou em Itália, na Academia Portuguesa de Roma, onde teve como mestres Benedetto Lutti e Paolo Mathei. O seu trabalho como pintor, arquitecto e cenógrafo foi bastante apreciado: executou pinturas para inúmeras igrejas e conventos, colaborou como arquitecto na igreja de S. Francisco de Paula, no palácio Devisme, em Benfica, e no palácio de Queluz, projectando a Casa da Ópera, em 1774, e redecorando-a em 1778, juntamente com Petronio Mazzoni. Trabalhou como arquitecto decorador no Teatro dos Congregados do Espírito Santo e no Teatro da Rua dos Condes. Depois da morte de Giovanni Carlo Bibiena, em 1760, Inácio de Oliveira Bernardes fica a ser o arquitecto decorador dos teatros régios, sendo o seu primeiro trabalho conhecido de 1763. Em 1 de Novembro de 1766 é nomeado 2º arquitecto pintor, com o ordenado de 288\$000 rs. por ano. O lugar de 1º arquitecto pintor tinha sido atribuído dois meses antes a Giacomo Azzolini, antigo ajudante de Bibiena, com o vencimento anual de 600\$000 rs..

Lorenzo Maruzzi: "Um aviso de 12 de Setembro de 1763, assinado pelo conde d' Oeyras, ordena ao corregedor do crime do Bairro Alto que mande entregar as chaves de uma loja das casas onde habitava o conego D. Diogo da Costa a Lourenço Maruzzi, musico da santa igreja patriarchal."<sup>3</sup> Ele actua em Portugal em 1753 e entre 1764 e 1771.<sup>4</sup>

Francesco Cavalli actua em Portugal entre 1764 e 1773, Lorenzo Giorgetti entre 1764 e 1769, Giovanni Leonardi entre 1764 e 1786, Giuseppe Orti entre 1764 e 1782, Giovanni Battista Vasques entre 1764 e 1776 e Ottavio Principi entre 1764 e 1767.

Andrea Alberti, Il Tedeschino, coreógrafo-inventor, veio para Portugal com David Perez, em 1752, integrado num grupo de bailarinos contratados em

---

<sup>2</sup>Dados recolhidos em Artur Goulart de Melo Borges, "Inácio de Oliveira Bernardes - Arquitecto Decorador dos Teatros Reais", in AAVV, *Doutor Carlo Goldoni, Veneziano, posto em Gosto Portuguez. Catálogo da Exposição Documental e Iconográfica no Museu de Évora, Março/Abril de 1994*, org. por Isabel Cid, Artur Goulart e José Carlos Faria, Évora, Centro Dramático de Évora, Museu de Évora e Arquivo Distrital de Évora, 1994, pp. 11-14, Maria da Graça Garcia, "O Gosto pela Imagem", in AAVV, *Tesouros da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Inapa, 1992, pp. 328-329, e Ayres de Carvalho, *Catálogo da Coleção de Desenhos*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977, p. 62.

<sup>3</sup>Sousa Viterbo, "Maruzzi, Lourenço", in *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, p. 368.

<sup>4</sup>Todos os dados relativos à presença dos cantores em Portugal foram recolhidos in Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 54-55.

Génova. Manteve-se em actividade em Portugal até 1780, tendo sido professor de dança no Real Colégio dos Nobres de 1765 a 1779. A sua carreira de coreógrafo nos teatros reais, que deve ter começado em 1755 e sido retomada em 1764, foi interrompida pela presença de François Sauveterre entre 1767 e 1775, ano da morte deste.<sup>5</sup>

Dos outros bailarinos sabe-se que Benedetto Lombardi, Tommaso Zucchelli (referido como Maurício Zucchelli - trata-se provavelmente da mesma pessoa) e Teofilo Corazzi estiveram ao serviço dos teatros reais entre 1764 e 1774, Giuseppe Sempliciano, Giuseppe Conti e Agostino António em 1765 e 1766, Bartolommeo Battini ao serviço dos teatros reais em 1765 e do Teatro do Bairro Alto em 1770, e Vincenzo Magnani entre 1752 e 1755 e entre 1765 e 1767 nos teatros reais e em 1752 e 1753 no Teatro da Rua dos Condes.<sup>6</sup>

Petronio Mazzoni, arquitecto e maquinista teatral, veio para Portugal com Bibiena, em 1752, é o maquinista das óperas representadas em Portugal durante várias décadas, e pelas quantias que recebeu em 1787 e 1788 sabe-se que efectuou reparações nos teatros do Salitre e da Rua dos Condes.<sup>7</sup> Paolino Solenghi é o alfaiate dos teatros reais, responsável pelos fatos de quase todas as óperas representadas em Portugal na década de sessenta (recebe 216\$000 rs. desde 1763).<sup>8</sup>

Não encontrei partes cavas que permitissem determinar os efectivos instrumentais, mas Joseph Scherpereel,<sup>9</sup> na sua reconstituição do efectivo da Orquestra da Real Câmara entre 1764 e 1834, refere que esta teria em 1765 entre trinta e dois e trinta e cinco músicos. Uma produção de *Il mondo della luna*, obra grande e importante, com sete cantores, coro e uma orquestração rica em sopros, feita em Salvaterra no Carnaval (o auge da temporada operática), contou muito provavelmente com todos os instrumentistas da orquestra. Eis aqueles (32) que deverão ter participado nesta representação (é possível que alguns outros, músicos não efectivos da Orquestra, tenham participado também):<sup>10</sup> António José Avondano (1764-83, 260\$450 rs.),<sup>11</sup> João Francisco Avondano (1764-94, 260\$450 rs.), o próprio Pedro António Avondano (tocando, dirigindo, tocando e dirigindo?) (1764-82, 260\$450 rs.), Fernando Biancardi (1764-1806, 345\$600 rs.), João Baptista Biancardi (1764-1801,

<sup>5</sup>Dados recolhidos in José Sasportes, *História da Dança em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 155.

<sup>6</sup>*Ibid.*, pp. 340-343.

<sup>7</sup>Manuel Carlos de Brito, *ibid.*, p. 107.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 39.

<sup>9</sup>Joseph Scherpereel, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 34.

<sup>10</sup>*Ibid.*, pp. 18-33.

<sup>11</sup>Anos de exercício e vencimento anual. A primeira data refere-se aos primeiros documentos pesquisados e não ao primeiro ano de exercício, que será em muitos casos anterior; a segunda data pode referir uma data posterior à morte, em que um herdeiro esteja a receber o vencimento.



260\$450 rs.), Francisco Xavier Bomtempo (1764-95, 260\$450 rs.), Mathias Boshoff (1764-75, 260\$450 rs.), António Pedro da Cunha (1764-1805, 260\$450 rs.), Francisco Delfim (1764-89, 260\$450 rs.), João Francisco Della Corte (1764-1803, 260\$450 rs.), Henrique José Felner (1764-1801, 260\$450 rs.), João Valentim Felner (1764-95, 260\$450 rs.), Tomás José Felner (1764-66, 260\$450 rs.), António de Figueiredo (1764-72, 260\$450 rs.), Giovanni Franchi (1764-94, 260\$450 rs.), Nicolau Heredia (1764-1810, 216\$000 rs.), Federico Herforth (1764-94, 260\$450 rs.), Vito Malemme (1764-78, 260\$450 rs.), João Pedro Maneschi (1764-95, 260\$450 rs.), Vito Mannarelli (1764-68, 260\$450 rs.), Andrea Marra (1764-82, 345\$600 rs.), José Mazza (1764-97, 260\$450 rs.), João Francisco Moro (1764-99, 260\$450 rs.), Francisco Maria Paghetti (1764-70, 260\$450 rs.), Jacob António Rainholt (1764-88, 260\$450 rs.), José Realle (1764-68, 260\$450 rs.), José Romano (1764-80, 260\$450 rs.), Saverio Romano (1764-1811, 260\$450 rs.), Gonçalo Auzier Romero (1764-95, 260\$450 rs.), Bartolomeo Sabatini (1764-81, 260\$450 rs.), Joan Libaud Saintonge (1764-71, 260\$450 rs.), João Pedro Thomas (1764-87, 260\$450 rs.).

Existe na Área de Iconografia da Biblioteca Nacional de Lisboa uma preciosa colecção de desenhos de cenários, alguns dos quais atribuídos a Inácio de Oliveira Bernardes,<sup>12</sup> e de entre estes um, com a cota 109 V, atribuído à ópera *Il mondo della luna*.<sup>13</sup> Esta atribuição deve-se ao facto de possuir a indicação "Carnaval 1765 Salvaterra", muito provavelmente sem o conhecimento de terem sido feitas em Salvaterra, em 1765, duas óperas e não uma: *Demetrio*, com libreto de Metastasio e música de David Perez, e *Il mondo della luna*. Uma vez que o desenho não condiz com os cenários descritos no libreto (o único possível seria o do Iº acto, cenas 1 a 4: "Notte con Luna, e Cielo stellatto. Terrazzo nel cortile della Casa di Ecclittico, con Torre, o sia Specula da un lato, e dall' altro un gran Cannocchiale su due cavalletti, con Fanali che illuminano il Terrazo.") creio poder concluir que o referido desenho não tem nada a ver com a ópera de Avondano.

Num outro desenho de Inácio de Oliveira Bernardes, com a cota 117 V, sem data, local ou atribuição, é representado inequivocamente um grande telescópio, apoiado sobre um suporte ("un gran Cannocchiale su due cavalletti"), alguém a espreitar por algo que parece ser um outro óculo ou telescópio, a lua cheia ("Notte con Luna"), um terraço de uma casa, com uma torre ("Terrazzo nel cortile della Casa di Ecclittico, con Torre...") e algo que parece ser uma lanterna ("con Fanali che illuminano il Terrazo"). Não só o desenho e a descrição do libreto condizem muito bem, como não foi representada (pelos dados de que disponho), durante os anos em

<sup>12</sup>Ayres de Carvalho, *ibid.*, pp. 62-70.

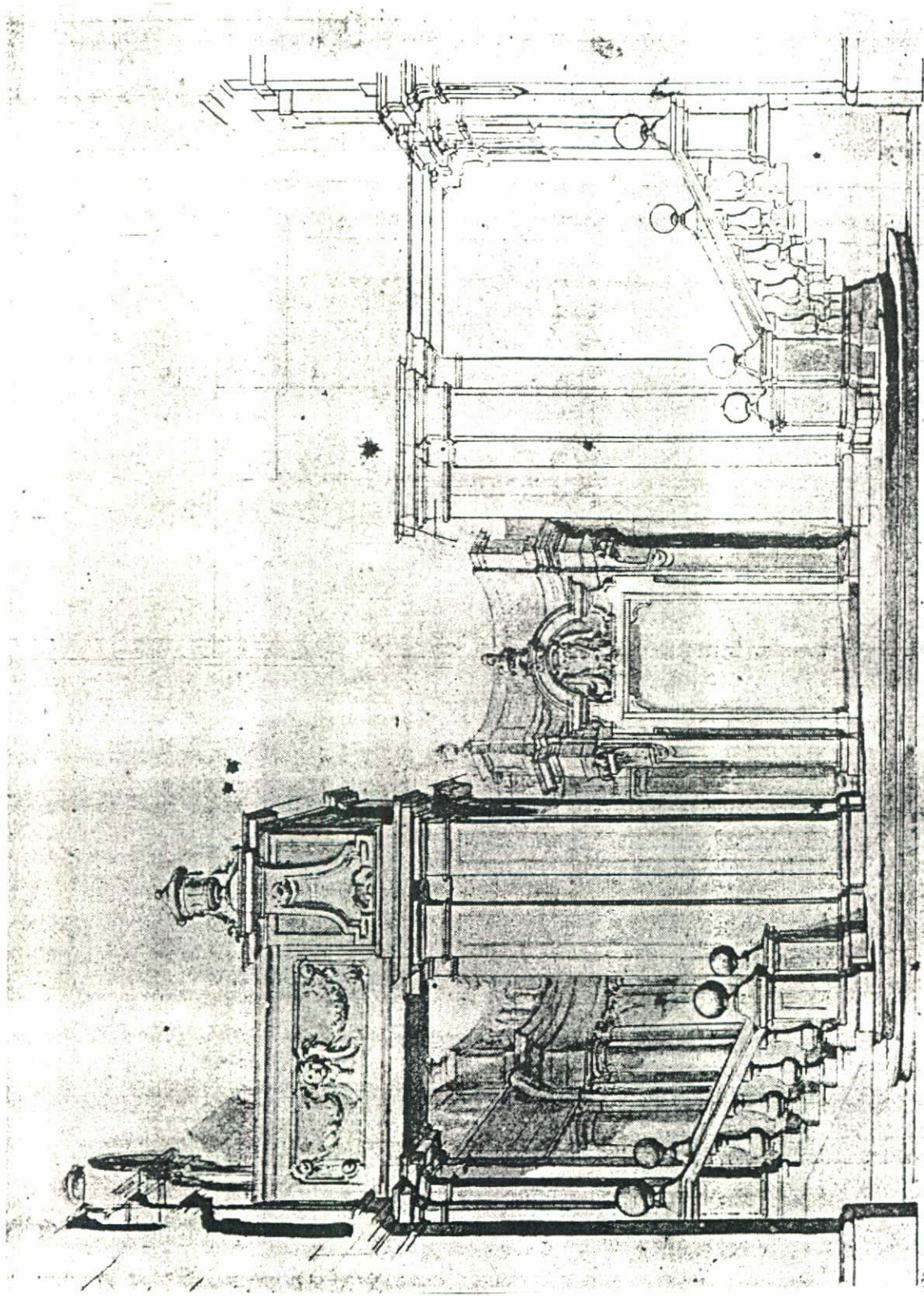
<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 62.

que Inácio de Oliveira Bernardes foi o arquitecto decorador dos teatros reais, qualquer outra ópera cujo tema pareça de algum modo relacionado com a lua, os astros ou a sua observação. Posso então concluir que, com toda a probabilidade, o desenho referido é o do cenário do Iº acto, cenas 1 a 4, da ópera *Il mondo della luna*.

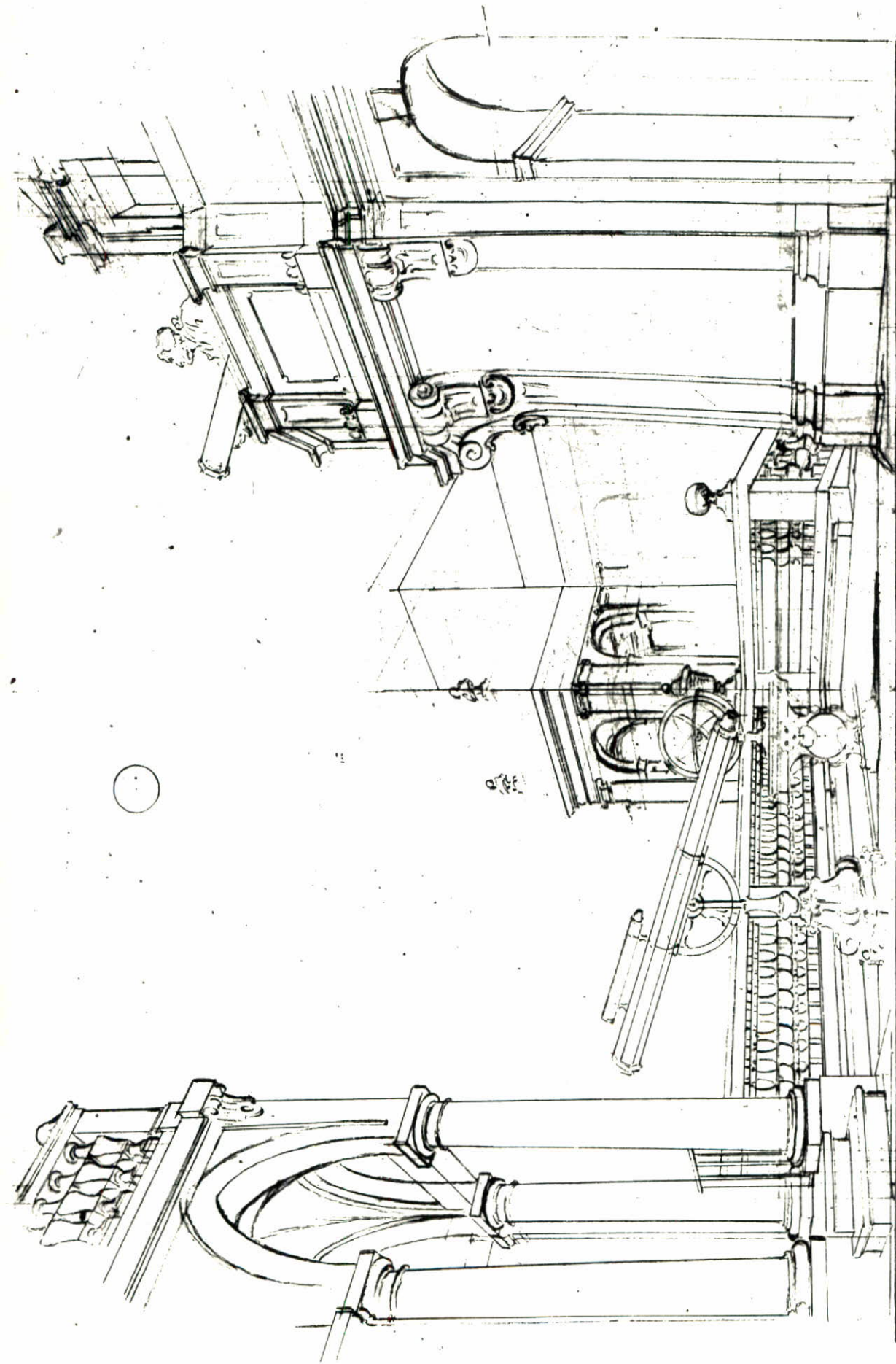
Um outro desenho do mesmo autor, sem indicações ou atribuições, com a cota 95 A, representa uma sala, do mesmo tipo de casa da do desenho anterior, com três cadeiras. Não há outros desenhos semelhantes. O libreto indica-nos para cenário do IIIº acto, cenas 1 a 4: "Camera in Casa di Ecclittico, con tre sedie". Posso concluir que o desenho com a cota 95 A é, possivelmente, deste cenário da ópera de Avondano.

Há quatro desenhos de jardins (com as cotas 101.A, 126.V, 181.P e 182.P) que podem de algum modo ser do cenário do IIº acto: "Giardino delizioso in Casa di Ecclittico, raffigurato nel Mondo della Luna...". Não há no entanto nada de suficientemente detalhado nesses desenhos que se adapte com precisão à descrição, ela própria muito vaga. Tem algum destes desenhos a ver com o cenário do IIº acto de *Il mondo della luna*? É apenas uma hipótese.

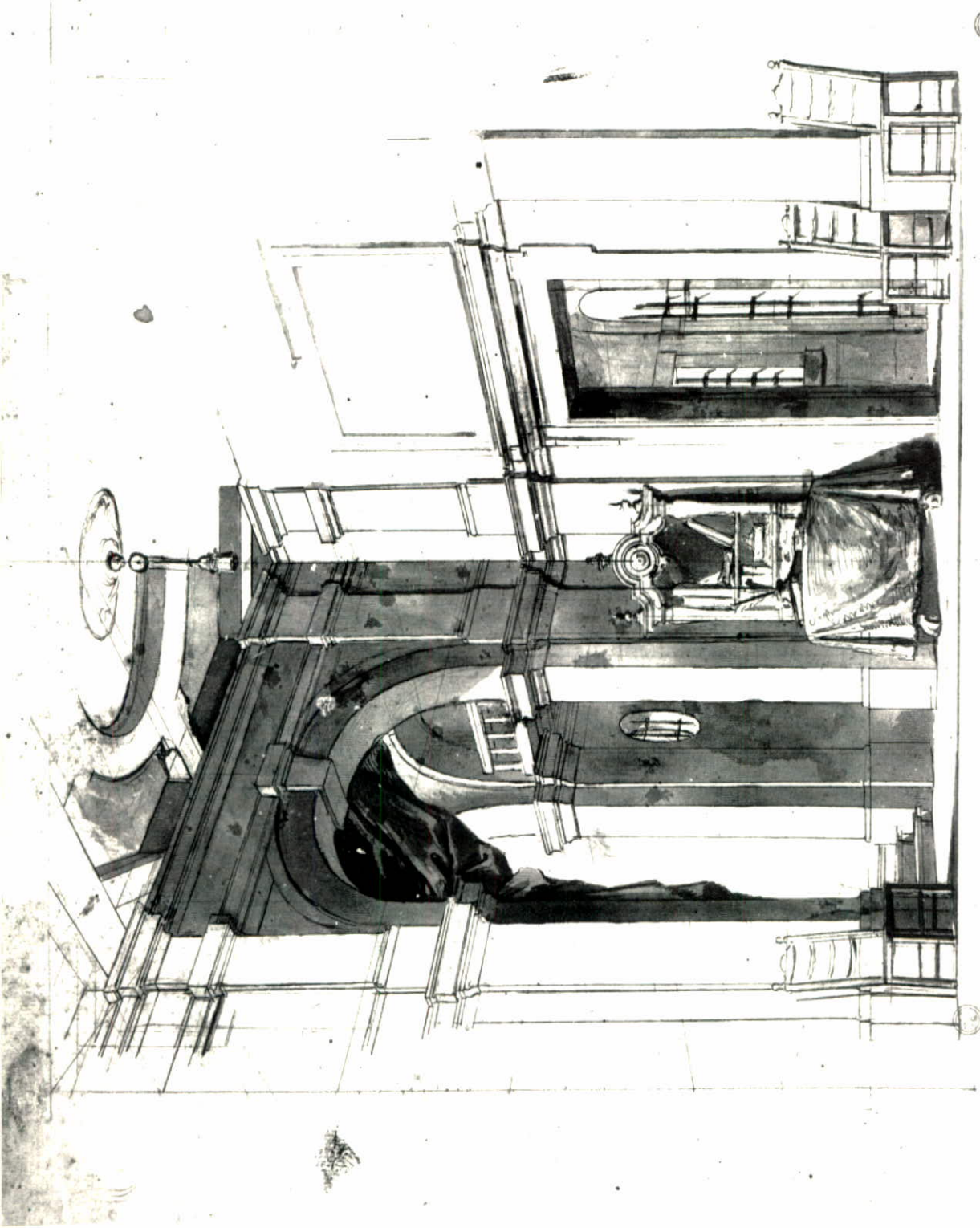
Não efectuei pesquisas em fontes da época tais como jornais, revistas ou arquivos de contas, que permitissem chegar a outras conclusões.



7. Desenho de cenário, de Inácio de Oliveira Bernardes, erradamente atribuído a *Il mondo della luna* (P-Ln, 109 V)



8. Desenho de cenário, de Inácio de Oliveira Bernardes, muito provavelmente do 1º acto, cenas 1 a 4, de *Il mondo della luna* (P-Ln, 117 V)



9. Desenho de cenário, de Inácio de Oliveira Bernardes, possivelmente do III<sup>o</sup> acto, cenas 1 a 4, de *Il mondo della luna* (P-Ln, 95 A)

#### IV.

### A EDIÇÃO

#### 1. A Edição Prática. Critérios e Justificação Crítica

Qualquer edição musical feita nos nossos dias deve, basicamente, ser clara e consistente. Clara porque deve poder ser lida sem problemas pelo interessado mediamente preparado, consistente porque não deve distorcer a escrita ou as intenções do compositor.

No que diz respeito à presença destas duas qualidades - a clareza e a consistência - não são diferentes as edições de estudo ou as edições práticas. A que é destinada ao estudo deve poder ser executada tal como está, sem levantar dúvidas ao intérprete, a que é destinada à execução prática não pode simplificar, alterar sem uma justificação séria ou confundir o que advém da fonte ou do editor.

Duas abordagens são no entanto possíveis.

Se o objectivo for o estudo especializado, deve realizar-se uma versão que esteja o mais possível perto da fonte. Esta será idealmente o *fac simile*. Se não o quisermos, ou se este não for especialmente legível, pode então fazer-se uma edição reescrita em que todos os elementos apareçam conforme o original, nomeadamente os valores rítmicos, as claves, os sinais dinâmicos, os andamentos ou quaisquer outras indicações ou comentários. Perante ela o utilizador "vê" a fonte e pode tirar as suas conclusões ou fazer as suas opções à luz dos seus próprios conhecimentos da escrita da época, sem qualquer filtro interposto entre si e a fonte.

Se o objectivo for uma edição que possa ser executada musicalmente por cantores ou instrumentistas não necessariamente musicólogos, esta deve ser de fácil leitura e tudo o que nela estiver deve poder ser claramente interpretado.

Para a realização de uma versão prática deste tipo várias questões se colocam: é lícito emendar, alterar, tirar, acrescentar? Que elementos se vão manter, que elementos se vão mudar?

Veja-se detalhadamente:

**- a notação, os valores rítmicos, os compassos:**

Quando se trata de uma obra de uma época em que a notação é já moderna, os valores rítmicos são a semibreve, a mínima e as suas subdivisões e os compassos os utilizados actualmente, como é o nosso caso, não há modificações a fazer.

**- elementos errados:**

Aparecem com certa frequência notas e ritmos errados, verificáveis com evidência pelo contexto harmónico ou pela duração regular dos compassos. Uma versão prática deve corrigi-los, assinalando essas correcções.

**- elementos ilógicos:**

Ligaduras, pontos de articulação, acentos, indicações dinâmicas ou outros símbolos de expressão ou articulação aparecem algumas vezes illogicamente, ou em locais difíceis de perceber - frases iguais com indicações diferentes, frases com o mesmo carácter e símbolos opostos (por exemplo uma melodia de carácter *legatto* em que há indicações de *stacatto*), símbolos de dinâmica ou de andamento deslocados, indicações globais não síncronas nas várias partes, ou outros elementos.

Quando, através de uma análise cuidada, não encontramos justificações para essas incoerências (a distorção de efeito cómico ou a procura de um fraseado diferente, por exemplo, podem ser uma razão), devemos alterá-las, inserindo-as na lógica geral.

**- cortes em óperas ou outras obras músico-teatrais:**

Se uma obra foi considerada excessivamente longa para uma reposição moderna, deverá a respectiva edição referir-se apenas à parte a executar, ou ao seu todo?

Estes e outros elementos vão, na realização dessa versão prática, fazer confrontar-se duas atitudes: manter inalterado e conservar a "pureza" original, ou alterar, clarificando, permitindo a abordagem do não especialista?

Qualquer resposta é discutível. Um estudioso puro preferiria talvez a primeira hipótese, um musicólogo-músico optaria pela segunda, consciente que o cantor ou o instrumentista comum, mesmo se é culto, não tem o conhecimento ou a especialização para ler, discernir e optar rapidamente a partir de um texto não clarificado. Ele precisará de um texto que lhe dê confiança, fiel às intenções do compositor, mas que possa ser abordado com rapidez, sem implicar um estudo extra musical.

No caso dos cortes, a resposta poderá ser menos discutível. Mesmo que uma obra não seja executada na totalidade, o facto de ela estar editada por inteiro não vai tirar clareza à leitura musical ou criar problemas de interpretação aos executantes.

Poderá, isso sim, criar indecisões e atrapalhões nos locais dos cortes, sobretudo se estes forem no interior dum número musical. Se esta situação puder ser evitada com uma montagem hábil das partes vocais e instrumentais, creio ser preferível editar a obra no seu todo. Será certamente mais correcto.

Mas no século XVIII o que era uma ópera, na sua versão final, no palco? Uma estrutura fechada, absolutamente fiel ao libreto ou à intenção inicial do compositor? Claro que não. Não só os cantores principais, autênticos tiranos, obrigavam à fixação de uma estrutura condicionada pelo número de árias de cada um, à sua posição ao longo da ópera, o tipo de escrita que preferiam e a tonalidade que lhes era mais favorável, como a obra de um compositor era entrecortada por árias, bailados ou outros números de compositores estranhos, conforme o local e as respectivas modas ou conveniências. Não se pode portanto estabelecer com segurança o texto final de uma ópera, mas apenas uma estrutura de base na qual modificações frequentes eram introduzidas. Este é certamente um argumento de peso para que uma edição prática actual seja maleável e se adapte se necessário à sua produção moderna.

As fontes utilizadas nesta edição foram:

*Il mondo della luna, dramma giocoso da Rappresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra nel Carnovale dell' Anno 1765 Musica del Sig(n)re Pietro António Avondano*, partitura manuscrita em três volumes, um para cada acto, P-La 44-II-22/24. Os volumes têm 31,5 cm de largura, 23 cm de altura e 3,5, 3,5 e 2,5 cm de espessura, respectivamente os do Iº, IIº e IIIº actos. As encadernações são em pele vermelha com desenhos a folha de ouro, com as lombadas muito decoradas. Estão em bom estado, excepto as lombadas. Têm uma folha de guarda de papel de fantasia junto de cada pasta e o carimbo



(Biblioteca da Ajuda) na primeira e última páginas com música de cada volume. A escrita, trabalho de copista, é cuidada, sem emendas, com abreviaturas na designação dos andamentos e no nome das personagens. Tem muito poucos erros (especificados na descrição crítica). A mancha musical tem em geral 27,5 cm de largura e 19,5 cm de altura. O número de pautas por página varia conforme a orquestração mas é dez com frequência. O primeiro volume tem 142 folhas escritas na frente e no verso, estando a primeira inteiramente preenchida com o título já referido acima. No fim das folhas escritas tem uma folha com pautas em branco e uma folha branca. O segundo volume



tem uma folha branca, 135 folhas escritas na frente e no verso, e no fim uma folha com pautas em branco e uma folha branca. O terceiro volume tem 82 folhas escritas na frente e no verso, uma folha branca no princípio e outra no fim.

*Il mondo della luna, dramma giocoso Per Musica di Polisseno Fegejo Pastore Arcade da rappresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra nel Carnovale dell' Anno 1765. Lisbona, Nella Stamperia Ameniana., libretto impresso, P-La 154-III-11.* É uma brochura com capas de papel de fantasia. Tem 11 cm de largura, 16 de altura e 0,7 de espessura. A impressão é boa, com poucos erros, com abreviaturas na descrição dos intervenientes e no nome das personagens. A mancha escrita é em geral de 8,5 cm de largura e 13,5 cm de altura. A primeira página tem o título *Il mondo della luna*, a segunda o título já referido acima e o carimbo da Biblioteca da Ajuda, a terceira a lista das personagens, os cantores respectivos e o nome do compositor, a quarta a descrição dos cenários (*mutazioni di scene*), a quinta os nomes dos bailarinos (*I balli*), do autor dos cenários (*Inventore, e Pittore delle Scene*), do maquinista (*Macchinista*) e do figurinista (*Inventore degli Abiti*). Seguem-se 66 folhas numeradas com o texto da obra e no fim três folhas brancas.



Procurei sempre que esta edição, apesar dos objectivos práticos, fosse musicalmente consistente. Para tal adoptei os seguintes procedimentos:

1. só alterei ou retirei elementos quando a lógica musical ou a caligrafia por vezes descuidada do copista o tornaram inevitável, e sempre referindo-o e justificando-o cuidadosamente no comentário crítico

2. acrescentei elementos ao texto original por três razões: por analogia com partes de outros instrumentos ou vozes, por analogia com frases musicais iguais ou equivalentes, e pela lógica da frase musical. Todos estes elementos vêm dentro de um parêntesis recto

3. dos elementos acrescentados referi e justifiquei individualmente no comentário crítico os ornamentos, os trilos, os acidentes e as notas ilegíveis ou em falta. Não referi no comentário crítico, por razões práticas, as ligaduras, os pontos de articulação e as indicações de dinâmica

4. uma vez que o original é incoerente na existência ou não de ligaduras em notas cantadas com a mesma sílaba optei por, nos números em que essas ligaduras aparecem com certa frequência, acrescentá-las onde faltam, mas apenas em frases do mesmo tipo. Não são referidas uma a uma

5. mantive sempre o desenho das colcheias e das suas subdivisões, ligadas  ou separadas 

A edição que apresento é a realizada para o Teatro de S. Carlos, portanto cortada, mas inclui em apêndice o material excluído no IIIº acto, para que pelo menos um acto fique completo. Estão disponíveis para consulta as fotocópias dos microfilmes das fontes originais utilizadas (partitura e libreto).

## 2. Cortes

Após um primeiro estudo da obra concluí que a sua duração era de 202 minutos (3 horas e 22 minutos) - I<sup>o</sup> acto: 58 minutos, II<sup>o</sup> acto: 82 minutos, III<sup>o</sup> acto: 62 minutos. A direcção artística do Teatro de S. Carlos, confrontada com esta duração, e achando que com actos tão longos teria que haver dois intervalos, o que alongaria ainda mais o espectáculo, decidiu de imediato estudar a hipótese de fazer cortes, se isso não criasse incoerências graves no desenrolar do enredo ou omissões de partes musicais muito significativas.

O libreto foi cuidada e longamente analisado, pelo director artístico do Teatro e por mim, e concluímos ser possível fazer vários cortes que não excluíssem partes essenciais da história. Fomos em seguida analisar esses eventuais cortes na partitura: nenhum deles tinha partes musicais especialmente originais, de linguagem não utilizada noutros locais. Em relação às árias a cortar, estas eram uma por cada personagem (à excepção de Buona Fede - nenhuma), o que mantinha quase intacto o equilíbrio entre o número de árias de cada um.

Os cortes de secções inteiras criaram entre números recém-vizinhos novas transições de tonalidade, nem todas de uma grande naturalidade. Quando se cortaram excertos de números, o que aconteceu em recitativos, foi necessário em alguns casos fazer alterações de notas e ritmos para que a colagem soasse natural, melódica, rítmica e harmonicamente. Essas alterações, que procuraram reduzir-se ao mínimo indispensável, vêm claramente assinaladas.

Tenho consciência que todo e qualquer corte, mesmo se foi feito cuidadosamente, vai truncar a obra original. Por isso, apesar da edição aqui apresentada ter cortes, por inerência da própria encomenda, desenvolvi o trabalho de estudo, revisão e análise sobre todo o original, sem qualquer tipo de corte ou alteração.

Vejamos em detalhe:

### I<sup>o</sup> acto

**corte 1:** [1A] coro a 4 vozes (SATB), *Ecclittico e quattro Scolari*, 2 ob, 2 trombe, cordas, pp. 14-18, 51 compassos;

"O Luna lucente[...]

[...] che cosa sei tù."

*Ecclittico* e os quatro discípulos cumprimentam elogiosamente a lua, e pedem-lhe que lhes mostre o que na verdade é. É um coro festivo e bastante brilhante;

[1B] recitativo de *Ecclittico*, pp. 18-19, 18 compassos;

"Basta, basta, Discepoli[...]

[...] ritorni al suo decubito."

*Ecclittico* diz aos discípulos que basta de palavras e dá-lhes instruções para a colocação do telescópio;

este corte cria a transição ré maior-si maior, o que é aceitável;

**corte 2:** [3] (parte do) recitativo de *Buona Fede* e *Ecclittico*, pp. 25V-26, 9 compassos;

"Stav'or considerando[...]

[...] Oh bellissime cose!"

Uma comparação entre constelações;

**corte 3:** [3] (parte do) recitativo de *Buona Fede* e *Ecclittico*, pp. 26V-27, 19 compassos;

"Oh che cosa mi dite![...]

[...] e non si stracca."

Descrição da Lua. O que parece uns olhos e uma boca, na opinião de *Buona Fede*, são colinas e montes formados por uma ténue matéria.

**corte 4: [5]** (parte do) recitativo de *Buona Fede e Ecclittico*, pp. 35V-36, 8 compassos;

"Quanti schiocchi[...]

[...] conoscere non sanno."

Quantos vão para os outros olhando e a si próprios não sabem conhecer-se.

**corte 5: [11]** (parte do) recitativo de *Buona Fede e Ecclittico*, p. 50V, 3 compassos;

"E qui ancor[...]

[...] la pazzia."

O castigo aos loucos.

A ária [10] acaba em lá maior. O novo começo do recitativo é em lá maior.

**corte 6: [11]** (parte do) recitativo de *Buona Fede e Ecclittico*, pp. 50V-51, 8 compassos;

"Eh, prendetela[...]

[...] un gusto matto."

Amanhã voltarei, diz *Buona Fede*, porque o que se vê no telescópio é magnífico.

O novo fim do recitativo é em ré maior. A ária [12] começa em si bemol maior. A transição é aceitável, sem ser natural mas sem ser chocante.

**corte 7:** [13] (parte do) recitativo de *Ecclittico*, *Ernesto* e *Cecco*, p. 62V, 4 compassos;

"Amico, vi son schiavo[...]"

[...] e tal morrai."

*Ernesto* e *Cecco* colocam-se à disposição da conspiração de *Ecclittico*.

**corte 8:** [13] (parte do) recitativo de *Ecclittico*, *Ernesto* e *Cecco*, p. 64, 5 compassos;

"Un ottimo mezzan[...]"

[...] tutto il salario."

Tanto *Ernesto* como *Cecco* estão prontos a pagar, e muito, para conseguir as suas apaixonadas.

Eccl. 35

Se com da te mi du que e non te me te Um di fi mo me - ro tut to disa la rio An dia mo Ho um machi sta che no

Eccl. 35

Se com da te mi du que e non te me te An dia mo Ho um machi sta che no

**corte 9: [14A]** recitativo de *Cecco e Ernesto*, pp. 69V-70V, 26 compassos;

"Costui dovrebbe al certo[...]

[...] sarà contento."

*Cecco* lamenta-se por ter que pagar a *Ecclittico*.

**[14B]** ária de *Ernesto*, 2 fl, 2 corni, cordas; pp. 71-78V, 126 compassos;

"Begli occhi[...]

[...] lontan non sarà."

Belos olhos da amada, esperem que em breve a sorte mudará e os dois apaixonados se encontrarão em sossego.

É uma das árias mais barrocas, de uma escrita muito ornamentada e virtuosística, mas bastante repetitiva, o que acaba por torná-la pouco interessante.

**[14C]** recitativo de *Cecco*, p. 79, 13 compassos;

"Qualche volta[...]

[...] la biacca femina."

*Cecco* faz considerações sobre o seu patrão *Ernesto*. Acha-o estranho, pois ele está constantemente a dar nomes diferentes às coisas. E exemplifica.

**[14D]** ária de *Cecco*, cordas com fag *obligatto*, pp. 79V-88V, 139 compassos;

"Mi fanno ridere[...]

[...] di falsità."

Fazem-me rir aqueles que crêem que o que vêem é a verdade.

É uma ária viva mas muito repetitiva e melodicamente primária.

Este corte origina uma transição pouco natural de tonalidade entre o fim da ária [14] e o princípio do recitativo [15], de mi maior para ré maior. É bastante atenuada pelo facto de [15] ser um recitativo, com uma carga harmónica fraca.

**corte 10: [15]** (parte do) recitativo de *Clarice e Flaminia*, pp. 89V-90, 22 compassos;

"E quando sarem[...]

[...] fan morir rabbiosi."

*Clarice e Flaminia* discutem sobre os maridos: os ciumentos ou os liberais;

**corte 11: [21]** (parte do) recitativo de *Buona Fede e Ecclittico*, pp. 115V-116, 6 compassos;

"E poi la mia *Lisetta*[...]

[...] far le braghessone."

*Buona Fede* elogia a sua criada *Lisetta*.

É um corte no início do recitativo. A ária anterior acaba em lá maior, este novo começo de recitativo é em mi maior, o que é perfeitamente natural.



**corte 12: [21]** (parte do) recitativo de *Buona Fede e Ecclittico*, pp. 116-116V, 15 compassos;

"Compatite s'io vengo[...]"

[...] Voler dire non ciò."

*Ecclittico* faz um grande elogio a *Buona Fede* e diz-lhe ser ele um amigo a quem se pode confiar um segredo;

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system is for Buona Fede (B.F.) and Ecclittico (Eccl.). The lyrics are: "grande vi-sa-ria Com-pa-ti [...] ciò? Vengo da vo-i per sem-pren-te ce-lu-zia-ri mi[...]". The second system continues the dialogue, with lyrics: "grande vi-sa-ria Vengo da vo-i per sem-pren-te ce-lu-zia-ri mi[...]". The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings like  $\text{f}$  and  $\text{p}$ . There are also some performance instructions like  $\text{b}^3$  and  $6$  below the bass staff.

**corte 13: [21]** (parte do) recitativo de *Buona Fede e Ecclittico*, pp. 117-117V, 14 compassos;

"Ma in qual maniera[...]"

[...] oh prodigio!"

*Ecclittico* explica a *Buona Fede* como consegue comunicar através do telescópio com o grande imperador lunar;

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system is for Buona Fede (B.F.) and Ecclittico (Eccl.). The lyrics are: "res-to sen-za vo-i? Ma in qual ma- [...] oh pro-di-gio Ed in che mo-do si sa-tan-der-tant-al-to dal-la Ter-ra alla". The second system continues the dialogue, with lyrics: "res-to sen-za vo-i? Ed in che mo-do si sa-tan-der-tant-al-to dal-la Ter-ra alla". The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings like  $\text{f}$  and  $\text{p}$ . There are also some performance instructions like  $\text{f}^3$  below the bass staff.

## IIº acto

**corte 14: [0]** recitativo de *Ecclittico* e *Ernesto*, pp. 1-3, 39 compassos;

"Ecco qui *Buona Fede*[...]

[...] cambiar spoglie, e figura."

*Ecclittico* e *Ernesto* preparam tudo para que *Buona Fede* creia, quando acordar, estar no mundo lunar.

Este recitativo é acompanhado durante nove compassos.

O IIº acto começa directamente no recitativo [1], em dó maior;

**corte 15: [3]** (parte do) recitativo de *Buona Fede* e *Ecclittico*, p. 7V, 5 compassos;

"Gli alberi, in questo Mondo[...]

[...] Oh, che Ninfe gentili!"

*Buona Fede* comenta o número musical (dentro de cena) que acabou de ouvir, acrescentando mesmo que os instrumentistas são melhores que os do seu mundo.

No meio do recitativo é referida uma dança - "escono ballerini, quali intrecciano una bella danza" - mas nem a partitura nem o libreto fazem alusão à música;

The image shows a musical score for Corte 15. It consists of two systems of staves. The top system has two staves: the upper one for the vocal line (Buona Fede) and the lower one for the piano accompaniment. The vocal line is marked 'B.F.' and the lyrics are 'Bra-vi bravissi-mi: Bal-bri(...) Oh che men-za-nti Pi Oh che fon-tu-ma Oh be-ne-det-to!'. The piano accompaniment consists of a few chords. The bottom system also has two staves, with the vocal line marked 'B.F.' and the lyrics 'Bra-vi bravissi-mi Oh che fon-tu-ma Oh be-ne-det-to!'. The piano accompaniment is similar to the top system. A dashed line connects the two systems, indicating a continuation of the music.

**corte 16: [5]** (parte do) recitativo de *Buona Fede* e *Ecclittico*, pp. 15V-16V, 21 compassos;

"Ma quanto in anticamera[...]

[...] colla Luna il loro pensiero."

*Ecclittico* tenta acalmar *Buona Fede*, que está numa grande excitação antes de ser recebido pelo imperador lunar;

[5A] ária de *Ecclittico*, cordas, pp. 16V-22, 195 compassos;

"Voi lo sapete[...]

[...] che l'è così."

*Ecclittico* disserta sobre as mulheres, obstinadas, amorosas, de mau génio, lunáticas, pouco sinceras, que tão bem se adaptam a este mundo lunar.

É uma ária viva mas muito repetitiva e melodicamente pobre;

[5B] recitativo de *Buona Fede*, p. 22V, 8 compassos;

"Parmi che dica il vero[...]

[...] Della donna menata per il naso."

*Buona Fede* pensa na sua teimosa *Lisetta*, mas acha que na Lua, com os métodos que os homens aqui usam, ela mudará.

Este corte, do recitativo [5], que acaba em sol maior, à *sinfonia* [6], em mi bemol maior, cria uma transição aceitável;

**corte 17: [7]** (parte do) recitativo de *Buona Fede*, *Cecco* e *Ernesto*, pp. 25V-26, 11 compassos;

"Non vi meravigliate[...]

[...] (Egli è informato!)"

*Cecco* (imperador) ironiza com *Buona Fede* e chama-lhe "buffone";

Musical score for corte 18. The top staff is for the vocal line, starting with 'BF' and 'Cetto'. The lyrics are: "[...] vor tutt'èr oss to cor toxat so mi g'ra to / O che vi fa-ne' vi". The bottom staff shows the bass line with notes and rests.

**corte 18: [9]** (parte do) recitativo de *Ernesto* e *Buona Fede*, pp. 40V-41V, 23 compassos;

"Vossignoria favella[...]  
[...] che il sò per prova."

*Ernesto* explica a *Buona Fede* como na Lua se tratam as mulheres: é costume os homens trazerem uma corda, e quando as mulheres desmaiam é com chicotadas que as tratam.

Musical score for corte 19. The top staff is for the vocal line, starting with 'Ernesto' and 'B.F.'. The lyrics are: "[...] so gliom fan qualche vel-ta Ma-tri- mo-mi / Vos si-gno-ri-a fa-". The bottom staff shows the bass line with notes and rests.

O novo fim do recitativo é em ré maior. A ária seguinte, [10], está em ré maior;

**corte 19: [11]** (parte do) recitativo de *Buona Fede* e o eco, pp. 51V-52, 7 compassos;

"Io resto stupefatto[...]  
[...] Ognum vive giocondo."

*Buona Fede* está estupefacto com a beleza do mundo lunar, com os seus pássaros cantando e a quietude da sua vegetação.

O corte cria um novo começo de recitativo, sem outra alteração ao original. A ária anterior está em ré maior, o recitativo começa em sol maior;

**corte 20: [13]**(parte do) recitativo de *Lisetta* e *Ecclittico*, pp. 66V-67, 12 compassos;

"Bella Ragazza, io gioco[...]  
[...] non sò dir dove mi sia."

*Ecclittico* tenta explicar a *Lisetta* que esta está no mundo lunar, mas *Lisetta*, muito realista, só sabe que uns desconhecidos a tiraram da cama e a trouxeram de olhos vendados;

**corte 21:** [13](parte do) recitativo de *Lisetta* e *Ecclittico*, pp. 67V-68, 14 compassos;

"Morto si finse[...]

[...] dove tende quest'imbroglio."

*Ecclittico* tenta fazer crer a *Lisetta* que está na Lua, mas esta diz que está farta de brincadeiras;

**corte 22:** [15](parte do) recitativo de *Buona Fede*, *Cecco* e *Lisetta*, pp. 87V-88V, 23 compassos;

"Io non vorrei che il nostro Imperatore[...]

[...] vergognarmi! Di che?"

O Imperador, ou seja *Cecco*, convida *Lisetta* para se juntar e ele, no trono, e tornar-se rainha. *Lisetta* hesita mas acaba por aceitar tal honra, perante o desespero de *Buona Fede*, que a vê fugir cada vez mais;

**corte 23:[15A]** ária de *Lisetta*, cordas, pp. 89V-93V, 151 compassos;

"Se lo comanda, sì, venirò[...]"

[...]ah fosse almeno la verità!"

*Lisetta* está orgulhosa e excitada por se tornar senhora e rainha, mas ao mesmo tempo tem medo de estar a ser enganada e tudo aquilo ser uma farsa.

É uma ária melodicamente pobre. Mesmo assim, sem ser das melhores, é viva e tem um certo interesse;

**[15B]** recitativo de *Buona Fede* e *Cecco*, pp. 94-95, 30 compassos;

"Eccelso Imperator[...]"

[...] che la Coppia gentil scender si vede."

*Buona Fede* está preocupado, pois as filhas ainda não conseguiram arranjar maneira de subir para a Lua. *Cecco*, aliás o imperador, diz a *Buona Fede* que elas virão em breve, mas que em vez de subir elas descerão para a Lua, e explica-lhe porquê.

Este corte de ária e recitativo vai originar uma transição de ré maior, fim do recitativo [15], para dó maior, princípio da *sinfonia* [16], o que não é de todo natural. É parcialmente disfarçada pelo facto de um dos extremos ser um recitativo, não tão forte harmonicamente;

**corte 24: [17]**(parte do) recitativo de *Buona Fede*, *Flaminia*, *Clarice* e *Cecco*, pp. 99-99V, 9 compassos;

"Molto vi devo, o Padre[...]

[...] cedon gli uomini, a voi, famosi, e rari."

Ao chegar ao mundo lunar *Flaminia* e *Clarice* cumprimentam o pai e fazem-lhe grandes elogios;

The musical score for Corte 25 consists of two systems of staves. The first system features a vocal line for B.F. (Buona Fede) and a piano accompaniment. The lyrics are: "[...] par'chissaf: t'io Molto vi de-vo, o [...] e ma ne i'm di-ma-te-vi Tos-to [...]". The second system continues the vocal line for B.F. with lyrics: "[...] par'chissaf: t'io i'm di-ma-te-vi Tos-to [...]". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**corte 25:** [17](parte do) recitativo de *Buona Fede*, *Flaminia*, *Clarice* e *Cecco*, p. 99V, 7 compassos;

"Ma, colei è *Lisetta*?[...]

[...] mentre quel della Luna è un gran Impero!"

*Flaminia* e *Clarice* fingem mostrar-se muito admiradas por verem *Lisetta* imperatriz lunar;

The musical score for Corte 26 consists of two systems of staves. The first system features a vocal line for B.F. and a piano accompaniment. The lyrics are: "[...] di tanta ma-ne Ma co [...] e par'chissaf: t'io Mo-ma-ri-ca a ve-mi-ma-ri-no [...]". The second system continues the vocal line for B.F. with lyrics: "[...] di tanta ma-ne Mo-ma-ri-ca a ve-mi-ma-ri-no [...]". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**corte 26:** [17A] ária de *Flaminia*, 2 ob, 2 corni, cordas, pp. 101-109, 106 compassos;

"Se la mia *Stella*[...]

[...] che dice nò."

Ao ser acompanhada a sós pelo seu amado, contra o desejo do pai, *Flaminia* comenta que seria grande pena da sua parte recusar. Sem ser das melhores, é uma ária bastante interessante. Este corte cria uma transição de dó maior, fim do recitativo [17], para mi maior, princípio do recitativo [18], o que é aceitável.

### III<sup>o</sup> acto

- corte 27: [2]** (parte do) recitativo de *Flaminia*, *Clarice* e *Lisetta*, pp. 10-11V, 38 compassos (até ao fim);  
"Come vi piace il Mondo della Luna?[...]  
[...] trova egli stesso il Cavalier servente."  
*Flaminia* e *Clarice* gozam com a imperatriz *Lisetta* e explicam-lhe que na Lua os maridos e as mulheres se comportam com grande leviandade, e dão-lhe mesmo exemplos e conselhos, o que deixa *Lisetta* desorientada;
- [2A]** ária de *Clarice*, 2 ob, 2 trombe, cordas, pp. 12-23V, 99 compassos;  
"Un parigin, che serva[...]  
[...] si deve abbandonar."  
Cuidado com os maridos que querem comandar! Fugamos dos ciumentos!  
Se é dócil deve suportar-se, mas se é impertinente deve abandonar-se!  
Este corte cria uma transição de lá maior para dó maior. Como é entre recitativos, ainda por cima com mudança de cena, é aceitável;
- corte 28: [7]** (parte do) recitativo de todas as personagens, pp. 35V-37, 37 compassos (desde o princípio). Não há alterações;  
"Uom sublunare, in questo nostro mondo[...]  
[...] e quanto prima vi mariterò."  
*Cecco* (o imperador) e *Ecclittico* afirmam que as mulheres são todas maliciosas e como tal convém casá-las depressa. *Buona Fede* riposta, dizendo que as suas filhas são puras, mas acaba por se submeter aos desejos do imperador.  
Este corte cria uma transição de mi maior, fim da ária [6], para dó maior, no recitativo [7], o que é aceitável.



### 3. Elementos Omitidos, Alterados e Acrescentados.

#### Descrição e Comentário Crítico

##### abertura e I<sup>o</sup> acto

- [1] no incipit está *corni D la sol re*, as notas reais estão em ré, escreveu-se *ré*;  
c. 16: ligadura omitida nos *vl*, entre a 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> nota, por analogia com frases semelhantes;  
c. 114 e 116: ornamento acrescentado ao *bc* por analogia com partes de outros instrumentos;  
c. 141: ligadura omitida no 1<sup>o</sup> *vl*, entre 1<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> nota, por analogia com frases semelhantes;
- [2] no incipit está *trombe la mi*, as notas reais estão em dó, escreveu-se *dó*;  
c. 6: emendada a 1<sup>a</sup> nota do 2<sup>o</sup> *ob* (está lá suspenso);
- [4] c. 39: ritmo alterado nos *ob* (na 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> nota está semicolcheia), por analogia com frases semelhantes;
- [6] no incipit está *trombe fa*, as notas reais estão em dó, escreveu-se *dó*;
- [8] no incipit está *corni D la sol re*, as notas reais estão em ré, escreveu-se *ré*;  
c. 40 e 42: trilo acrescentado ao 2<sup>o</sup> *ob* e 1<sup>o</sup> *vl*, por analogia com outras frases;
- [12] no incipit está *trombe B fa*, as notas reais estão em si bemol, escreveu-se *si bemol*;  
c. 129: trilo acrescentado à 3<sup>a</sup> nota dos *ob*, por analogia com os *vl*;
- [14] c. 52: acidente acrescentado ao ornamento do 1<sup>o</sup> *vl*, pela lógica melódica;  
c. 54: ligadura omitida na *vla*, entre a 1<sup>a</sup> e a 2<sup>a</sup> nota, por analogia com frases semelhantes;  
c. 86: ritmo corrigido na *vla* (na 1<sup>a</sup> nota está colcheia e é semínima);
- [16] c. 2 e 4: dinâmica alterada no 1<sup>o</sup> *vl* (está *p* na 4<sup>a</sup> nota), por incoerência com partes dos outros instrumentos;  
c. 20: acidente acrescentado à 1<sup>a</sup> nota do 1<sup>o</sup> *vl*, pela lógica da frase;  
c. 57: acrescentada 1<sup>a</sup> nota na *vla* (falta);  
c. 106: acidente acrescentado à 1<sup>a</sup> nota do 2<sup>o</sup> *vl*, pela lógica da frase;
- [17] c. 22: acidente acrescentado à 1<sup>a</sup> nota do *bc*, pela lógica da frase;

- [18] no incipit está *corni la fa* e *clarini la fa*, as notas reais estão em dó, escreveu-se *dó*;
- c. 35: acidente acrescentado à 1ª nota do 2º *ob*, pela lógica da frase;
  - c. 64: alteração de dinâmica no *tr* (está *p*), por incoerência com partes de outros instrumentos;
  - c. 74: acidente acrescentado à 4ª nota do 2º *vl*, pela lógica da frase;
  - c. 84: acidente acrescentado à 4ª nota do 1º *vl*, pela lógica da frase;
  - c. 87: acidente acrescentado à 1ª nota do 1º *vl*, pela lógica da frase;
  - c. 92: acidente acrescentado à 1ª nota do 1º *vl*, pela lógica da frase;
  - c. 94: acidente acrescentado à 1ª nota do 1º *vl*, pela lógica da frase;
  - c. 126: ornamento acrescentado antes da 3ª nota do 1º *ob*, por analogia com outras frases semelhantes;
  - c. 151: a nota da 2º *tr* não está visível. Escreveu-se igual à 1º *tr*, o que lógico na frase;
- [19] c. 4: ritmo emendado na voz (na 4ª nota está colcheia);
- c. 12: sustenido omitido na 3ª nota da voz, pela lógica melódica;
  - c. 44: emendada a 6ª nota da voz (está *mi*);
- [20] c. 6: ligadura omitida na *vla*, entre a 2ª e 9ª nota, por analogia com frases semelhantes;
- c. 39: dinâmica modificada nos *vl* (está *f* na 2ª nota e *p* na 3ª nota), por analogia com frases semelhantes;
  - c. 73: trilo acrescentado no 1º *vl*, por analogia com partes de outros instrumentos;
  - c. 75: ritmo emendado na *vla* (na 1ª nota está colcheia);
  - c. 99: acidente acrescentado à 1ª nota do 1º *vl*, pela lógica melódica;
  - c. 119: acidente acrescentado à 2ª nota do 2º *vl*, por analogia com frases semelhantes;
- [21] c. 22: emendado o ritmo da 1ª nota da voz (está colcheia e é semínima);
- c. 62: acidente acrescentado à última nota da voz, pela lógica melódica;
  - c. 81: acidente acrescentado à nota do *bc*;
  - c. 110: acidente acrescentado à 7ª nota da voz;
- [22] no incipit está *trombe D la sol re*, as notas reais estão em ré, escreveu-se *ré*;
- c. 10: acidente acrescentado à 14ª nota do 1º *vl*, pela lógica melódica;
  - c. 17: pontos de articulação omitidos na 2ª, 3ª e 4ª nota da *vla*, por analogia com outras partes;
  - c. 25: acidente acrescentado à 13ª nota do 1º *vl*, pela lógica melódica;
  - c. 94: dinâmica alterada no 2º *vl* (está *f* na 2ª nota), por analogia com partes de outros instrumentos;

- c. 148: trilo acrescentado à 1ª nota dos *ob*, por analogia com partes de outros instrumentos;
- c. 150: dinâmica acrescentada à 1ª nota do 2º *vl*, por analogia com partes de outros instrumentos;
- c. 244: ornamento acrescentado antes da 1ª nota do 2º *ob*, por analogia com partes de outros instrumentos;

## IIº acto

- [2] no incipit está *trombe F*, as notas reais estão em dó, escreveu-se *dó*;  
c. 21: pontos de articulação omitidos no 1º *vl*, notas 5, 6 e 7, por analogia com partes de outros instrumentos;
- [3] c. 7: suspenido acrescentado à 1ª nota do *bc*, pela lógica musical;
- [4] no incipit está *clarini em D La Sol Re*, as notas reais estão em dó, escreveu-se *dó*; *corni em D La Sol Re*, as notas reais estão em ré, escreveu-se *ré*;
- [6] no incipit está *clarini E La Fa* e *corni E La Fa*, as notas reais estão em dó, escreveu-se *dó*;  
c. 7: a clave dos *corni* é erradamente a de sol. Emendou-se para clave de fá;  
c. 9: acrescentado aos 1º e 2º *ob* uma nota e pausas (os compassos estão vazios e estes instrumentos estão a dobrar os *vl*);
- [7] c. 20: suspenido acrescentado ao *bc*, pela lógica musical;
- [8] no incipit está *corni em F*, as notas reais estão em dó, escreveu-se *dó*;  
c. 92: bemol acrescentado à 1ª nota do 1º *ob*, pela lógica harmónica;  
c. 103: acrescentadas as 1ª, 2ª e 3ª notas do 2º *vl* (o compasso está vazio e o 2º *vl* está a dobrar o 1º *vl*);
- [12] no incipit falta a indicação do nome do instrumento na linha que se presume seja a de *ob*. Foi acrescentada esta indicação<sup>1</sup>;  
c. 96: nota ornamental clarificada na 1ª *fl* (linha suplementar está apagada);  
c. 113: ligadura omitida nos 2º *vl*, entre a 2ª e a 3ª nota, por analogia com frases semelhantes;
- [13] c. 45: suspenido acrescentado à 1ª nota do *bc*, pela lógica musical;
- [14] c. 108: ligadura omitida no *bc*, entre a 1ª e 3ª nota, por analogia com frases semelhantes;  
c. 122: ligaduras omitidas no 2º *vl*, entre a 2ª e a 3ª, e 4ª e 5ª notas, por analogia com frases semelhantes;
- [15] c. 26: acidente desfeito na 7ª nota da voz, pela lógica musical;
- [16] no incipit está *corni em C Sol Fa*, as notas reais estão em dó, escreveu-se *dó*;

<sup>1</sup>Esta questão é discutida no capítulo seguinte.

- [19] c. 1: dinâmica alterada nas *vla* (na 1ª nota está *p*), por analogia com parte de *bc*;
- c. 31: ornamento acrescentado antes da 1ª nota do 1º *vl*, por analogia com partes de outros instrumentos;
- [20] no incipit está *corni G Sol Re*, as notas reais estão em dó, escreveu-se *dó*;
- [21] c. 32: ornamento acrescentado antes da 1ª nota do 2º *vl*, por analogia com a parte de 1º *vl*;
- c. 89: dinâmica omitida no *bc*, 1ª nota, por analogia com partes de outros instrumentos;

### IIIº acto

- [1] no incipit está *corni D La Sol Re*, as notas reais estão em ré, escreveu-se *ré*;
- [2A] no incipit está *corni em B fa*, as notas reais estão em si bemol, escreveu-se *si bemol*;
- c. 18: acidente desfeito na 2ª nota do 1º *vl*, por analogia com outras frases semelhantes;
- [4] c.2: ponto de articulação omitido na 3ª nota dos *vl*, por analogia com frases semelhantes;
- c. 54: dinâmica alterada na 2ª nota do 1º *vl* (está *f*), por analogia com partes de outros instrumentos;
- c. 91 e 93: dinâmica deslocada nos 1º *vl* (está no 1º tempo do compasso seguinte), pela lógica da frase musical;
- c. 103: acidente desfeito na 4ª nota do 1º *vl*, por analogia com partes de outros instrumentos;
- [6] c. 29: sustenido acrescentado à 7ª nota do 1º *vl*, pela lógica musical;
- c. 75 e 135: ritmo emendado no 2º tempo dos *vl* (está 5 colcheias e 5 semicolcheias);
- c. 117: pontos de articulação omitidos na 1ª e 2ª notas das *vla*, por analogia com partes de outros instrumentos;
- [10] c. 50: sustenido acrescentado à nota ornamental do 1º *vl*, pela lógica melódica;
- [12] no incipit está *trombe F*, as notas reais estão em dó, escreveu-se *dó*;
- [14] no incipit não está indicada a tonalidade dos *trombe*, as notas reais estão em ré, escreveu-se *ré*;
- c. 21: acidente acrescentado à 1ª nota do 2º *ob*, pela lógica musical;
- c. 25: acidente acrescentado à 3ª nota do 2º *vl*, por analogia com partes de outros instrumentos;
- c. 39: acidente desfeito na 7ª nota dos *vl*, pela lógica melódica;

- c. 121: susenido acrescentado à 7ª nota dos 2º vl, por analogia com partes de outros instrumentos;
- c. 153: trilo acrescentado à 2ª nota dos 2º vl, por analogia com partes de outros instrumentos.

#### 4. Instrumentação. Opções Feitas, sua Discussão Crítica

A instrumentação desta obra levanta dúvidas. Na partitura há designações ambíguas para alguns sopros: *flauti* e *flautini*, *clarini*, *trombe* e *corni*, o que obrigou a opções discutíveis. Ao preferir um instrumento tive que rejeitar outro, e nem sempre as razões são suficientemente fortes para o justificar claramente. Os casos que suscitam dúvidas são:

##### *Flautas*

Aparecem três vezes ao longo de toda a obra. Em I [14B] e II [12] têm a designação *flauti*, em II [16] *flautini*. A escrita sugere também uma diferença. Optei por *flautas transversais* nos dois primeiros casos e *flautas de bisel* no terceiro.

##### *Oboés*

Vêm claramente especificados, excepto em II [12]. Neste número todas as linhas têm indicação do instrumento a utilizar, à excepção da segunda e da terceira, em que esse espaço está em branco. A posição na partitura, a escrita, bastante melódica, e a relação dialogante com os *violinos*, muito idêntica a outras partes tocadas por *oboés*, levaram-me a optar por este instrumento. No entanto há outra hipótese, que é discutida mais tarde, na descrição detalhada de cada número musical.

##### *Fagotes*

Apenas quatro vezes aparecem especificados, e tocando quase sempre a linha do *baixo*. Creio ser natural a sua utilização mais vezes, nomeadamente nos números em que tocam outros sopros.

##### *Clarini, Trombe, Corni*

Se as designações *clarini* e *corni* não deixam dúvidas, o mesmo não acontece com *trombe*, que ou aparece com uma tessitura e escrita característica de *trompete* (notas curtas, agudas, células rítmicas tipo uma colcheia-duas semicolcheias, sublinhando as partes de *tutti* em *forte*, em clave de sol, por vezes transpositor), ou com uma escrita mais típica de *trompa* (notas menos curtas, colorindo cadências ou grupos de acordes, pequenos diálogos melódicos, em claves de sol ou fá, por vezes transpositor), ou ainda podendo ser *trombone* (notas longas e graves, sem diálogo melódico com outras partes, apenas fazendo acordes, em clave de fá, não transpositor).

Vejamos em detalhe:

I [1] *clarini*, em dó, claves de sol: *trompetes*;

*corni*, em ré, claves de sol: *trompas*;

I [2] *trombe*, em dó, clave de fá. Poderão ser *trompas* ou *trombones*.

As notas são frequentemente longas, fazendo acordes, sem intervenções melódicas. A escrita não pode considerar-se típica de uns ou de outros, mas é em todo semelhante à de I [18], em que não há qualquer dúvida que se trata de *trompas*. Optei pelas *trompas*, tocando uma 8ª acima do que está escrito, pois se mantivesse como está iriam tocar muitas vezes notas mais graves que as tocadas pelo *baixo contínuo*, e quando tocam com os outros sopros iriam fazer acordes com grandes distâncias entre as notas. Se mantivesse como está seria mais lógico utilizar *trombones*, transpondo para a 8ª superior será mais lógico utilizar *trompas*;

I [4] *trombe*, em ré, clave de sol. A escrita não é típica mas é bastante aguda. Trata-se de um coro brilhante, com ambiente festivo. Optei pelas *trompetes*;

I [6] *trombe*, em dó, clave de fá. Exactamente como em I [2]: *trompas* transpostas à 8ª superior, pelas mesmas razões;

I [8] *clarini*, em dó, clave de sol: *trompetes*;

*corni*, em ré, clave de sol: *trompas*;

I [12] *trombe*, em si bemol, claves de sol. As notas são frequentemente agudas, há intervenções melódicas muito rápidas e virtuosísticas, o ambiente da ária é brilhante. Optei pela *trompete*;

I [18] *clarini*, em dó, claves de sol: *trompetes*;

*corni*, em dó, clave de fá: *trompas*. Foram transpostas para a 8ª superior, pois como estão escritas fariam repetidamente notas mais graves que as tocadas pelo *baixo contínuo*, e quando tocam com os outros sopros fariam acordes com grandes distâncias entre as notas;

I [22] *trombe*, em ré, clave de sol. Poderão ser *trompetes* ou *trompas*. A escrita não é típica, mas as notas relativamente curtas e agudas, o andamento rápido e o ambiente festivo e brilhante deste quarteto, a acabar o Iº acto, levaram-me a optar pelas *trompetes*. É um dos casos em que ficam grandes dúvidas;

II [2] *trombe*, em dó, claves de fá. Poderão ser *trompas* ou *trombones*. Trata-se de um número instrumental em que os *trombe* dialogam dentro de cena com os *fagotes*, com desenhos melódicos bastante movimentados. Parece-me por isso mais natural utilizar as *trompas*, e exactamente como está escrito, ou seja, sem transposições de 8ª;

II [4] *clarini*, em dó, clave de sol: *trompetes*;

*corni*, em ré, clave de sol: *trompas*;

II [6] *clarini*, em dó, claves de sol: *trompetes*;

*corni*, em dó, claves de fá. Exactamente como em I [18]: *trompas* transpostas à 8ª superior, pelas mesmas razões;

II [8] *corni*, em dó, clave de fá. Exactamente como em I [18]: *trompas* transpostas à 8ª superior, pelas mesmas razões;

II [12] *flauti*, em dó, claves de sol. É uma das duas vezes em que aparecem com a designação *flauti*. Têm um importantíssimo papel melódico, sempre em diálogo com os *oboés* (como em I [14B]), e procuram traduzir retoricamente o canto dos pássaros, o que é referido por *Buona Fede* ao apreciar extasiado a beleza do mundo lunar. São com toda a probabilidade *flautas transversais*;

*oboés* (?), em dó, claves de sol. Não há neste caso qualquer indicação dos instrumentos a utilizar, o que não acontece mais nenhuma vez em toda a obra. O espaço está, diria, deliberadamente em branco. Duas hipóteses são possíveis: ou se trata de um esquecimento, e nesse caso, pela posição na partitura, pelo papel melódico importante e muito relacionado com os *violinos*, em todo semelhante à utilização habitual dos *oboés*, concluo tratar-se destes instrumentos, ou não se trata de um esquecimento e o espaço foi deixado em branco para que fosse utilizado outro instrumento. Neste caso, que instrumento? Trata-se de uma ária de *Buona Fede*, em que este está deslumbrado com a beleza do mundo lunar e descreve com particular insistência os sons da vegetação e os cantos dos pássaros. São utilizadas aqui duas *flauti*, provavelmente *flautas transversais*. Duas árias à frente, em II [16], são utilizados dois *flautini*, provavelmente *flautas de bisel*, como será discutido mais tarde, mas os dois pares de *flautas* nunca são tocados simultaneamente. Na prática seriam provavelmente tocados pelos mesmos instrumentistas. Avondano poderia desejar, nesta ária II [12], que a profusão de cantos de pássaros, como é claramente referido no texto, fosse traduzida não por um par de flautas mas por dois pares, um *de bisel* e outro *transverso*, mas a incerteza de ter quatro flautistas à disposição pode tê-lo levado a deixar em branco o espaço destinado à definição de um dos pares de instrumentos, como acontece. Em resumo nesta segunda hipótese a ária II [12] destina-se não a 2 *oboés* e 2 *flautas transversais*, mas a 2 *flautas de bisel* e 2 *flautas transversais*;

*corni*, em dó, clave de fá. Exactamente como em I [2]: *trompas* transpostas à 8ª superior, e pelas mesmas razões;

II [16] *flautini*, em dó, claves de sol. A escrita é extremamente elaborada, tanto rítmica como melodicamente, solística, sem diálogos com outros instrumentos, diferente de I [14B] e de II [12], em que há um diálogo permanente entre as *flauti* e outras partes. Esta diferença, a designação distinta e a escrita elaborada (cheia de trilos, por exemplo), fazem-me pensar em *flautas de bisel*;

*corni*, em dó, claves de sol: *trompas*;



II [21] *corni*, em dó, claves de fá. Exactamente como em I [18]: *trompas* transpostas à 8ª superior, e pelas mesmas razões;

III [1] *corni*, em ré, clave de sol: *trompas*;

III [2A] *trombe*, em si bemol, claves de sol. Apenas fazem acordes, sem intervenções de carácter melódico, altura média. Poderão ser *trompetes* ou *trompas*, uma vez que não têm uma escrita típica. Como se trata de um andamento relativamente lento e de um ambiente calmo optei por *trompas*, mas é um dos casos em que ficam dúvidas;

III [8] *trombe*, em dó, clave de fá. Exactamente como em I [2]: *trompas* transpostas à 8ª superior, e pelas mesmas razões;

III [12] *trombe*, em dó, claves de fá. Exactamente como em I [2]: *trompas* transpostas à 8ª superior, e pelas mesmas razões;

III [14] *trombe*, em ré, clave de sol. Embora a escrita não seja típica, é bastante aguda, tem algumas intervenções de carácter melódico em notas curtas e rápidas. É o conjunto final, brilhante e rápido. Parece-me mais natural a utilização de *trompetes*.

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### 1. Fontes

Avondano, Pietro Antonio, *Il mondo della luna, dramma giocoso Da Rappresentarsi Nel Real Teatro di Salvaterra Nel Carnovale dell' Anno 1765. Musica Del Sig.<sup>re</sup> Pietro Antonio Avondano*, partitura manoscritta, [1765], in *P-La*

Goldoni, Carlo, *Il mondo della luna, dramma giocoso Per Musica di Polisseno Fegejo Pastore Arcade da rappresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra Nel Carnovale dell' Anno 1765*, libretto impresso, Lisbona, Stamperia Ameniana, [1765], in *P-La*

### 2. Bibliografia

"Avondano", in Silvio d'Amico (ed. lit.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1954, vol. 1, pp. 1180-1181

Bart, Ian D., "Analysis", in Stanley Sadie, (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 1, pp. 340-388

Benedetto, Renato di, "Poetiche e polemiche", in Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio (ed. lit.), *Storia dell' opera italiana*, vol. 6, *Teorie e tecniche immagini e fantasmi*, Torino, E.D.T. Musica, 1987, pp. 1-72

Blume, Friedrich, *Renaissance and Baroque Music - A Comprehensive Survey*, London, Faber and Faber, 1969

Boetzkes, Manfred, "Bibiena", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan Press Limited, 1992, vol. 2, pp. 330-334

Borges, Artur Goulart de Melo, "Inácio de Oliveira Bernardes - Arquitecto Decorador dos Teatros Reais", in AAVV, *Doutor Carlo Goldoni, Veneziano, posto em Gosto Portuguez. Catálogo da Exposição Documental e Iconográfica no Museu de Évora, Março/Abril de 1994*, org. por Isabel Cid, Artur Goulart e José Carlos Faria, Évora, Centro Dramático de Évora, Museu de Évora e Arquivo Distrital de Évora, 1994, pp. 10-14

Brito, Manuel Carlos de, "A Ópera de Corte no Reinado de D. José", in AAVV, *Desenhos dos Galli Bibiena - Arquitectura e Cenografia*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural - Museu Nacional de Arte Antiga, 1987, pp. 30-36

Brito, Manuel Carlos de, "Avondano", in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan Press Limited, 1992, vol. 1, p. 263

Brito, Manuel Carlos de, "Pedro António Avondano", in *Dicionário de Música e Músicos Portugueses*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, em preparação

Brito, Manuel Carlos de, *Estudos de História da Música em Portugal*, "Imprensa Universitária 78", Lisboa, Editorial Estampa, 1989

Brito, Manuel Carlos de, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989

Bukofzer, Manfred F., *Music in the Baroque Era - From Monteverdi to Bach*, London, J. M. Dent and Sons Ltd., 1983

Caldwell, John, *Editing Early Music*, Oxford, Clarendon Press, 1985

Carter, Tim, *Le Nozze di Figaro*, "Cambridge Opera Handbooks", Cambridge, Cambridge University Press, 1991

Carvalho, Ayres de, *Catálogo da Coleção de Desenhos*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977

Carvalho, Mário Vieira de, "Goldoni e os Modelos de Comunicação Músico-Teatral no sec. XVIII" *Estudos Italianos em Portugal*, nº 54/55/56 (1991/92/93), pp. 193-213

Carvalho, Mário Vieira de, "Trevas e Luzes na Ópera de Portugal Setecentista" *Revista Vértice*, nº 27 (Junho, 1990), pp. 87-96

Clark, Caryl, "Mondo della luna" (Haydn), in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan Press Limited, 1992, vol. 3, pp. 430-431

Clément, Félix e Larousse, Pierre, "Il mondo della luna", in *Dictionnaire des Opéras*, Paris, Librairie Larousse, s. d., p. 752

Dalhaus, Carl, "Drammaturgia dell' opera italiana", in Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio (ed. lit.), *Storia dell' opera italiana*, vol. 6, *Teorie e tecniche immagini e fantasmi*, Torino, E.D.T. Musica, 1987, pp. 79-162

Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, London, Boston, Faber and Faber, 1990

Fabbri, Paolo, "Istituti metrici e formali", in Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio (ed. lit.), *Storia dell' opera italiana*, vol. 6, *Teorie e tecniche immagini e fantasmi*, Torino, E.D.T. Musica, 1987, pp. 163-234

Ferrero, Mercedes Viale, "Luogo teatrale e spazio scenico", in Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio (ed. lit.), *Storia dell' opera italiana*, vol. 5, *La spettacolarità*, Torino, E.D.T. Musica, 1987, pp. 1-117

França, José Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1977

Gallarati, Paolo, *Musica e maschera, il libretto italiano del settecento*, Torino, E.D.T. Musica, 1984

Garcia, Maria da Graça, "O Gosto pela Imagem", in AAVV, *Tesouros da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Inapa, 1992

Goldoni, Carlo, *Tutte le opere di...*, a cura di Giuseppe Ortolani, Arnoldo Mondadori Ed., 1951

Guccini, Gerardo, "Direzione scenica e regia", in Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio (ed. lit.), *Storia dell' opera italiana*, vol. 5, *La spettacolarità*, Torino, E.D.T. Musica, 1987, pp. 128-171

Harnoncourt, Nikolaus, *Le discours musical - Pour une nouvelle conception de la musique*, [Paris], Éditions Gallimard, 1984

Hertz, Daniel, "Enlightenment", in Stanley Sadie, (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 6, pp. 205-207

Hunter, Mary, "Some Representations of Opera Seria in Opera Buffa" *Cambridge Opera Journal*, vol. 3, nº 2 (Julho 1991), pp. 89-108

Jackman, James L., "Carlo Goldoni", in Stanley Sadie, (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 7, pp. 502-504

La Rue, Jan, *Guidelines for Style Analysis*, New York, London, W.W. Norton Company, 1970

Lazarevich, Gordana, "Mondo della luna" (Goldoni), in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan Press Limited, 1992, vol. 3, p. 429

Mariani, Valerio, "Bibiena", in Silvio d'Amico (ed. lit.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1954, vol. 2, pp. 472-480

Mazza, José, "Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses", transcrição e notas de José Augusto Alegria, separata da *Revista Ocidente*, Lisboa (1944/45)

Monson, Dale E., "Mondo della luna" (Galuppi), in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan Press Limited, 1992, vol. 3, pp. 429-430

Nery, Rui Vieira e Castro, Paulo Ferreira de, *História da Música*, "Sínteses da Cultura Portuguesa", Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991

Oliveira, Tarquínio J. B., *A música oficial em Vila Rica*, dactilografado, s. d. [1972]

Pavolini, Corrado, "Carlo Goldoni", in Silvio d'Amico (ed. lit.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1954, vol. 5, pp. 1426-1446

Pestelli, Giorgio, *Storia della musica: L'età di Mozart e di Beethoven*, Turim, Società Italiana di Musicologia, 1979

Piperno, Franco, "Il sistema produttivo, fino al 1780", in Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio (ed. lit.), *Storia dell' opera italiana*, vol. 4, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, E.D.T. Musica, 1987, pp. 3-72

Pirrotta, Nino, "Commedia dell' Arte and Opera" *The Music Quarterly*, vol. 41, nº 3 (Julho 1955), pp. 305-324

Ratner, Leonard G., *Classic Music - Expression, Form, and Style*, London, Collier Macmillan Publishers, 1980

Robinson, Michael F., "18th-Century Comic Opera", in Stanley Sadie, (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 13, pp. 558-561

Robinson, Michael F., *Naples and Neapolitan Opera*, New York, Da Capo Press, 1984

Rodrigues, Graça Almeida, "Edições Críticas, Textologia, Normas para a Transcrição de Textos do sec. XVI", in AAVV, *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 637-660

Rossi, G. C., "Il Goldoni nel Portogallo del Setecento" *Annali dell' Istituto Univ. Orientale*, Nápoles (1967), pp. 243-273

Sasportes, José, *História da Dança em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970

Scherpereel, Joseph, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985

Schoenberg, Arnold, *Fundamentals of Musical Composition*, London, Boston, Faber and Faber, 1985

Seta, Fabrizio della, "Il librettista", in Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio (ed. lit.), *Storia dell' opera italiana*, vol. 4, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, E.D.T. Musica, 1987, pp. 231-289

Sonneck, Oscar George Theodore, *Catalogue of Opera Librettos*, Washington, Government Printing Office, 1914

Stevenson, Robert, "Avondano", in Stanley Sadie, (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 1, p. 752

Stieger, Franz, *Opern Lexikon*, Tutzing, Hans Schneider Ed, 1975-1983

Tovey, Donald Francis, *Essays in Musical Analysis*, vol. 2, *Symphonies (II), Variations, and Orchestral Polyphony*, London, Oxford University Press, 1978

Tovey, Donald Francis, *Essays in Musical Analysis*, vol. 5, *Vocal Music*, London, Oxford University Press, 1977

Towers, John (ed. lit.), "Avondano", in *Dictionary-Catalogue of Operas and Operettas*, Morgantown W.VA, Acne Publishing Company, 1910, p. 701

Towers, John (ed. lit.), "Il mondo della luna", in *Dictionary-Catalogue of Operas and Operettas*, Morgantown W.VA, Acne Publishing Company, 1910, pp. 436-437

Vasconcellos, Joaquim de, "D. José", in *Os Músicos Portuguezes*, Porto, Imprensa Portugueza, 1870, vol. 1, pp. 172-187

Vieira, Ernesto, "D. João V", in *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, Lisboa, Lambertini, 1900, vol. 1, pp. 530-555

Vieira, Ernesto, "Pedro António Avondano", in *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, Lisboa, Lambertini, 1900, vol. 1, pp. 64-76

Viterbo, Sousa, "Avondano", in *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, pp. 65-76

Viterbo, Sousa, "Carlo Goldoni e a Ópera na Corte de D. José", in *Arte e Artistas em Portugal - Contribuição para a História das Artes e das Indústrias Portuguesas*, Lisboa, Livraria Ferin Ed., 1920, pp. 218-222

Walker, Thomas, "Opera: Italy, Origins to Scarlatti", in Stanley Sadie, (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Press Limited, 1980, vol. 13, pp. 550-555

Weiss, Piero, "Carlo Goldoni" in Stanley Sadie (ed. lit.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan Press Limited, 1992, vol. 2, pp. 478-480

Ofert (4 vols)

Weiss, Piero, *I primordi dell' opera buffa a Napoli*, dactilografado, s. d.

Weiss, Piero, *Il retaggio del Seicento*, dactilografado, s. d.

Weiss, Piero, *L' opera buffa si afferma in Italia (e fuori)*, dactilografado, s. d.

