

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

EDIÇÃO CRÍTICA DE *GLI EROI SPARTANI* DE ANTONIO LEAL MOREIRA (1758-1819)

MANAUS – AM

2015

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

SILVIA RAQUEL DE SOUZA LIMA

EDIÇÃO CRÍTICA DE *GLI EROI SPARTANI* DE ANTONIO LEAL MOREIRA (1758-1819)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas - PPGLA-ESAT-UEA, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

MANAUS – AM

2015

L732e

LIMA , Silvia Raquel de Souza

Edição crítica de *Gli Eroi Spartani* de Antonio Leal Moreira (1758-1819) / Silvia Raquel de Souza Lima; orientador Márcio Leonel Farias Reis Páscoa . - - Manaus: [s.n.], 2015.

263f.; il. col.; part.: 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) Universidade do Estado do Amazonas, 2015.

Inclui produto: Partitura.

Inclui bibliografia.

1. Letras e Artes - Dissertações 2. Ópera 3. Serenata I. Páscoa, Márcio Leonel Farias Reis II. Título.

CDU 782(043.3)

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

TERMO DE APROVAÇÃO

SILVIA RAQUEL DE SOUZA LIMA

PROPOSTA DE EDIÇÃO CRÍTICA DE *GLI EROI SPARTANI* DE ANTONIO LEAL
MOREIRA (1758-1819)

Dissertação aprovada pelo Programa de PósGraduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas - PPGLA-ESAT-UEA, através da comissão julgadora abaixo identificada.

Manaus, 14 de abril de 2015.

Presidente: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

Membro: Prof^ª. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

Membro: Prof. Dr. Edoardo Sbaffi
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

Membro: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto
Universidade de São Paulo - USP

DEDICATÓRIA

Dedico essa conquista à minha família, em especial à minha mãe Maria Auxiliadora e às minhas irmãs Sarah e Samara Lima por sempre me incentivarem.

Ao meu namorado Frédéric Ducommun que mesmo longe nunca deixou de me apoiar.

Ao meu orientador Prof. Dr. Márcio Páscoa, que sempre acreditou em mim e durante esses anos têm sido um grande amigo.

AGRADECIMENTOS

À Deus.

À minha família.

Aos amigos Elias Ferreira, Filipe Alexandrino, Gabriel Lima e Juliana Lima Verde pelos sábios conselhos.

Ao Prof. Dr. Edoardo Sbaffi pela ajuda com os textos em italiano.

Ao Prof. Dr. Márcio Páscoa pela orientação, apoio e pela oportunidade de executar meu objeto de estudo com a Orquestra Barroca do Amazonas.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	
1.1. Aspectos do fim do séc. XVIII em Lisboa.....	10
1.2. Teatro de Corte x Teatro Público.....	13
1.3. Sobre os autores	
1.3.1. Antônio Leal Moreira.....	15
1.3.2. Gaetano Martinelli.....	19
2. FONTES DE <i>GLI EROI SPARTANI</i>	
2.1. As fontes musicais manuscritas.....	23
2.1.1. O espécime da Biblioteca da Ajuda.....	26
2.1.2. O espécime do Paço Ducal de Vila Viçosa.....	27
2.1.2.1. Marcas d'água e a origem do papel em P-VV AMG-50/ 82.....	30
2.2. O Libreto.....	32
2.2.1. Libreto e Traduções.....	36
3. ANÁLISE RETÓRICA DE FIGURAS	
3.1. Di onor si accende altero/ Ao campo vai seguro.....	59
3.2. Ah! Cangiar non può d'affeto.....	67
3.3. Tu pietoso a'miei tormenti.....	74
4. PARTITURA	
4.1. Aparato Analítico.....	81
Sinfonia.....	88
Scena I - Eurimaco, ed Archidamo in atto dibattersi.....	102
Scena II - Lisandro, e detti.....	104
Scena III - Ismene, e detti.....	105
Scena III - Lisandro.....	106
Scena IV - Ismene, Eurimaco ed Archidamo.....	115
Scena IV - Eurimaco.....	117

Scena V - Ismene Sola.....	129
Scena V - Ismene.....	131
Scena VI - Alcibiade.....	138
Scena VI - Alcibiade.....	139
Scena VII - Ismene, e detto.....	145
Scena VIII - Eurimaco, Alcibiade ed Ismene.....	146
Scena VIII - Eurimaco ed Ismene.....	153
Scena VIII - Eurimaco.....	155
Scena IX - Ismene, poi Archidamo.....	169
Scena IX - Archidamo.....	171
Scena X - Ismene Sola.....	176
Scena X - Ismene.....	178
Scena XI - Lisandro, poi Ismene, indi Alcibiade.....	193
Scena XII - Alcibiade Solo.....	196
Scena XII - Alcibiade.....	198
Scena XIII - Eurimaco, ed Archidamo.....	218
Scena XIV - Eurimaco, poi Ismene.....	219
Scena XIV - Eurimaco ed Ismene.....	222
Scena XV - Lisandro.....	233
Scena XV - Coro.....	234
Scena XV - Recitativo.....	238
Scena Ultima - Eurimaco, Ismene edetti.....	239
Licenza.....	241
Coro.....	244
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	251
REFERÊNCIAS E FONTES.....	253
ANEXOS.....	259

RESUMO

O presente trabalho constitui-se de uma transcrição musicológica da serenata *Gli Eroi Spartani* do compositor português Antonio Leal Moreira (1758-1819), composta para celebração do aniversário de Dom José, Príncipe do Brasil (1716-1788) em 1788, e cuja partitura original está conservada na Biblioteca da Ajuda sob as cotas P-La 48-II-16/ 17. A edição foi enriquecida pelo confronto com a versão em língua portuguesa que subsiste em estado fragmentário na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa (cotas P-VV AMG-50 e P-VV AMG-82) e proposta de tradução das árias faltantes. A transcrição está portanto acompanhada de um estudo que a contextualiza e ao conteúdo da partitura digitalizado.

Palavras-chave: Gli Eroi Spartani; Antônio Leal Moreira; Serenata; Edição crítica.

ABSTRACT

This paper presents a musicological transcription of the serenade *Gli Eroi Spartani*, by the Portuguese composer Antonio Leal Moreira (1758-1819). Composed to celebrate the birthday of Don José, Prince of Brazil (1716-1788) in 1788, its score is conserved in the Ajuda's Library under the quotas P-La 48-II-16/ 17. The edition has been enriched by the confrontation with the Portuguese version that exists in a fragmentary condition in the Ducal Palace of Vila Viçosa (P-VV AMG-50 and P-VV AMG-82 quotas) and by alternative translation of the missing arias. The transcript therefore comes with a study that contextualizes it and with the sheet music.

Keywords: Gli Eroi Spartani; Antônio Leal Moreira; Serenata; Critical edition.

APRESENTAÇÃO

A recuperação de patrimônio musical é um importante trabalho não somente para o conhecimento da música que era praticada nos séculos passados, mas como ferramenta para construção da história e identidade cultural.

Antonio Leal Moreira foi, de acordo com as fontes sobreviventes, o segundo compositor a escrever ópera com texto em português, depois de Antonio Teixeira (1707-1774). Antes disso, entretanto, desenvolveu diversas obras congêneres em italiano, dentre elas a serenata *Gli Eroi Spartani*, terminada em 1788, que teve sua estreia no Palácio da Ribeira, no dia 21 de Agosto do mesmo ano.

A música de Moreira foi significativamente copiada no Brasil Colonial, servindo de fonte para jovens compositores ou aos músicos práticos que montavam repertório. Sua obra dramática envolve diversas escolhas, de formato e idioma, tendo sido também destinada a públicos diversos, uma vez que ele se dividia entre suas funções na Corte, na Real Patriarcal e na direção do Teatro da Rua dos Condes.

Suas muitas composições podem ser encontradas em diversos acervos de Portugal, sendo os manuscritos originais, objetos dessa pesquisa, encontrados na Biblioteca da Ajuda (P-La 48-II-16/ 17) e na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa (P-VV AMG-50 e P-VV AMG-82).

O projeto se iniciou à partir de estudos vinculados ao Laboratório de Musicologia e História Cultural da Universidade do Estado do Amazona, onde além de transcrição e edição de manuscritos antigos é feita interpretação da música com a Orquestra Barroca do Amazonas.

Este trabalho pretende trazer uma proposta de edição crítica, bilingue, anotada e comentada da serenata *Gli Eroi Spartani*, cujo primeiro capítulo aborda uma contextualização histórica do fim do séc. XVIII e começo do XIX, principalmente de acordo com fontes dos viajantes Carl Israel Ruders (1761-1837), Richard Twiss (1747-1821) e William Beckford (1760-1844), que residiram em Lisboa no período em questão, juntamente com um panorama sobre a trajetória dos autores e sua produção.

O segundo capítulo é voltado para as fontes musicais dos dois referidos acervos, com considerações a respeito dos manuscritos e para o libreto de Gaetano Martinelli, proveniente da Biblioteca do Rio de Janeiro, que aqui é apresentado nas duas versões, com uma proposta de tradução das árias faltantes nos manuscritos do Paço Ducal de Vila Viçosa, sendo estas *Già mi*

affretto in campo armato, Ah! Cangiar non può d'affetto, Pensa, Ben mio e Non sospirar, non piangere. Para isso, fez-se necessária a observação atenta do texto em português dos manuscritos G-50 e G-82, tendo em vista as regras de versificação da época.

O terceiro capítulo trata de uma análise de figuras retóricas de três árias da serenata - *Di onor si accende altero*, de Lisandro; *Ah! Cangiar non può d'affetto*, de Ismene; e, *Tu pietoso a'miei tormenti*, de Alcibiade.

A última parte é o produto musical, a partitura com as anotações do aparato analítico feitas durante a transcrição e as muitas revisões.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

1.1. Aspectos do fim do séc. XVIII em Lisboa

O século XVIII pode ser considerado como o século das mudanças em Portugal: após o terremoto de 1755, Lisboa foi reedificada em moldes novos, e em 1777 foi ao trono a primeira mulher da história de sua monarquia, D. Maria I. Além disso, a exploração de ouro no Brasil que começara no reinado de D. Pedro II, e teve seu auge nas primeiras décadas do reinado de D. João V, fez de Lisboa uma das mais importantes cidades da Europa.

Richard Twiss em seu diário de viagem à Portugal, menciona que esse país, assim como a vizinha Espanha, eram considerados como estando muito atrás do resto da Europa nas artes e literatura (TWISS, 1775, pp. i e ii), mas, segundo ele, Lisboa era então uma das principais cidades:

Em 1754, testemunhos enviados para Roma a fim de adquirir touros, atribuíam seiscentos mil habitantes para a metrópole. Alguns dizem que o terremoto, que aconteceu no ano seguinte, teria matado quinze mil pessoas, outros, vinte e quatro mil, e outros setenta mil. De fato, é impossível calcular com exatidão as perdas, que, embora grandes, não são sensatamente percebidas atualmente; de modo que eu deveria imaginar Lisboa podendo, com propriedade, ser classificada entre as primeiras cidades na Europa por tamanho e população e, possivelmente, ser classificada em quarto lugar, sendo os outros três Londres, Paris e Nápoles (TWISS, 1755, pp. 26 e 27).¹

Lisboa era conhecida como uma cidade cosmopolita, havia um contínuo fluxo de viajantes de todas as partes do mundo "atraídos pela avidez do lucro e pelas necessidades da vida", segundo o pastor luterano sueco Carl I. Ruders, que escreve que havia pessoas das mais variadas condições e procedência: "criaturas inteligentes e hábeis, com excelentes aptidões para diversos trabalhos, ao lado de uma chusma de charlatães, bufarinheiros, larápios e cavalheiros de indústria" (RUDERS, 2002, p.111).

¹ In 1754, the attestations sent to Rome, in order to procure bulls assigned six hundred thousand inhabitants to the metropolis. The earthquake, which happened the following year, is said by some to have destroyed fifteen thousand persons, by others, twenty-four thousand, and by others seventy thousand; indeed, it is impossible to calculate this loss exactly, which, however great, is at present not sensibly perceived; so that I should imagine, Lisbon may with propriety be classed among the first rate cities in Europe for size and populousness, and possibly may be ranked as the fourth, the other three being London, Paris, and Naples.

A opinião prévia dos viajantes sobre apresentações artísticas em Lisboa era muito ruim. William Beckford em visita ao Teatro da Rua dos Condes em 15 de outubro de 1787, escreve que ficou surpreso com o cenário e com os trajes que eram "esplêndidos e muito bem imaginados" (BECKFORD, 2009, p. 146). Isso foi também notado por Ruders (2002, p. 144):

"Conversando com um viajante, muito entendido em música, disse-me ele que a primeira coisa que se lhe deparou, ao chegar a Lisboa, mal pusera o pé no cais de desembarque, foram vários carros de bois, que, por falta de sebo nos eixos, faziam uma chiadeira desagradabilíssima. E, daí, tirava ele a conclusão de que os ouvidos portugueses que podiam suportar tão abominável ruído, deviam ser, no mais alto grau antimusicais. Mais tarde mudou de opinião, reconhecendo o seu erro. A mim, frequentes vezes me tem divertido a surpresa dos estrangeiros que, pela primeira vez, assistem aqui, a um espetáculo na Ópera." (RUDERS, 2002, p.144)

Em Lisboa era mais frequente encontrar pessoas com vocação às Belas-Artes e sobretudo à música do que a qualquer ciência especial (RUDERS, 2002, pp. 145 e 269). Sobre a literatura, Ruders escreve de forma favorável, apesar das proibições da inquisição, pois em um "país onde se encontram proibidos os melhores livros estrangeiros ou são apenas admitidos sob restrições severas, onde cada linha que se destina a ser impressa tem de ser submetida à mais rigorosa censura, e onde não é conhecido um só jornal literário, não é possível fazer prosperar a cultura" (RUDERS, 2002, p.14).

Segundo Ruders em carta de janeiro de 1805, vinte ou trinta anos antes de sua ida à Lisboa os portugueses não admitiam estrangeiros e tinham um conceito excessivamente elevado de si próprios, mas, em 1805 já eram mais tolerantes e favoráveis à outras nações, contanto que eles concordassem em "acompanhá-los na sua atitude de desprezo para com os espanhóis" e admitissem que "os abusos, imperfeições e irregularidades imputados a Portugal eram ainda piores e mais graves na Espanha" (RUDERS, 2002, p. 13). Exemplos dessas imperfeições, segundo ele, eram a péssima segurança e limpeza públicas. As queixas dele de Lisboa eram principalmente motivadas pela falta de asseio das ruas e o péssimo cheiro que isso causava, mas também a falta de iluminação e de segurança para as pessoas e seus bens (RUDERS, 2002, p.17).

O inconveniente da imundície nas ruas, que o sol ardente transforma na poeira mais fina, sente-se agora muito mais do que nunca. Apenas se abre uma janela, toda a casa, mesmo nos últimos andares, fica, instantaneamente, coberta de pó, porque os carros, ao passarem nas ruas, levantam sempre um turbilhão espesso. Não

compreendo como é que as pessoas de alta categoria podem passar por estas ruas sem reparar na sua porcaria, nem dar pelo cheiro repugnante que delas não raro se exala (RUDERS, 2002, p. 120).

Os portugueses eram conhecidos como um povo bastante religioso, um exemplo disso são as missas fúnebres e os dobres de sinos que foram organizados em todas as igrejas e conventos, durante três dias sem parar após a morte do Papa Pio VI, em 1799. Nessa ocasião foi também celebrada na igreja de Nossa Senhora do Loreto "um grande serviço religioso por alma de Sua Santidade, ao qual assistiram a família real, os mais altos personagens do país e o corpo diplomático. Por essa ocasião fizeram-se ouvir os mais notáveis castrados, numa bela composição musical expressamente escrita para esse fim" (RUDERS, 2002, p. 79). Eles se apiedavam dos não-católicos, porque estes iriam para o inferno e chegavam mesmo a recriminar os que não professavam a mesma fé "ao ponto de haver prostitutas que se recusavam àqueles que não tivessem a mesma confissão religiosa e a praticassem (RUDERS, 2002, p.18).

Certamente a religiosidade era um aspecto que influenciava as artes de uma maneira direta, ainda mais durante o reinado de D. Maria I. Desde a expulsão da cantora Zamperini em 1774 (uma medida do marquês de Pombal para acabar com o escândalo da ligação amorosa entre ela e seu filho), que a ópera italiana passara a representar-se somente nos palcos da corte e eram admissíveis somente castrados na ópera. Mas "com a subida ao trono de Maria I, tal prática, herdada dos palcos do pai, generalizara-se obrigatoriamente a todas as representações teatrais, nas quais passam a ser admitidos apenas atores do sexo masculino" (CARVALHO, 1993, p.51). Essa mudança afetou conseqüentemente o repertório:

Serenatas ou produções de *dramma per musica* (*opera seria*) dadas como serenatas, isto é, sem realização teatral, passam a predominar em absoluto. O *dramma giocoso* (com realização teatral) só é "reabilitado" em 1784, por ocasião de uma estada da corte em Salvaterra, pelo Carnaval, e é aí que tende a concentrar-se: portanto, preferencialmente, em relação com o Carnaval" (CARVALHO, 1993, p. 51).

Embora não faltasse trabalho aos compositores portugueses durante esse período, o tipo de encomendas que recebiam "limitava drasticamente os horizontes", pois eram "obrigados a compor quase exclusivamente serenatas/opera seria e oratório sacro" (IDEM, p. 51):

de 44 produções novas, distribuídas de 1777 a 1792 por Sousa Carvalho, Cordeiro da Silva, Leal Moreira, Xavier dos Santos, Gomes e Oliveira, Jerónimo e Braz de Lima,

só 2 são de *opera buffa*, enquanto 35 são de *serenatas/opera seria* sem realização teatral e 5 de *oratorio sacro*. Martinelli é o autor de quase todos os libretos: 29 de *serenatas/opera seria* sem representação teatral/ *oratório sacro* contra apenas 1 de *opera buffa* (ao passo que para a corte de José I assinara 8 produções de *opera buffa* e apenas 1 de *opera seria*)" (IDEM, pp. 51 e 52).

Dentre essas 35 serenatas/óperas sérias apresentadas entre 1777 e 1792 em Lisboa, encontram-se sete² de Antonio Leal Moreira, dentre as quais *Gli Eroi Spartani*.

1.2. Teatro de Corte x Teatro Público

Terminada em 1788, *Gli Eroi Spartani* foi composta para comemorar o aniversário de Dom José, Príncipe do Brasil³, e teve sua estreia no Palácio da Ribeira no dia 21 de Agosto do mesmo ano, exatamente no dia do aniversário. Nesse período o público do teatro de corte agia de acordo com àqueles a quem a obra era dirigida, neste caso o rei e a rainha. Se estes aplaudiam, o público se manifestava aplaudindo e só assim a música poderia ser considerada como tendo obtido sucesso. Nesse tipo de espetáculo o resultado se dá através da relação do que acontece dentro da sala, ou seja, se na recepção existe algum tipo de retroação, que indica também qual o tipo de público.

Nos teatros de corte, as pessoas faziam silêncio durante a apresentação e só nos intervalos se levantavam. Sobre uma apresentação de *Ezio*, de Niccolo Jommelli (1714-1774) no Palácio de Belém em 17 de novembro de 1772, Richard Twiss escreveu:

A ópera começou às sete, e terminou às dez, e durante toda a representação o silêncio mais rigoroso foi observado pelo público; que entre os atos se levantou e ficou com o rosto voltado para a família real (TWISS, 1775, pp. 11 e 12).⁴

² Bireno ed Olimpia, 1782 (CARVALHO, 1993, p. 321); Siface e Sofonisba, 1783 (IDEM, p. 322); L'imenei di Delfo, duas récitas em 1785 (IDEM, pp. 322 e 323); Ascanio in Alba, 1785 (IDEM, p. 323); Gli Eroi Spartani, 1788 (IDEM, p. 324); Artemisia Regina di Caria, duas récitas em 1790, (IDEM, pp. 324 e 325); Il puro onmagio, 1791 (IDEM, p. 327).

³ 20º Duque de Bragança na sucessão do pai em 5 de Março de 1786, 17º duque de Guimarães, 15º duque de Barcelos, Príncipe da Beira e Príncipe do Brasil como herdeiro da coroa portuguesa. Sua morte aos 27 anos, em 1º de Setembro de 1788, vítima de varíola, foi um dos fatores que contribuiu para a degradação do estado de saúde mental de sua mãe, D. Maria

⁴ The opera began at seven, and ended at ten, and during the whole performance the most strict silence was observed by the audience; who between the acts rose and stood with their faces towards the royal family.

Durante esses espetáculos a atenção dos espectadores se concentrava no palco, o que significa que "a *exibição do eu* não desempenhava um papel dominante na sala", diferente do que acontece em outros modelos de teatro. Aqui os atores tendiam a "desaparecer" nas personagens, não excluindo "o elemento épico" - que seria o "balanço entre personagens e ator" de forma que o ator ainda aproveitaria as elementos para exibições virtuosísticas como as secções *da capo* e que significaria também que a retroação era fraca (CARVALHO, 1993, p. 48).

Isso mudava nas apresentações no teatro da corte onde a família real se apresentava oficialmente em público, já que era obrigatório fazer vênias diante do camarote real e onde, segundo Carvalho (1993, p. 47), prevalecia o modelo de representação por separação de competências.

Serenatas eram gêneros exclusivamente de corte, onde se praticava unicamente o italiano na música vocal de cena. Nos manuscritos de *Gli Eroi Spartani* sobreviventes encontrados no Paço Ducal de Vila Viçosa, o texto, diferentemente dos da Biblioteca da Ajuda, está em português, o que significa que ela não foi apresentada somente na corte, mas em teatros públicos. Estes manuscritos estão misturados àqueles que pertenceram ao Teatro de Manuel Luiz, e tal versão pode ter circulado no teatro brasileiro.

Nos teatros públicos, como o do Bairro Alto, os espectadores eram levados a "confrontar-se com uma ação dramática que os punha de algum modo em ligação com situações do quotidiano e estimulava eventualmente apreciações críticas (racionalizadas) da realidade que lhes era familiar" (CARVALHO, 1993, pp. 37 e 38). Isso é corroborado pelo depoimento de Ruders sobre o teatro público: "Às vezes também representam tragédias e comédias, mas o que lá se prefere são os dramas, cujo assunto é tirado da vida ordinária, e em que o sério e o ridículo se alternam incessantemente" (RUDERS p. 96). A associação da encenação com a realidade que fez algumas obras terem maior repercussão.

Segundo Carvalho (1993, pp. 37 e 38), o divertimento nessas apresentações se transformaria em esclarecimento, suscitando "satisfação da vista e do ouvido", enquanto que na corte teria somente a finalidade de divertimento:

Comum às três estruturas de comunicação seria, por outro lado, a *representação* (separação de competências) - com *retroação fraca* no caso da ópera italiana e com introdução de estruturas épicas na Casa dos Bonecos, onde haveria naturalmente retroação forte dos espectadores, pois que as representações se faziam em português e incidia no quotidiano, com uma forte componente de sátira musical: aqui, o

público devia reagir constantemente à ação, não raro, decerto, através de comentários espontâneos ou "apartes" a que os atores respondiam, num jogo cúmplice sobre as situações narradas" (CARVALHO, 1993, pp. 37 e 38).

A música composta para a corte era feita para agradar o rei, mas se essa música sai desse ambiente para um teatro público, ela precisa de mudanças, precisa passar por um processo de 'tradução cultural'.

Segundo Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 237), a tradução cultural nasce porque "a diferença cultural subverte as ideias de homogeneidade e uniformidade culturais na medida em que se afirma através de práticas enunciativas que são vorazes em relação aos diferentes universos culturais de que se servem", e isso possibilita formas de comunicação cultural. Assim a tradução cultural é uma maneira de colocar valores e sensibilidade próprios na interpretação de objetos culturais de outras origens. Encontramos um processo de tradução cultural na versão portuguesa de *Gli Eroi Spartani*, o que significa que a serenata foi adaptada a um novo público.

1.3. Sobre os autores

1.3.1. António Leal Moreira

Filho de Bernardo Luís e de Josefa Maria, Antonio Leal Moreira nasceu em Abrantes, em 1758. Em 30 de Junho de 1766, então com 8 anos não completos, entrou para o Seminário da Sé Patriarcal de Lisboa, como podemos constatar no livro de admissões da Patriarcal (Seminário da Patriarcal de Lisboa, 1748-1820, p. 07. Anexo 1). Nesta instituição foi aluno de contraponto de João de Sousa Carvalho (1745-1799/1800). Segundo Ernesto Vieira (1900, pp. 105-106), Leal Moreira foi um dos mais notáveis alunos da Patriarcal, chegando a ser ajudante substituto de seus mestres, continuando no Seminário mesmo após terminar seus estudos e sendo nomeado mestre efetivo em 1º de Fevereiro de 1787 (MAZZA, 1944/45, p. 48).

A música de palco e as obras sacras de Leal Moreira "estão entre as obras-primas portuguesas mais solidamente construídas e tecnicamente competentes", as principais influências visíveis em sua música, são dos seus contemporâneos Giovanni Paisiello (1740-1816) e Domenico Cimarosa (1749-1801) (BRITO/STEVENSON, Grove music online).

Sua estreia como compositor foi com a Missa do Espírito Santo, cantada em 19 de Maio de 1777 durante a cerimônia de aclamação de D. Maria I, o que o fez ser admitido em 8 de Agosto do mesmo ano na irmandade de Santa Cecília (VIEIRA, 1900, p. 106).

Durante algum tempo, Leal Moreira foi considerado o principal compositor da corte, pois Sousa Carvalho estava em período de pouca atividade e Marcos de Portugal ainda em princípio dela (VIEIRA, 1900, pp. 105 e 106), assim, chegou ao cargo de diretor musical do Teatro da Rua dos Condes, "que então era onde se reunia a fina flor da sociedade e onde funcionava uma brilhante companhia de ópera italiana" (IDEM, p. 107).

Em 1793 a companhia de ópera do Teatro da Rua dos Condes e seu diretor foram transferidos para o recém-inaugurado Teatro de São Carlos, onde foram apresentadas muitas de suas obras. *A Saloia namorada ou o remédio é casar* com libreto do poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) e a serenata *Os Voluntários do Tejo*, com libreto de João Roberto Du Fond, foram apresentadas no ano de inauguração do teatro, produzindo no ano seguinte o drama em um ato *A Vingança da Cigana*, também com libreto de Caldas Barbosa.

O Teatro de São Carlos era o maior de todos os teatros até então construídos em Lisboa (CARVALHO, 1993, p. 54). Ruders, cujas cartas são fonte indispensável para a história do teatro, o descreveu da seguinte maneira:

O teatro propriamente dito é de tamanho considerável. No fundo, oposto à cena, fica a tribuna real, que se ergue até ao teto e, por baixo dela, a entrada para a plateia. Esta é tão espaçosa que, com a parte denominada Plateia dos Nobres, pode conter 800 espectadores, sentados muito à vontade. Os bancos são todos de encosto e, os da plateia dos nobres, almofadados. De toda a parte se vê e ouve muito bem. Na plateia há três coxias paralelas entre os bancos, ficando assim a sala dividida em quatro separações, o que permite entrar e sair sem apertos, e, apenas saídas as portas, que são suficientemente largas, encontra-se a gente logo em amplos e bem iluminados corredores. Os camarotes, em número de 122, compreendem cinco ordens de 24 camarotes cada uma, exceto a última, que tem 26. São adornados exteriormente com belos arabescos e candelabros de cristal, colocados de maneira que o brilho da luz não tira a vista aos expectadores. Um grande lustre suspende-se nos entreatos sobre a plateia, e quatro outros à boca da cena. No teto vê-se um grande relógio, com um enorme mostrador cercado de luzes (RUDERS, 2002, p. 89).

O Teatro de São Carlos, construído pela burguesia mercantil e alguns nobres, distinguiu-se de todos os teatros de corte até então em atividade porque não era sustentado pela

coroa, sendo, portanto, o primeiro teatro da corte que era *público*, "tendo acesso à ele todo e qualquer cidadão pagante", a família real também o utilizava para função representativa e por isso "a concepção da sala reunia as exigências de ambas as tradições" (CARVALHO, 1993, p. 54).

No ano de 1800, Leal Moreira deixou a direção do Teatro São Carlos para Marcos Portugal (1762-1830), que embora quatro anos mais novo, fora seu companheiro de estudos na Patriarcal e casara-se com sua irmã Mariana Joaquina da Fonseca em 1792.

Posteriormente Leal Moreira se dedicou a escrever música religiosa, até ser forçado a servir no exército, pois como viveu na época da Guerra Peninsular⁵, toda a população do reino foi mobilizada para a criação de dezesseis legiões para a defesa de Lisboa:

Leal Moreira, em 8 de Março de 1809, foi proposto para tenente de uma das companhias atiradoras da Legião Nacional do Paço da Rainha, pelo seu chefe José Inácio da Costa Quintela, coronel de infantaria adido ao segundo Regimento de Milícias de Lisboa Ocidental, por ser versado no manejo de espingarda e evoluções militares (MAZZA, 1944/45. p. 48).

Segundo José Mazza no *Dicionário Biográfico dos Músicos Portugueses* (1944/45, p. 48), em portaria de 10 de Março de 1809 está confirmada a proposta em que Leal Moreira foi nomeado tenente de atiradores do 2º batalhão da Legião do Paço da Rainha. Aquele que foi mencionado seu chefe, José Inácio da Costa Quintela - conhecido pela coragem demonstrada em uma batalha contra uma fragata francesa em 15 de Maio de 1801 - exaltou os serviços militares prestados por Leal Moreira em um longo e honroso atestado, em 3 de Junho de 1810. Contudo, devidos aos árduos serviços, Leal Moreira adquiriu um forte reumatismo, o que o levou a se demitir de seu posto, mas sendo conservadas as honras inerentes a ele (MAZZA, 1944/45, p. 48).

Sua obra está espalhada por diversas bibliotecas de Portugal. Em depósito na Biblioteca Nacional podemos encontrar mais de cinquenta títulos de Leal Moreira, principalmente música sacra, mas também sinfonias e trechos de música secular, como o dueto *Saloia Insolente* da farsa *A Saloia enamorada ou o remédio é casar*. Na Biblioteca da Ajuda encontramos cerca de vinte obras. Na Biblioteca de Mafra há seis trabalhos de Leal Moreira, sendo que um deles é a *Sinfonia de 1807* a 6 órgãos, para a Real Basílica de Mafra. Em depósito

⁵ A Guerra Peninsular ocorreu entre 1807 e 1814, envolvendo França e Espanha de um lado e Portugal e Inglaterra de outro.

na Sé de Lisboa, cerca de quarenta e cinco obras. Na Biblioteca Pública de Évora há cinco vilancicos e na Sé de Évora há mais de vinte obras suas encontradas, sendo que cinco delas são missas. E, no Paço Ducal de Vila Viçosa, há aproximadamente vinte e cinco títulos, sendo a maioria de música sacra. Suas principais obras de música dramática são listadas na tabela a seguir⁶:

TABELA 1 - Principais obras de Antonio Leal Moreira				
Nome	Libretista	Gênero	Data de estreia	Local
<i>Bireno ed Olimpia</i>	Martinelli	serenata	21 de agosto de 1782	Palácio Real de Queluz
<i>Siface e Sofonisba</i>	Martinelli	ópera séria	5 de Julho de 1783	Palácio Real de Queluz
<i>L'imenei di Delfo</i>	Martinelli	drama alegórico	28 de março de 1785	Palácio da Ajuda
<i>Ascanio in Alba</i>	Stampa	ópera séria	5 de Julho de 1785	Palácio Real de Queluz
Esther	Martinelli	oratório	19 de Março de 1786	Palácio da Ajuda
<i>Artemisia, regina di Caria</i>	Martinelli	ópera séria	17 de dezembro de 1787	Palácio da Ajuda
<i>Gli eroi spartani</i>	Martinelli	serenata	21 de agosto de 1788	Palácio da Ribeira
<i>Gli affetti del genio lusitano</i>	Martinelli	drama alegórico	1 de Setembro de 1789;	Real Casa Pia do Castelo de S. Jorge
<i>Il puro omaggio</i> (somente libreto existente)	Martinelli	serenata	13 de maio de 1791	Teatro da Rua dos Condes
Il natale augusto (somente libreto existente)	Martinelli	serenata	29 de abril de 1793	Palácio de A. J. da Cruz Sobral
A saloia enamorada ou o remédio he casar	Caldas Barbosa	farsa	1793	Teatro de São Carlos
A vingança da cigana	Caldas Barbosa	drama joco-sério	1794	Teatro de São Carlos
L'eroína lusitana	Martinelli	serenata	21 de Março de 1795	Teatro de São Carlos

⁶ VASCONCELLOS, 1870, p. 287; BRITO/STEVENSON, Grove Music Online.

Nome	Libretista	Gênero	Data de estreia	Local
La Serva Riconoscente	Goldoni	ópera bufa	1798	
Il Disertore francese	Benincasa	ópera bufa	1800	Teatro Carignano

Como podemos constatar, Leal Moreira trabalhou principalmente com Gaetano Martinelli, que foi o libretista da corte de 1769 à 1802.

1.3.2. Gaetano Martinelli

Há informações escassas sobre as origens de Gaetano Martinelli. De fato, pouco se sabe sobre sua vida, que só é conhecida através dos libretos e de fragmentos de suas correspondências. As primeiras provas documentadas de suas atividades como libretista são de 1764, o que nos leva a crer que o seu nascimento deve ter sido por volta do ano 1745 (ARMELLINI, 2008)⁷. É provável também que seja originário de Roma ou das proximidades, pois nas páginas de títulos dos seus três primeiros libretos, apresentados em Veneza, ele é chamado de "romano" (IDEM).

No outono de 1764, *Li rivali placati*, libreto de Martinelli para música de Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804), foi apresentado no teatro veneziano de *S. Moisè*. Depois disso, Martinelli produziu outros três libretos, *Il ratto della sposa*, no outono de 1765 e *Lo spirito di contradizione*, para o carnaval de 1766, ambos para música de Pietro Alessandro Guglielmi, e, *Le nozze disturbate* também para o carnaval de 1766, mas com música de Giovanni Paisiello (1740-1816) (IDEM).

"Graças aos bons resultados desses primeiros dramas - que imediatamente começaram a circular na Itália e na Europa - Martinelli pôde dar uma reviravolta em sua carreira, deixando a precariedade das colaborações com os teatros comerciais de Veneza e impondo-se como um poeta de importantes cortes europeias" (ARMELLINI, 2008)⁸, pois neste mesmo ano de 1766, o Duque Carl Eugen de Wüttemberg, interessou-se por seu trabalho e o contratou para o

⁷ L'enciclopedia italiana, Dizionario Biografico degli Italiani (online).

⁸ *Grazie ai buoni esiti di questi primi drammi - che cominciarono immediatamente a circolare per l'Italia e l'Europa - il M. poté imprimere una svolta alla propria carriera, abbandonando la precarietà delle collaborazioni con i teatri commerciali veneziani per collocarsi come poeta di importanti corti europee.*

teatro do palácio de Ludwigsburg, próximo à Stuttgart, onde Martinelli escreveu libretos para óperas de Niccolò Jommelli (1714-1774), que era então diretor de música e mestre de capela do duque, e para o qual fez *La critica* (1766), *Il matrimonio per concorso* (1766), *Il cacciatore deluso [ovvero] La Semiramide in bernesco* (1767) e *La schiava liberata* (1768).

Em 1768, Jommelli começou negociações com a corte de D. José I de Portugal. Segundo um acordo de 1769 ele enviaria cópias de óperas anteriores, uma ópera séria e uma cômica cada ano, além de escrever música sacra desacompanhada para a capela real. Neste ano Martinelli foi para Portugal como representante de Jommelli, os dois haviam criado uma forte amizade que duraria até a morte do compositor e cujas correspondências são a maior fonte biográfica do libretista (MCCLYMONDS, Grove Music Online).

Martinelli chegou à Lisboa em 20 de maio de 1769 e, como era costume, o poeta da corte tinha direito, além de escrever novas obras ou poemas, também a fazer alterações necessárias para a reprise de dramas pré-existentes a serem encenados nos teatros reais. Assim sendo, aconteceu a retomada do *Fetonte* de Jommelli, que foi encenado em 6 de Junho, aniversário do rei (ARMELLINI, 2008).

A partir de então seus trabalhos com compositores portugueses ou que trabalhavam em Portugal foi bem vasto: *Le avventure di Cleomede* (1772) com Jommelli, *Creusa in Delfo* (1774) com David Perez (1711-1778), e as serenatas *Seleuco re di siria* (1781), *Penelope nella partenza da Sparta* (1782) e *Alcione* (1787), para música de João de Sousa Carvalho.

Aparentemente a produção dramática de Martinelli passou a ser mais claramente de temas mitológicos e comemorativa na intenção após a morte de Dom José, em 1777, e a sucessão ao trono de sua filha Dona Maria I (IDEM). Isso provavelmente aconteceu por ter sido solicitado que ele escrevesse gêneros diferentes de música:

A nova comissão real pediu, a partir de então, somente dramas musicais ou serenatas de pequena duração, de preferência em um único ato, e até mesmo composições dramáticas ocasionais, atribuídas invariavelmente a um pequeno grupo de compositores portugueses - parte deles tendo tido a sua formação em Nápoles com o auxílio de bolsas do falecido rei - ativo em Lisboa, com os mais variados cargos: J. de Sousa Carvalho, L. X. dos Santos, J. C. da Silva, os irmãos J. F. e B. F. de Lima,

A. da Silva Gomes e Oliveira, e A. L. Moreira, um estudante de Sousa Carvalho (IDEM).⁹

Apesar dessas exigências que eram comuns a todos os libretistas e compositores que trabalhassem para a corte, Martinelli não pertenceu à Arcádia Lusitana, e, diferente de outros autores italianos que estiveram em Portugal, não se ligou a nenhuma instituição portuguesa (KÜHL, 1998, p. 15).

Quanto a narrativa dramática ou estilos poéticos, por exemplo, Martinelli usava modelos como de Goldoni e de Metastasio.

Como outros libretistas de comédia de sua geração, Martinelli imitou na escolha dos temas, número de personagens cantores (entre sete e dez, mas geralmente oito), na construção e condução da narrativa dramática, o modelo original goldoniano, organizado em três atos - dos quais os dois primeiros terminam num importante concertato onde, reunidos todos ou a maioria dos personagens, encena-se um momento de surpresa caótica - e o enredo que, invariavelmente, amoroso, fornece, após uma série de aventuras, um final feliz com inevitáveis núpcias, simples ou duplas.

A ambientação social mista, onde estão em cena nobres, burgueses e camponeses, bem como a presença não só de situações cômicas, mas também semi-sérias, permitia a Martinelli parodiar no decorrer do drama, de momentos cênicos e estereótipos poéticos típicos da ópera séria metastasiana. Nas árias e numerosas peças de conjunto são abundantes os "catálogos", nas formas mais variadas ("das muitas qualidades", "do itinerante", "da batalha", etc.). E, nos finais dos atos, a repetição de sílabas com que os personagens em onomatopéias mostram corações batendo, espancamentos e muito mais. Não são raros sabichões faladores, que irrompem em expressões latinas, estrangeiros (verdadeiros ou fingidos) com relativos comportamentos bizarros e distorções linguísticas ou geografias exóticas, como Argel, onde é ambientada *La schiava liberata* (ARMELLINI, 2008).¹⁰

⁹ *La nuova committenza reale gli chiese da quel momento solo drammi per musica o serenate di cortissimo respiro, per lo più di un solo atto, e ancor più brevi componimenti drammatici d'occasione, da affidare invariabilmente a un gruppetto di compositori portoghesi, in parte formati a Napoli col sussidio del defunto regnante, attivi a Lisbona con vari incarichi: J. de Sousa Carvalho, L.X. dos Santos, J.C. da Silva, i fratelli J.F. e B.F. de Lima, A. da Silva Gomes e Oliveira, e A.L. Moreira, allievo di Sousa Carvalho.*

¹⁰ *Come gli altri librettisti giocosi della sua generazione, anche il M. si rifece, nella scelta dei temi, nel numero di personaggi cantanti (tra 7 e 10, ma in genere 8), nella costruzione e nella condotta della narrazione drammatica, all'originario modello goldoniano, organizzato in tre atti - di cui i primi due chiusi da un importante finale concertato ove, riuniti tutti o quasi i personaggi, prende in genere vita una scena di caotico stupore - e la cui trama, invariabilmente amorosa, prevede, dopo una sequela di peripezie, un lieto fine con inevitabili nozze, semplici o doppie. L'ambientazione sociale mista, ove sono in scena nobili, borghesi e popolani, e la presenza di situazioni non*

Essas características podem ser amplamente aplicadas à música feita para os teatros públicos, onde ação e comédia devem ser mais frequentes.

Martinelli casou-se em 23 de dezembro de 1771 e teve pelo menos uma filha. Provavelmente morreu em Lisboa, entre julho e dezembro de 1802 (BRITO, 1989, p. 210).

solo comiche ma anche semiserie, consentiva al M. di parodizzare, nel corso del dramma, topoi scenici o stilemi poetici tipici dell'opera seria metastasiana. Nelle arie e nei numerosi pezzi d'assieme abbondano i «cataloghi», nelle forme più varie («delle tante qualità», «del giramondo», «della battaglia», ecc.) e, nei finali d'atto, le ripetizioni di sillabe con le quali i personaggi onomatopeizzano cuori che battono, teste percosse e altro ancora. Né sono infrequenti sapientoni verbosi, che erompono in espressioni latine, stranieri (veri o fasulli) con il relativo bagaglio di bizzarrie comportamentali e distorsioni linguistiche, o geografie esotiche, come l'Algeri in cui è ambientata La schiava liberata.

2. FONTES DE *GLI EROI SPARTANI*

2.1. As fontes musicais manuscritas

Para esta pesquisa foram utilizados os manuscritos provenientes dos acervos da Biblioteca da Ajuda (P-La48-II-16/ 17) e do Paço Ducal de Vila Viçosa (P-VV AMG-50/ 82), que correspondem ao libreto de Gaetano Martinelli, encontrado em versão impressa na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A sequencia dramática do libreto está fielmente seguida na versão musical P-La48-II-16/17. Do mesmo modo, os fragmentos do P-VV AMG50 e do P-VV AMG-82 também induzem a pensar que o libreto foi a base fiel desta versão, que difere-se pela tradução portuguesa. Não se sabe entretanto se houve enxertos de personagens, como de costume, especialmente graciosos, como era hábito quando das traduções ao vernáculo.

A serenata começa com uma abertura em Ré maior, uma sinfonia, mas, apesar de ser em forma sonata o seu desenvolvimento é simplesmente uma mudança de tonalidade que não revela o caráter da obra como um todo.

Há quinze cenas numeradas, uma *scena ultima*, onde os personagens resolvem sua situação amorosa, uma *licenza*, cantada por Eurimaco e um coro dos cinco personagens, onde Dom José é exaltado.

Há oito árias no total, Lisandro e Archidamo têm uma ária cada e Ismene, Eurimaco e Alcibiade têm duas árias cada um (tabela 2). Há sete recitativos acompanhados, quase sempre precedendo uma ária, dez recitativos, dois coros, um dueto e uma *licenza*¹¹, como podemos ver mais detalhadamente na tabela à seguir.

Tabela 2 - Estrutura dramática e orquestração				
Cena	Forma	Andamento	Título em italiano	Orquestração
Sinfonia		Allegro con spirito/ Andante grazioso		Trombe (2), Oboé (2), Corni (2), Traversieri (2), cordas

¹¹Passagem ou cadência inserida em uma obra dramática em homenagem ao aniversário, casamento ou outra ocasião festiva de um patrono. Em forma de recitativo, ária ou mesmo coro foi muito usada durante os séculos XVII e XVIII, podendo fazer parte da obra principal ou ser escrita mais tarde por um compositor ou libretista diferente (HOLMES, Grove Music Online).

Cena	Forma	Andamento	Título em italiano	Orquestração
Scena I	Recitativo acompanhado	Allegro	<i>Eurimaco, ed Archidamo in atto dibattersi</i>	Eurimaco, Archidamo, cordas
Scena II	Recitativo		<i>Lisandro, edetti</i>	Lisandro, Eurimaco, Archidamo, baixo contínuo
Scena III	Recitativo		<i>Ismene, edetti</i>	Ismene, Lisandro, baixo contínuo
	Ária	Allegro	<i>Di onor si accende altero</i>	Lisandro, trombini (2), cordas
Scena IV	Recitativo		<i>Ismene, Eurimaco, ed Archidamo</i>	Eurimaco, Archidamo, baixo contínuo
	Recitativo acompanhado	Larghetto/ Allegro Spiritoso	<i>Deh ti rammenta</i>	Eurimaco, Archidamo, Ismene, cordas
	Ária	Allegro con spirito/ Largo	<i>Già me affretto in campo armato</i>	Eurimaco, trombe (2), Oboé (2), cordas
Scena V	Recitativo acompanhado/ Ária	Larghetto, mà poco/ Allegro	<i>Ismene Sola - Misera me/ Ah cangian non può d'affetto</i>	Ismene, flauto, cordas
Scena VI	Recitativo		<i>Amici, alla grand'opra</i>	Alcibiade, baixo contínuo
	Recitativo acompanhado/ Ária	Larghetto/ Allegro	<i>Amor di questa impresa/ Tu pietoso</i>	Alcibiade, cordas
Scena VII	Recitativo		<i>Ismene, edetto</i>	Ismene, Alcibiade, baixo contínuo
Scena VIII	Recitativo acompanhado/ Recitativo	Allegro Spiritoso	<i>Eurimaco, Alcibiade, ed Ismene</i>	Eurimaco, Alcibiade, Ismene, Trombe (2), Oboé (2), Cordas
	Recitativo acompanhado	Largo	<i>Idolo mio, prendi l'ultimo addio</i>	Eurimaco, Ismene, Corni (2), Oboé (2), Cordas
	Ária	Largo/ Allegro	<i>Pensa, ben mio</i>	Eurimaco, Corni (2), Oboé (2), Cordas

Cena	Forma	Andamento	Título em italiano	Orquestração
Scena IX	Recitativo acompanhado/ Recitativo	Larghetto	<i>Ismene, poi Archidamo</i>	Ismene, Archidamo, Cordas/ Ism., Arc., baixo contínuo
	Ária	Andante, mà poco/ Allegro	<i>Non sospirar, non piangere</i>	Archidamo, Cordas
Scena X	Recitativo acompanhado	Largo/ Allegro	<i>Ismene Sola</i>	Ismene, Cordas
	Ária	Allegro maestoso	<i>Se da te mio bel tesoro</i>	Ismene, Trombini (2), Oboé (2), Cordas
Scena XI	Recitativo		<i>Lisandro, poi Ismene, indi Alcibiade</i>	Lisandro, Ismene, Alcibiade, Baixo contínuo
Scena XII	Recitativo acompanhado	Allegro	<i>Alcibiade solo</i>	Alcibiade, Cordas
	Ária	Allegro	<i>D'ogni procella in seno</i>	Alcibiade, Trombe (2), Oboé (2), Cordas
Scena XIII	Recitativo		<i>Eurimaco, ed Archidamo</i>	Eurimaco, Archidamo, baixo contínuo
Scena XIV	Recitativo acompanhado	Larghetto	<i>Eurimaco, poi Ismene</i>	Eurimaco, Ismene, Cordas
	Dueto	Larghetto/ Andante grazioso/ Allegro/ Allegro vivace	<i>Va: m'abbandona</i>	Eurimaco, Ismene, Corni (2), Traversieri (2), Cordas
Scena XV	Recitativo		<i>Lisandro, Alcibiade, Archidamo, e Duci Spartani</i>	Lisandro, Baixo contínuo
	Coro	Allegro maestoso	<i>Saggio Eroe tu ben discerni</i>	Todos, e Trombe (2), Oboé (2), Traversieri (2), cordas
	Recitativo		<i>Gran Duce, è per me</i>	Alcibiade, Lisandro, Archidamo, Baixo contínuo





Cena	Forma	Andamento	Título em italiano	Orquestração
Scena última	Recitativo		<i>Eurimaco, Ismene, edetti</i>	Eurimaco, Ismene, Archidamo, Alcibiade, Lisandro, Baixo contínuo
	Ária	Allegro	<i>Licenza</i>	Eurimaco, Cordas
	Coro	Allegro con Spirito	<i>Per te con giro eterno</i>	Todos, Trombe (2), Corni (2), Oboé (2), Traversieri (2), cordas

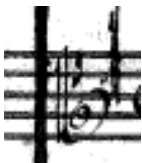



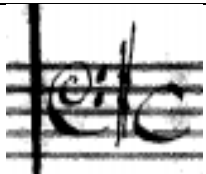



2.1.1. O espécime da Biblioteca da Ajuda

O manuscrito da Biblioteca da Ajuda é a partitura completa, em dois volumes em que estão presentes instrumentos e vozes. Esta cópia provavelmente foi feita para ser guardada, uma vez que as páginas estão em ótimo estado de conservação e a escrita é cuidada, evidenciando ter sido pacientemente realizada.

A partitura apesar de ser muito bem copiada, e onde as notas podem ser facilmente identificadas, apresenta alguns erros de harmonia que foram modificados na transcrição digitalizada.

Pelo menos dois copistas podem ser identificados nesse manuscrito (tabela 3). O primeiro copiou da Sinfonia até o recitativo da *scena III* e o segundo todo o restante da serenata. Podemos diferenciar esses copistas principalmente pela clave de sol que no primeiro é sempre reta e no segundo é sempre curvada.

Tabela 3 - Copistas P-La48-II-16			
1º copista		2º copista	
			
Sinfonia, oboé, p. 4	Scena I, Violino, p.49	Scena III (ária), violino, p. 59	Scena V, violino, p. 149

1º copista		2º copista	
 Sinfonia, viola, p. 4	 Scena I, viola, p. 49	 Scena III (ária), viola, p. 59	 Scena V, viola, p. 149
 Sinfonia, corno, p. 4	 Scena I, baixo, p. 49	 Scena III (ária), baixo, p. 59	 Scena V, baixo, p. 149

2.1.2. O espécime do Paço Ducal de Vila Viçosa



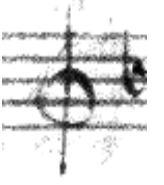




Em seu artigo *Os manuscritos de Música Teatral no Paço Ducal de Vila Viçosa - A ligação brasileira*, o pesquisador David Cranmer classificou os manuscritos de Vila Viçosa que têm ligação brasileira em dois grupos de acordo com o período cronológico: o primeiro com fontes de 1805 a 1813, e o segundo com fontes do período 1778 a 1790. Os manuscritos pertencentes ao segundo grupo são, na sua maioria, conjuntos de partes cavas vocais e instrumentais. As partes de *Gli Eroi Spartani* encontradas em Vila Viçosa se encaixam nesse segundo grupo, contendo as partes completas de Lisandro e fragmentos da serenata para instrumentos e Alcibiade. Além disso, há ainda duas peças de música que não fazem parte da serenata ou que pelo menos não estão nos manuscritos da Biblioteca da Ajuda, sem que se saiba até o momento que uso teriam. São encontradas no caderno de Violino II, no lugar que seria da *licenza*, antes do último coro, e, conforme o caderno contendo a parte vocal de Lisandro, depois da *scena ultima*.

O mesmo grupo de manuscritos, com fontes do período 1778 a 1790, tem ainda em comum a tinta de cor castanha e os papéis de vários fabricantes de origem italiana, que é outra característica das partes de *Gli Eroi Spartani*, conforme se pode confirmar por fotos digitais (anexo 2).

Embora a microfilmagem não permita visualização bem definida, pode-se constatar que o espécime de Vila Viçosa encontra-se em condições razoáveis de manuseio e leitura, mesmo que não possua tão bom estado quanto o manuscrito da Biblioteca da Ajuda, sendo possível ler tanto o texto quanto a música, salvo raras exceções. Apesar de alguns erros de grafia, não são encontrados tantos problemas de cópia, que resultem em erros de harmonia nesse manuscrito, como se observa em P-La48-II-16/17. Isto se deve provavelmente por ter sido usado em ensaios, onde depois de escutar os erros eram feitas as alterações necessárias.


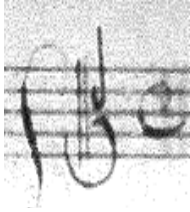







Preliminarmente identificamos uma variedade grande de copistas, o que parecia ser um para cada caderno. Entretanto, com estudos mais detalhados podemos dizer que há certamente quatro diferentes copistas e letras diversas são identificadas nos cabeçalhos das árias e recitativos.

Há três claves de sol diferentes em todas as partes (Tabela 4). Nos cadernos sob a cota P-VV AMG-50 todas elas parecem ser da mesma mão, são mais compridas e sem curva na linha vertical. Já na cota P-VV AMG-82 as claves são mais cheias e com curva na ponta, aparentemente são iguais, exceto na música extra de Violino II (coluna 4).

Tabela 4: Clave de Sol				
P-VV AMG-50	 Oboé, p.1	 Trombe/corni, p.7	 Violini, p.22	
P-VV AMG-82	 Trombini, p.11	 Violino I, p.3	 Violino II, p.17	 Violino II, p. 28

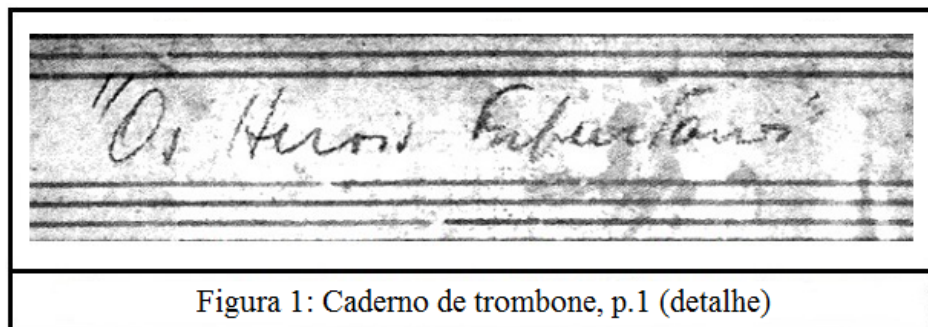
As claves de dó são mais frequentes que as de sol - para as partes de canto se usa sempre clave de dó na primeira, segunda ou terceira linhas, o que nos possibilita uma variedade de comparações (tabela 5). Assim como as claves de sol, as de dó no G-50 são todas muito

parecidas. Mas diferentemente das de dó, na outra cota conseguimos identificar quatro diferentes claves, sendo que três delas são encontradas no caderno de Lisandro.

Tabela 5: Clave de Dó					
P-VV AMG-50					
	Oboé, p.3	Bassi tutti, p.15	Trombe/corni, p.11	Viole, p.1	
P-VV AMG-82					
	Violino I, p.28	Viole, p.7	Lisandro, p.3	Lisandro, p.16	Lisandro, p.22

Igualmente às claves anteriores, há em todos os cadernos sob cota Pvvamg50 apenas um tipo de clave de fá que difere daquelas sob cota Pvvamg82 por ter dois traços verticais, o que nos leva a conclusão que um copista fez todo o Pvvamg50 e outro o Pvvamg82 e que a música extra que há no Violino II é de uma mão diferente dessas duas, assim como o caderno completo de Lisandro, que foi copiado por três pessoas diferentes.

O aspecto que chama mais a atenção nesses manuscritos é o texto em língua portuguesa. A tradução foi feita desde o título *Gli Eroi Spartani*, como podemos identificar em dois lugares na partitura (figuras 1 e 2).



O processo de tradução explica a substituição da *licenza*, feita para homenagear Dom José, por um outro trecho de música que pode ter sido de algum personagem gracioso.

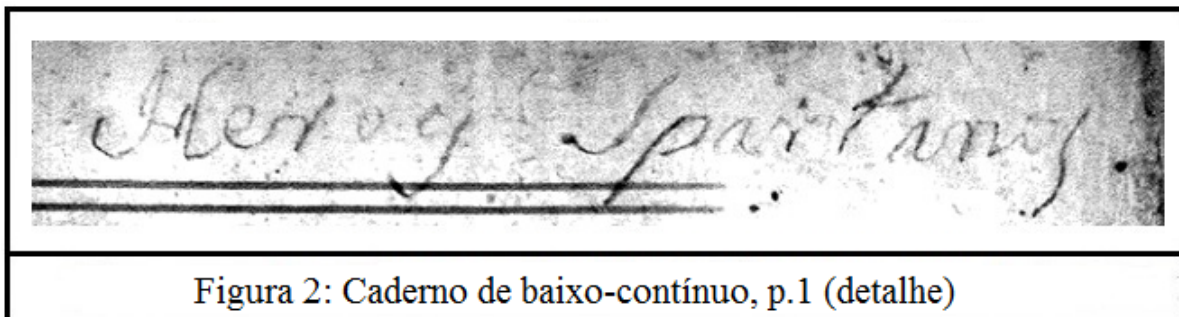


Figura 2: Caderno de baixo-contínuo, p.1 (detalhe)

Não há indícios de que esse processo de sair da corte para os teatros públicos tenha ocorrido anteriormente com esse gênero de composição. Um motivo para que tal acontecimento tenha ocorrido é que *Gli Eroi Spartani* foi provavelmente a última serenata feita em homenagem a Dom José ainda em vida, haja vista que o mesmo morreu cerca de um mês depois da apresentação. Como a obra teve boa aceitação por parte do príncipe herdeiro, o qual era muito bem visto pelo povo, ela pôde ser reapresentada em outros teatros como recordação de Dom José. Por outro lado, há também a possibilidade de que com a morte do príncipe, a serenata tenha ficado sem o dedicatário, passando assim livremente ao uso público.

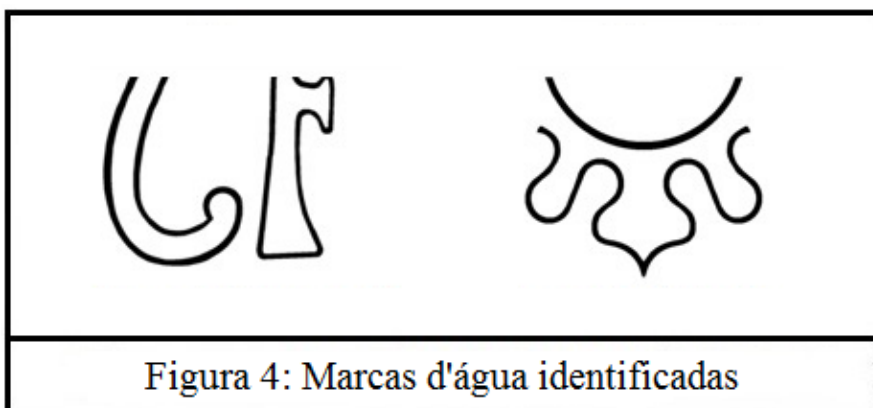
2.1.2.1. Marcas d'água e a origem do papel em P-VV AMG-50 e P-VV AMG-82

O trabalho de identificação de marcas d'água foi feito com observação presencial e confirmado através de fotografia digital de folhas separadas e iluminadas por trás, depois modificadas por um programa de edição de fotos (figura 3).



Figura 3: Detalhe de fotografia digital (esquerda) e editada (direita) - caderno de violino I, p. 8)

Inicialmente foram identificadas três marcas d'água diferentes. As duas primeiras, encontradas nos cadernos de violino I e II do Pvvamg80, pareciam-se com as letras "cr" e uma coroa (figura 4), mas depois de estudos específicos sobre marcas d'água, comprovamos se tratar de uma mesma marca (figura 5). O que antes pareciam ser as letras "cr", são na verdade as letras "GF", sempre acompanhadas de uma coroa, que é marca de um fabricante italiano (TYSON, .1987, p. 91).



Segundo Alan Tyson (1987, pp. 4-9), as marcas d'água eram feitas dos dois lados e ao centro de uma grande folha de papel que era depois cortada em quatro pedaços menores e onde cada um desses ficava com uma parte da marca d'água, que ele chama de 'marcas gêmeas' (*twin watermarks*) (figura 6).

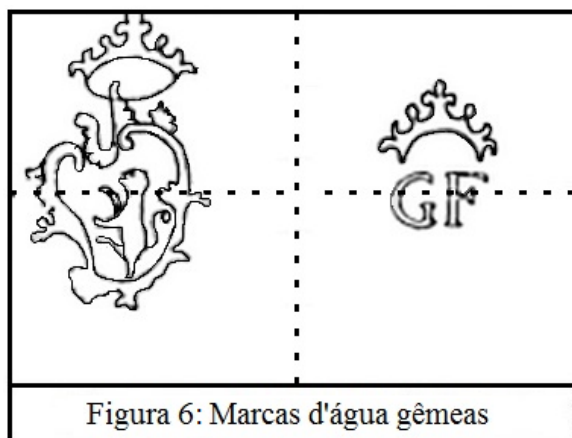


Figura 6: Marcas d'água gêmeas

12

A segunda marca d'água (figura 7) encontrada nos cadernos de baixo e violino do Pvvamg50 é com a palavra 'real' em letras maiúsculas acompanhada de três meia luas de tamanhos diferentes, que assim como a marca anterior era feita em uma folha inteira cortada em quatro partes. A metade restante da marca d'água gêmea que muito provavelmente também foi utilizada nas partes cavas de *Gli Eroi Spartani*, ou de outras cópias na oficina real, não foi identificada.



Figura 7: Segunda marca d'água

2.2. O libreto

O libreto impresso (anexo 4) a que tivemos acesso de forma digitalizada através da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro tem um total de 31 páginas somente de texto, começando com um resumo da serenata seguido de uma breve descrição dos personagens com o nome dos cantores que os interpretaram na estreia. Na primeira página (anexo 3) - datada de 1788, ano da estreia da serenata - podemos ler "Dramma per Musica Per celebrare il felicissimo giorno

¹² TYSON, 1987, p. 16.

natalizio del serenissimo signore DON GIUSEPPE, principe del Brasile". Segundo o Dicionário Grove de Música¹³, o termo '*dramma per musica*' foi comumente usado para designar ópera séria durante o século XVIII, mas também, de um modo geral, toda música vocal não religiosa, o que inclui o gênero serenata.

O libreto se fundamenta em episódios históricos, mencionados por Gaetano Martinelli nas primeiras páginas, especificamente sobre a aversão dos espartanos pelos atenienses após as vitórias de Maratona e Salamina¹⁴, onde os espartanos com um poderoso exército liderado pelo general Lisandro, atacaram os atenienses e tiveram vitória no rio Egos, em vista da cidade de Atenas, onde se passa toda a história.

Os personagens são: Eurimaco (soprano), capitão espartano apaixonado pela filha do general; Ismene (soprano), princesa espartana, filha do general que corresponde o amor de Eurimaco; Alcibiade (contralto), general ateniense; Archidamo (contralto), capitão espartano apaixonado por Ismene; Lisandro (tenor), supremo general espartano, pai de Ismene.

Eurimaco e Archidamo são os valentes capitães espartanos que amam a mesma mulher, Ismene, filha do general Lisandro. Quando o general percebeu que a rivalidade entre eles era muito grande, decidiu que, dos dois, o que melhor lutasse na guerra a teria em casamento.

O general ateniense Alcibiade havia exigido Ismene como esposa, mas foi negado e por isso decidiu raptá-la. Eurimaco não pôde impedir o rapto, mas ofereceu sua vida a Alcibiade (que já era seu inimigo pessoal há muito tempo) em troca da liberdade de Ismene. Assim que é liberta, Ismene encontra Archidamo, conta a ele o que aconteceu e o quanto sofre por causa de Eurimaco.

Archidamo consegue resgatar Eurimaco, faz Alcibiade como prisioneiro e, como troca de favores, pede que Eurimaco desista do amor de Ismene, e este, sem ter outra opção, aceita.

Eurimaco diz a Ismene que não poderão ficar juntos mas não conta o motivo real. Ela acredita, mas o vê chorando e não entende a situação. O próprio Archidamo ao ver Eurimaco chorando e sendo questionado por Ismene se comove e desiste de Ismene.

¹³ *Dramma per musica* de The New Grove Dictionary of Opera

¹⁴ Batalhas reais que fizeram parte das Guerras Médicas ou Guerras Greco-Persas entre gregos e persas durante o século V a.C.,

O general Lisandro diz que ambos são heróis espartanos. E todos eles elogiam juntos o caráter de alguém igualmente heroico, Dom José.

Na estreia da serenata, em 21 de agosto de 1788, Eurimaco, Ismene, Alcibiade e Archidamo foram interpretados respectivamente pelos *castrati* Carlo Reyna, Vincenzo Marini, Ansano Ferracutti e Carlo Contucci. Lisandro foi interpretado pelo tenor português Policarpo José Antonio da Silva, que além de primeiro tenor da capela e da câmara real durante essa época, era também compositor (VASCONCELLOS, 1870, p.176).

Policarpo da Silva era muito admirado por William Beckford, que durante sua estada em Lisboa o recebia em sua casa quase todos os dias (BECKFORD, 2009, p. 172). Em 6 de novembro de 1787, Beckford escreveu sobre Policarpo:

Apesar de minha má disposição, nunca cantei tão bem na minha vida - três claras oitavas caindo a prumo sobre a nota, como um falcão sobre a presa. Policarpo uivava e gritava com infinita execução. É um perfeito mestre da sua arte e compõe com saber e discernimento (BECKFORD, 2009, p. 166).

Policarpo era o único português entre os cantores, os outros vinham da Itália, dado que a partir de 1752 se intensificou a ida dos *castrati*, os "melhores artistas que a coroa portuguesa podia contratar", a Portugal (AUGUSTIN, 2013, p. 104):

Durante o reinado de D. José I (1750-1777), a coroa portuguesa concentrou-se em buscar os melhores cantores disponíveis na Itália, contratando simultaneamente para a Capela Real e para os espetáculos operísticos (IDEM, p.101).

O interesse de D. José I por música italiana era tão grande, que ele "continuou estimulando e autorizando a contratação de músicos italianos de renome até sua morte em 1777" (IDEM, p. 110). Assim como ele, "D. Maria também buscou para a sua corte músicos altamente qualificados", embora em seu reinado se verifique maior ocorrência de montagens de serenatas que de óperas sérias (IDEM, p. 115).

Esse era um dos motivos de os *castrati* terem boas gratificações em todas as apresentações, ficando atrás somente dos compositores.

Os *castrati* italianos constituíam um grupo profissional de cantores que desfrutavam do mais alto prestígio dentro na hierarquia musical da corte portuguesa e foram os profissionais mais bem pagos em detrimento dos músicos

portugueses. Inicialmente ao serem contratados ganhavam cerca de 30\$000 e 50\$000 mil réis mensais, enquanto os cantores portugueses ganhavam entre 12\$500 a 20\$000. (IDEM, p. 110)

Carlo Reyna, contratado pela Patriarcal em 1755 e pela Capela Real em 1768, trabalhou aproximadamente 22 anos para a coroa portuguesa e se tornou famoso pelas atuações como par de Giovanni Battista Vasques (1710?-1817), outro célebre *castrato* que interpretava personagens femininas e chegava a se confundir com uma mulher. Juntos os dois cantaram "quase todas as óperas e serenatas encenadas durante o reinado de D. José I" (IDEM, p. 109).

Além de boa voz, entonação e conhecimento da música, a boa aparência era importante para a interpretação de personagens femininas. O embaixador português em Roma, José Pereira Santiago, que escutara Carlo Contucci cantar em Roma, o descreveu como sendo

“[...] muito sufficiente [...] por cantar com expressão grande, bastante corpo de voz na sua classe, e sobre tudo saber bem a Muzica. A mim me pareceu hum pouco gordo ainda que Recitava de Dama em Perugia” (Roma 27 de fevereiro de 1788. P-Lant, Casa Real, caixa 3505, citado por AUGUSTIN, p. 137).

Contucci assinou contrato em 17 de fevereiro de 1788 (IDEM, p. 141), então com 26 anos de idade. Na sua chegada à Lisboa no mesmo ano, ele foi ouvido pela própria rainha:

Entendi com prazer a gustoza noticia não só da felix chegada a esse Porto com taõ breve viagem do Muzico Carlo Contucci, como tambem que Sua Magestade o mandou vir as Caldas houvindo cantar duas vezes gostando de sua voz e do modo com que cantou, por cuja causa ordenou ficasse na Real Capella de Nossa Senhora da Ajuda; Esta honra e distincão crejo tera sido por Elle da maior consolaçam [...] (Gênova 28 de julho de 1788. P-Lant, Casa Real, caixa 3507, citado por AUGUSTIN, 2013, p. 140).

O contrato de 12 anos que Contucci assinou, o tornou próspero em Lisboa. José Pereira Santiago tentando convencer outro *castrato* a ir a Lisboa, pediu em carta de 1790 que Contucci, narrasse “a fortuna que alcançou e o bem que se vive nessa corte” (Roma 16 de Junho de 1790, P-Lant, Casa Real, caixa 3505, citado por IDEM, p. 134).

Sobre Vincenzo Marini que interpretou Ismene, João Antonio Pinto da Silva, um dos responsáveis pelas contratações de *castrati*, afirmou em abril de 1783 que possuía "uma bela voz e um estilo muito bom" (IDEM, p. 140).

2.2.1. Libreto e Traduções

O libreto a seguir é acompanhado na segunda coluna pelas traduções de Vila Viçosa e pela proposta de tradução das árias faltantes nesses manuscritos, que então aparecem com o texto em azul.

Optei por deixar o texto de Vila Viçosa fiel ao dos manuscritos, enquanto que na partitura ele está corrigido. A frase de Lisandro "Qual he vosso dezejo" na scena II, por exemplo, é corrigida na partitura para "Qual é vosso desejo".

Na parte de Lisandro em alguns trechos de fim ou começo de frase, aparece por vezes pequenos textos de outros personagens, em italiano (figura 8) ou em português (figura 9).

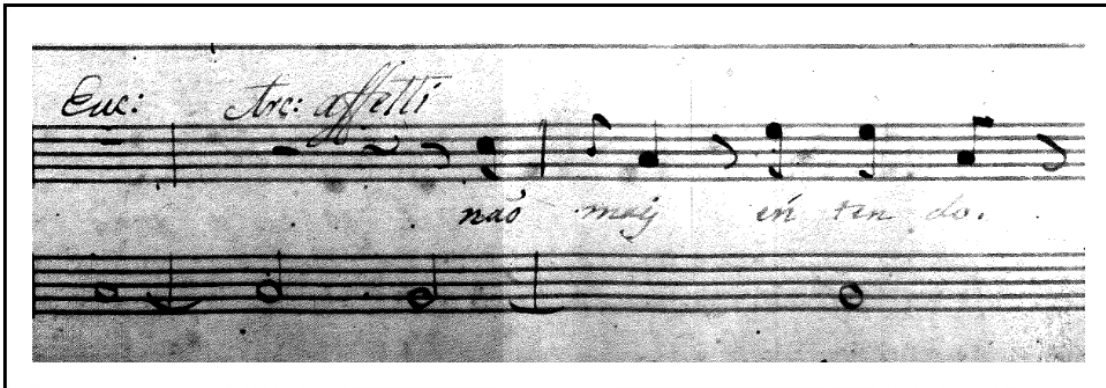


Figura 8: Caderno de Lisandro, p. 1 (P-VV AMG-82)

Isso pode indicar que a tradução da serenata foi feita pelos próprios copistas, que ao anotar o texto guia para o baixo contínuo não seguiam nenhum padrão.

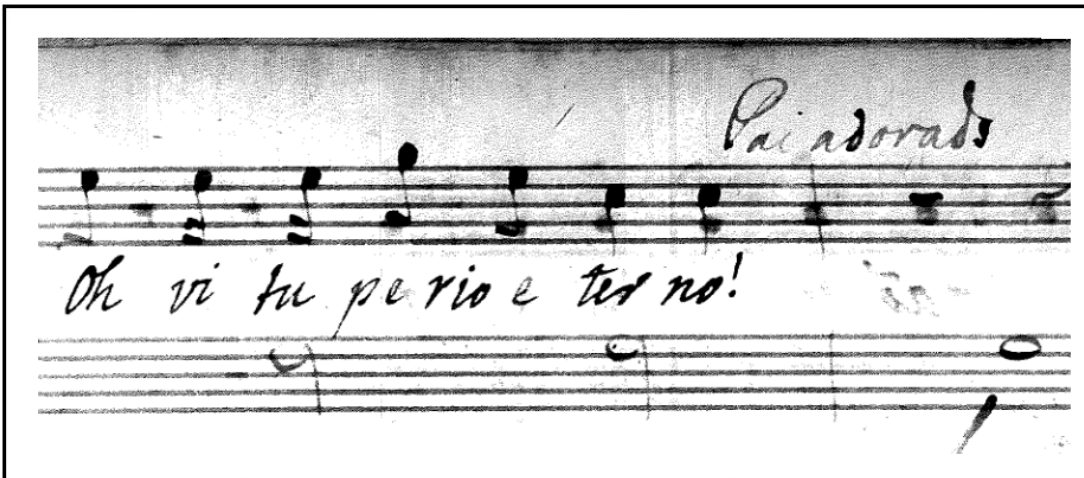


Figura 9: Caderno de Lisandro, p. 15 (P-VV AMG-82)

No caderno de *bassi tutti* do P-VV AMG-82 há ainda o texto dos recitativos de todos os personagens na segunda parte da serenata, equivalente ao P-La48-II-17, que aqui aparece em cor laranja.

Quando não há tradução dos recitativos na parte dos cantores ou de baixo contínuo nos manuscritos de Vila Viçosa, a coluna da direita permanece em branco.

ARGOMENTO

La gran possanza, e Porgoglio, a cui giunsero gli Ateniesi per le due riportate vittorie di Maratona, e Salamina, e l'ambizione d'um assoluto dominio, che per queste andavano dimostrando, gli conciliò l'odio della maggior parte della Grecia, e specialmente de' Lacedemoni i quali con una poderosa Armata, diretta dal General Lisandro, andarono ad attaccarli, e ne riportarono vittoria presso al fiume Egos.

Da Eurimaco Tebano, e da Archidamo, valorosi Capitani Lacedemoni teneramente si amava Ismene, figlia dell' accennato General Lisandro: La rivalità già fra loro producea discordie: Se ne avvide l'accorto Padre, e decise; che, dei due, quello, che maggiormente si segnalasse in quella guerra l'avrebbe ottenuta in isposa.

Alcibiade, Generale Ateniese, avea di già richiesta per sua Consorte Ismene; ma esse indogli stata negata, risolse di rapirla, e gli riuscì.

Non giunse a tempo Eurimaco per impedir la rapina, ma nell' offerirsi ad Alcibiade vittima degli antichi di lui sdegni, ottenne di liberarla. Giva frattanto quest'Eroe a soffrir la morte, allorquando Archidamo affontò, e disperse i Custodi, fece prigioniero Alcibiade, e disciolse Eurimaco.

Su le generose Azioni di questi due Eroi si è edificato il prefente Drammatico Componiento. Sofocle, Euripide, ed altri, &c.

L'Azione è presso il Fiume Egos in vista della Città di Atene.

PERSONAGGI

- *Eurimaco Tebano, Capitano, Lacedemone, Amante corrisposto d'Ismene.*
Il Sig. Carlo Reyna, Virtuoso di Camera di S. M. F.
- *Imene, Principessa Spartana, amante del suddetto.*
Il Sig. Vincenzo Marini.

- *Lisandro, Supremo Generale Lacedemone, Padre della suddetta.*
Il Sig. Policarpo Fozè Antonio da Silva.
- *Alcibiade, Generale Ateniese.*
Il Sig. Ansano Ferracuti.
- *Archidamo, Capitano Lacedemone, Amante non corrisposto d'Ismene.*

Il Sig. Carlo Contucci.

CORO

Di Duci Lacedemoni.

Tutti Virtuosi della Real Capella di S. M. F.

La Composizione della Musica è del Sig. Antonio Leal Moreira, Maestro del Real Seminario di Lisbona.

Il Dramma è di Gaetano Martinelli, Poeta all'attual servizio di S. M. F.

GLI EROI SPARTANI

SCENA I

Campo di battaglia di quà del Fiume Egos. Padiglioni, e Tendi militari. Vista in lontano da una parte, dell'Armata Lacedemone, e dall'altra della Città di Atene.

Eurimaco, ed Archidamo in atto di battersi

Eurimaco: *Ch'io ti ceda il mio Ben, lo spero in vanto.*

Archidamo: *Ismene è l'alma mia.*

Eurimaco: *Per lei quest' alma a sospirare apprese.*

Archidamo: *A' lumi suoi questo mio cor si accese.*

Eurimaco: *A tanta egualità decida il brando*

Archidamo: *Quel tuo valor, bastante non è per spaventarmi.*

Eurimaco: *A che dunque ti arresti?*

Archidamo: *All' armi*

Eurimaco: *All' armi*

[In atto di battersi]

SCENA II

Lisandro, e detti

Lisandro: *Qual furor, qual follia, o Duci
invitti, v'arma la man*

*Qual' Astro alle nostre armi infesto,
onde voi siete*

*Il sostegno, el'onor, v'agita, e spinge
Ne' vostri petti il ferro?*

Eurimaco: *Invitto Eroe...*

Archidamo: *Duce supremo...*

Eurimaco: *Ah lascia*

Archidamo: *che tronchi il nostro brando
ormai permetti...*

Eurimaco: *L'ire private...*

Archidamo: *Ed i rivali affetti.*

Lisandro: *Non più: v'intendo. Olà: si chiami
Ismene.*

[Ad um Custode, Che ricevuto l'ordine
parte]

*Io ben più volte, o Prenci, da'sguardi, e
da'sospiri*

Le vostre brame intesi. I sdegni, e l'ire

Al vostro merto, all'amor vostro or dono:

Quai voi siete, qual sono

Ah vi sovvenga ormai;

Nè sia, che da' più cari

Il basso volgo a più temermi impari.

Lisandro: Que furor, que loucura,
Heroes em furor vos move a mão.

Qual Astro infesto às nossas armas
de quem possa

sempre a honra ecolúna

vos obriga a combater agora?

Eurimaco:

Archidamo:

Eurimaco:

Archidamo:

Eurimaco:

Archidamo: *affetti*

Lisandro: Não mais entendo. Olha que
venha Ismene.

Já conheci mil vezes nos olhos, e
nos suspiros

Qual he vosso dezejo. As furias

e iras à vossa honra, ao vosso amor entrego:

Quem vós sois, quem eu seja

vos lembre desde agora;

Nem seja esta contenda por onde o vulgo

a mais temer me aprenda.

SCENA III

Ismene, e detti.

Ismene: *Eccomi a'cenni tuoi.*

Lisandro: *Figlia m'ascolta.*

Per te di fiamma eguale

Ar dono questi Eroi. La tua m'è nota

magnanima virtù. So, che leggiera

Non è la tua bell' alma,

Che per sentier di pianti, e di sospiri

Di vil beltade al basso acquisto aspiri.

Premio sia la tua destra a quel, che in oggi

Nel glorioso cimento

Da forte si esporrà. Vi sia d'oggetto

Un bel desio d'onore,

E alla Gloria dia sprone il vostro amore.

Di onor si accende altero

L'intrepido Guerriero;

Che di pagnar la gloria

Gli basta per mercè.

Erge fra i rischi audace

La fronte ognor sicura

La fronte ognor sicura:

La morte altrui sì dura,

Morte per lui non è.

Ismene:

Lisandro: *Ouve ó Filha,*

por ti com igual chama

estes heroes suspirão. Vejo a tua magnanima

virtude, eu sei que leve

não he tua bel'alma,

que por meio de pranto furias eiras

de vil beleza ao premio não aspiras

Tu darás hoje a mão

ao que mais forte no gloriozo perigo

a vida offerecer.

Tereis por alvo a honra e a vitoria

e exite o vosso amor á vossa gloria.

Ao campo vai seguro

O intrepido guerreiro;

que por buscar a glória

anima o seu valor.

Em temor dos perigos,

Se mostra altivo e forte

Se mostra altivo e forte:

despreza a mesma morte

nem sabe o que he terror.

SCENA IV

Ismene, Eurimaco, ed Archidamo

Eurimaco: *Ismene...*

Archidamo: *Idolo mio...*

Eurimaco:

Archidamo:

Eurimaco: *Del padre al cceno...*
Archidamo: *Fra le stragi...*
Eurimaco: *Fra l'armi...*
Archidamo: *Volo per te a pugar.*
Eurimaco: *Vado ad espormi.*
Archidamo: *Di chi fido ti adora...*
Eurimaco: *Di chi strugge a'tuoi rai...*
A 2: *Deh ti rammenta.*
[Archidamo parte]
Ismene: *Oh Dio! il cor mi si divide!*
Eurimaco: *Ismene, addio.*

Già mi affretto in campo in campo armato
A pugar per te, mia vita...
Ah che dissi!.. Onor m'invita
Fra le schiere a trionfar.
Sia la Gloria onor d'Eroi
Quella il cor, che mi avvalori;
Onde cinto poi di allori
A te possa ritornar
Si a te possa ritornar.

Eurimaco:
Archidamo:
Eurimaco:
Archidamo:
Eurimaco:
Archidamo:
Eurimaco:
A 2:
[Archidamo parte]
Ismene:
Eurimaco: *Ismene, adeus*

Já me apresso ao campo ao campo armado
A lutar por ti, mi'a vida...
Ah que disse!.. Amor convida
Do inimigo a triunfar.
Para a Gloria sem conquista
Minha alma e seus valores;
Que eu deixe minhas dores
E a ti possa retornar
Sim, a ti possa retornar.

SCENA V

Ismene Sola.

Ismene: *Misera me!*
Qual mai sventura inaspettata
Mi minaccia il Destin!... D'odio, Archidamo,
È un oggetto a'miei rai: Soave oggetto
Eurimaco è d'amor per questo petto.
Egual è il lo valor: ciascun desìa
Della mia destra il premio

Oggi acquistar. La Sorte
 Può decider di quello.
 Questo può preterir!... Misera, e allora
 Potrei a chi detesto
 Porger la man!.. Che fier pensiero è questo!
 Ah mal dovute, o Padre,
 Sono a me le tue lodi. A meritare
 Non ho valor, che basti. È dura impresa
 estinguere nel core
 Quella prima, e leal fiamma d'amore.

Ah Cangiar non può d'affetto
 Chi sincero ha un cor nel petto:
 Sempre impresso un primo amore
 È in un anima fedel.
 Dal mio Ben, ch'io mi divida
 Speri in vano il Genitore:
 Vuo' piuttosto, che mi uccida
 Il destino mio crudel.

Ah mudar não pode afeto
 Que sincero amor discreto:
 Sempre impresso o primo amor.
 Que possui alma fiel.
 Pelo meu bem, eu me divido
 Espere em vão o genitor:
 Dou com gosto de mi'a vida
 O destino meu cruel.

SCENA VI

Ruine presso li Reali soggiorni di Lisandro. Ponte sul Fiume Egos.

Alcibiade seguìto da un drappello di Soldati.

Alcibiade: Amici, alla grand'opra
 Opportuno è l'istante. Ad arte or muove
 A battaglia campal le nostre schiere
 Il mio fedel' Enone.
 Al finto invito intento sta il Nemico
 Gl'insulti a ributar. Fra quelle mura

Alcibiade: Amigos á grand'obra
 oportuno é o instante agora move
 em batalha campal nosso desbravar
 o meo fiel Enone.
 Ao falso aceno attento o inimigo procura
 defender-se. ... remos a beleza a quem

*È chiusa la beltà, che m'imprigiona:
Mal difeso è l'Albergo: ite, o compagni;
Rapite Ismene, e nula
Vi frastorni d'un'opra a me si cara,
O vil timore, o cupidigia avara.
[Parte la metà de' soldati del suo seguito]*

*Amor di questa impresa
Sia consigliere, e guida. Il solo acquisto
Della bella mia Ismene
Risarcisce le mie sofferte pene.
Tu pietoso a'miei tormenti
Mi prepari, Amor, contenti
Col possesso del mio Ben.
Mà!.. Qual moto io sento in seno!
Perchè peno incerto ancora?
Ah più lunga la dimora
questo cor già non sostien.*

adoro: sem defesa lhe aponte:
ide ó amigos trazei-me Ismene
e nada vos aparte
de ação que me é tão cara.
nem vil temor, nem ambição avara.

Amor ordene e guie
esta ditoza empreza. E se de Ismene
hoje a posse mereço
fico pago das penas que padeço.
Tu piedozo a meu tormento
me restaura Amor o alento
com a posse do meu bem.
Mas que mágoa n'alma sinto
Por que peno incerto agora?
Ah que o peito na demora
esta dor já não sustem.

SCENA VII

Ismene condotta a forza da'soldati, e detto.

Ismene: *Ah dove, oh Ciel! Son io condotta?
Indegni,
A sì atroce delitto,
Qual furor vi consiglia?
Alcibiade: Amata Ismene, (lode al Ciel) sei
pur mia.
Ismene: Ah scellerato, di si iniquo attentato,
Tu sei l'autor protervo!..*

Ismene:

... que furor vos obriga?
Alcibiade: Amada Ismene, ceo benigno és ja
minha.
Ismene:

Alcibiade: *In van mi sgridi.*

Quì periglio è l'indugio: andiamo, o fidi.

Tosto il Ponte si atterri: e tu vien meco.

Ismene: *Dove, o superbo?*

Alcibiade: *Ah cara,*

Dall'ira mia non aspettar vendette:

A disarmarle basta

Un sol, che tu rivolga

Ver me pietoso sguardo.

Ismene: *Anima vile, questo spero da me?*

Alcibiade: *Bell'Idol mio, mia cara Ismene,*

oh Dio!

Non m'insultar, ti placa...

Ismene: *Ed osi, o indegno, ancor chiamarmi tua?*

Alcibiade: *T'obbliga ad esser mia legge di guerra.*

Ismene: *Ma non legge di amore.*

Alcibiade: *Ah pensa, o ingrata, che ti può la fierezza esser cagion d'affanni.*

Ismene: *Costante ho il cor.*

Alcibiade: *Ti placherai.*

Ismene: *T'inganni.*

Alcibiade: Em vão me insultas.

Não se espere a desgraça: e o perigo fique a ponte por terra e vem comigo.

Ismene:

Alcibiade: Ah cara!

Do meu furor não deves ter receio:

Para abrandar-me basta

que para mim se volte

Um raio dos teos olhos.

Ismene:

Alcibiade: Idolo amado, Ismene minha.

Oh Fado!

deixa o furor, socega...

Ismene:

Alcibiade: Minha te obriga a ser a lei da guerra.

Ismene:

Alcibiade: Ah pensa, ó ingrata que tambem as mais feras deixão de ser tiranas.

Ismene:

Alcibiade: Aplacarás.

Ismene: Te inganas.

SCENA VIII

Eurimaco con soldati, i quali assalgono i Custodi di Alcibiade sul ponte, e si fanno luogo al passaggio.

Eurimaco: *Opportuni giungemmo:*

Amici, all'armi.

Alcibiade: *Perfida sorte!*

Il Ponte difendete, o miei fidi.

Eurimaco:

Alcibiade: Perfida sorte!

Eurimaco: *Al mio furore sottrarti non potrai.*

[Segue il combattimento]

Alcibiade: *Non ho timore.*

Eurimaco: *Si uccida quel fellon...*

Alcibiade: *Verun si accosti, o questo ferro immergo nel cor d'Ismene*

Ismene: *Oimè!..*

Eurimaco: *Crudel, ti arresta... Oh fiera angustia!...*

Ah, di, perchè in quel seno l'ire tu vuoi...

Alcibiade: *Ritirati, o la sveno.*

Eurimaco: *Ah se di sangue hai sete, eccoti il ferro, eccoti il petto mio...*

Alcibiade: *L'uccido se ti avanzi.*

Eurimaco: *Ah ferma... oh Dio!*

Libera lascia Ismene,

E me fra tue catene

Accogli in vece sua. Eccoti a fronte

Il tuo più fier nemico. In questo ferro

L'uccisor riconosci

Del tuo German Cleomede: In questa fronte

Il tuo Rival felice,

D'Atene lo spavento,

Eurimaco, il Tebano...

Alcibiade: *Oh Ciel, che sento! Eurimaco tu sei?*

Eurimaco: *Quello son io,*

Che più volte cercai

Nella tua morte i miei trionfi...

A ponte com valor se defenda.

Alcibiade: *Audace,*

Eurimaco: O meu furor não podes apagar.

Alcibiade: Temor não tenho.

Eurimaco:

Alcibiade: Nenhum avance, ou co'este ferro agudo traspasso Ismene

Ismene:

Eurimaco:

Alcibiade: Retira-te ou traspasso...

Eurimaco:

Alcibiade: traspasso neste instante

Eurimaco:

Alcibiade: ó Ceos! que vejo! Eurimaco tu és?

Eurimaco:

Alcibiade: Indigno,

*Di più non m'irritar!.. Ah si, ti sento,
O mio geloso amore; o qui d'intorno,
Dell' estinto Germano, ombra errante, e
diletta,*

Entro del seno mio gridar: vendetta!

Ismene: *O amator generoso!*

Eurimaco: *Idolo mio, valor no ho che basti
a vederti trafitta.*

Ismene: *Odio la tua pietà.*

Eurimaco: *La sorte tua questo mio cor
divide.*

Alcibiade: *Qual più agitato cor del mio si
vide!*

Ah si risolva alfin: convien che amore

Si consacri al piacer della vendetta.

Alcibiade: *Libera Ismene sia, purchè tu resti
vittima del mio sdegno.*

Eurimaco: *La fè ricevo, e la mia vita
impegno.*

Voi, miei fidi, frenate

[A' suoi soldati]

Contro Alcibiade ormai

Le raggioni dell'odio, e se mi amate

Conservatemi Ismene. Eccoti il ferro:

Eccoti il sen: mi svena.

Ismene: *Oh tormento! Oh cordoglio! Oh
atroce pena!*

Alcibiade: *S'inca teni L'iniquo.*

Eurimaco: *Idolo mio,*

Prendi l'ultimo addio. Per te fedele

Vado a morir. Te stessa

ja basta de irritar-me!.. Ah sim,
eu sinto o meo zeloso amor;
Eu vejo, eu ouço um Irmão desgraçado
sombra sem esperança
dentro do coração clamar: vingança!

Ismene: Oh amante generoso!

Eurimaco:

Ismene:

Eurimaco:

Alcibiade: quem teve o coração mais
agitado!

Eu me resolvo em fim: vamos ingrato

sacrifico ao prazer ao prazer dou a vingança

Alcibiade: Deixe-se Ismene,

sim se tu te entregas vitima do meo odio.

Eurimaco:

Ismene:

Alcibiade: Encare o seo iniquo.

Eurimaco:

*Io fido a te: ti lascio; e altrui tu vivi
Più felice Consorte!..*

Ismene: *E ancor non moro!*

Eurimaco: *Ah sì, mio bel Tesoro, un solo
istante di pietoso dolore
Dona talvolta a chi per te se'n muore.*

Pensa, Ben mio, che fido

Vado a morir, per te.

Da te non mi divido,

Porto il tuo cor con me.

D'ogni mia pena, oh Dio!

Pena non v'è maggior!

Destino eguele al mio

Chi vide mai finor?

[Parte con Alcibiade, e Guardie]

Pensa, meu bem querido

Que vou morrer, por ti.

De ti não me divido,

Comigo vai teu ser.

Toda mi'a pena, oh Deus!

Não vale o teu clamor

Destino igual ao meu

Viver sem ter amor!

SCENA IX

Ismene, poi Archidamo

Ismene: *Si, si: dicesti il ver: teco
il cor mio ti porti,
o mio bel Nume.*

A poco, a poco

Sento, che langue il mio

Già indebolito spirto!..

Ah non so come

Dell' unico mio ben vedora, e priva

A' sì crudele affanno io sopravviva.

Archidamo: *Principessa!.. Oh piacer!*

Ismene: *Sim, sim, disseste bem
mi'a alma vai contigo,
o prenda amada*

E pouco a pouco

sinto me vais faltando

da vida o doce alento!

Ah não sei como

Sou o unico bem tirana sorte

queres que sobreviva a dor tão forte

Archidamo: *Ah Princeza Oh prazer!*

*Te in sicurezza,
 Te in libertà ritrovo?
 Ah dimmi, ah dove
 Il rapitor, gli audaci fuggiti son? chi mai in
 libertà ti pose!*
Ismene: *Oh Dio! Fu il solo Eurimaco fedel.
 Co' ceppi suoi i miei ceppi disciolse.
 Ah la sua vita per me sacrificò
 L'alma onorata,
 D'Alcibiade a saziar l'ira spietata.*
Archidamo: *Oh magnanimo! Oh grande!*
Ismene: *Egli ti vinse nelle gare d'onor:
 nulla ti resta a sperar dal mio core.*
Archidamo: *Ma un generoso amore io
 voglio almeno,
 Che in me tu ammiri. Addio.*
Ismene: *Ferma; ove corri?*
Archidamo: *(Oh Dio!) Vado a salvarti quel
 fortunato oggetto,
 Ch'ha in possesso il tuo cor, quello, che
 tanto la bella Ismene ha sospirato, e pianto.*

Em liberdade e sem temor

*Non sospirar, non piangere,
 L'oggetto del tuo affetto
 Salvo otterrai da me.
 Conoscerai, o Barbara,
 Che merita il mio amore
 Qualche sospir da te.
 (Più sfortunato, e misero;
 più tormentato core*

de encontro ah dizer
 e como és se traidor a preza
 aqui deixo
 A quem tanto favor devotas
Ismene: Oh Ceos! ao nobre Eurimaco fiel.
 He a prizao por salvar-me se entregou
 a doce vida por mim sacrificou
 e só procura de Alcibiade
 fartar a sanha impuna.
Archidamo: Ó magnanimo! Ó grande!
Ismene: Ele venceste nos combates de amor
 nem ja te resta q esperar do meu peito.
Archidamo: Mas meu amor espero
 que conheças quem nobre seja.
 A Deos.
Ismene: Ouve: onde vaiz?
Archidamo: (Ó Deos!) vou a salvar-te
 quem já feliz possui teu favor
 teu agrado esse q' tanto
 Ó bella Ismene faz mover-te o pranto.

*eguale al mio non v'è.)
 Não suspirar e não chorar,
 Aquele do teu afeto
 Salvo terás de mim.
 Conhecerás, oh bárbara,
 Quem merece o meu amor
 E quem suspira assim.
 (Mais miserável, e triste;*

mais atormentado ser

igual ao meu não há).

SCENA X

Ismene Sola.

Ismene: *A' miei casi infelice, a' miei martiri*

Chi mai non spargerà pianti, e sospiri?

Oh Dio! quanto mi costa

Questa mia libertà! Per questa il mio

Eurimaco fedel soffre que' strazi

Riserbati per me... Qual fiero oggetto

Or si presenta al mio ego pensier!..

Ma posso crederlo estinto allora,

Che quest'anima mia aure di vita

ancor respira?..

Ah che pur troppo il veggio

Trofeo di amore, ed' ira

Nel proprio sangue immerso!.. Ed io qui

resto misera spettatrice del suo scempio

crudel?..

No, no: di lete L'onda fatal,

mia speme, non dubbitar, noi varcheremo in

sieme.

Se da te, mio bel Tesoro,

Mi divide l'empia sorte;

Disperata, in grembo a morte

L'Ombra tua Vogl'io seguir.

La sul margine di Lete,

Se ci guida un' empia Stella,

Per cagione cosi bella

Non avremo d'arrossir.

Ismene: O meu caro infeliz, O meu tormento a quem não cauzará pranto e lamento?

Ó Ceos! a liberdade Ó que me he fatal!

Por mavejo Eurimaco fiel entre os rigores

que devera sofrer... que triste objeto

cauza na m'ia idea tanto pavor!

Mas posso já sem vida julgá-lo

Quando eu bem oprimida de saudade

inda respiro?

Ah! sim que bem o vejo

Trofeo d'amor, e ira

No próprio sangue envolto E eu aqui posta

mizera testemunha do seu duro penar?

Não, não: ao irei

contigo doce meu bem

a ver centro abrigo.

Se de ti, meu bom tesouro,

Me divide a ímpia sorte;

Desprezada, em frente à morte

A sombra tua eu vou seguir.

Que tu sentes vem do Lete,

que te guia mui severo,

Mas o meu amor sincero

Não se pode destruir.

SCENA XI

Logge Reali, dalle quali si discoprono Il due Eserciti attendati.

Lisandro, e suoi Custodi; poi Ismene, indi Alcibiade.

Lisandro: *Ed a tanta viltà, come, o Codardi,*

[Parlando a'suoi Custodi]

sopravviver potete? In abbandono

Così lasciar vilmente

Il Real mio saggio? A un reo nemico

Fuggire in faccia, allora,

Che d'involar sol tenta

Ismene la mia Figlia! E voi potete,

Per tema vil di morte, del Rapitor lo scherno

Soffrire inoggi? Oh vituperio eterno!

Ismene: *Padre adorato...*

Lisandro: *Oh Ciel!.. Diletta Figlia, Tu*

libera! Tu viva!..

Ismene: *Il generoso Eurimaco fedel, già me*

videa

D'Alcibiade in poter: l'ardir, la forza,

il suo pronto valore

Togliere al traditore

Più non potea la preda: alfin risolve contro

se stesso l'ire

Destar del reo nemico: e volontaria

Vittima del suo sdegno offrir di poi,

Per salvare i miei giorni, i giorni suoi.

Lisandro: *Oh magnanimo Eroè!*

Ismene: *Cinto da' lacci*

Era quindi condotto al Campo ostile;

Lisandro: E com tanto pesar, como, oh

Covardes,

podeis inda viver? Em desamparo

deixar com tal vileza

meo Real Estandarte? Ao inimigo fugir

sem pejo, a tempo que só .. roubar pretende

Ismene minha Filha! E vós podeis

por medo vil da morte, desse traidor do

Averno sofrer a infamia? Oh vituperio

eterno!

Ismene: Pai adorado...

Lisandro: Oh Ceos! Querida Filha,

tu livre! Tu com vida!..

Ismene: O generoso Eurimaco fiel

já entre as mãos de Alcibiade

me via ao fero insulto

já arrancar não podia nem força

nem destreza

a miserável preza em fim

rezolve contra si mesmo a furia

voltando seu tirano e voluntaria victima de

furor

... para salvar minha vida a sua entrega

Lisandro: Oh magnanimo Eroè!

Ismene: Entre casdeas hera

ao Campo inimigo conduzido

*Ma dall'ardir virile di Archidamo, atterriti
Furo i custodi, Eurimaco disciolto,
E circondato alfin restò lo stesso
Alcibiade crudel, che fra catene, tinto dal
suo rossor, già qui sen viene.*

Alcibiade: *Son vinto, è vero: eccomi a te
d'innanzi misero Prigionier.*

*Co' tuoi trionfi approva L'empia sorte,
Non la parte miglior, ma la più forte.
Se a' tuoi novelli acquisti la mia vita
Un periglio ti sembra, il ferro impugna,
Aprimi omai le vene, e il sangue mio,
Già di Atene sostegno,
Ogn' ira tua satolli, ogni tuo sdegno.*

Lisandro: *Non per la mia, ma per l'altrui
grandezza In oggi io servo, e su di te trionfo.
Giammai, lo giuro ai Dei, giammai non ebbi
sete del sangue tuo: che se in mia mano
Fosse il sciorre i tuoi lacci, a tuo rossore,
dall' amplo mio perdono,
Conoscer ti farei, chi sei, chi sono.*

Alcibiade: *(Oh acerba rimembranza!)*

Lisandro: *Ormai tu, Figlia, siegui i miei
passi, e voi
Custodi, a' miei soggiorni guidate il
Prigionier.*

Ismene: *(La sorte mia indecisa finor, chi sa
qual fia.)*

mas do alor invicto d'Archidamo
vencida foi toda a guarda
Eurimaco liberto e derrotado em fim
ficou o mesmo Alcibiade feroz
envergonhado aqui prezo
o conduz seo cruel fado.

Alcibiade: *Venceste he certo
aqui me tens presente mizero infeliz
Com teos triunfos a prova a impia sorte
nas Aparte melhor mas a mais forte
se a teor novo dezigne minha vida
te parece hum perigo ofurro empunhar a
br..ja peito e nele sangue q' já susteve Atenas
da fim ao meu rancor e as minhas pennas.*

Lisandro: *Não busco a propria,
mas dar lhe a gloria,
se hoje pelejo, e se de ti triunfo.
Jamais, o juro aos Ceos, jamais fis gosto de
derramar-te o sangue;
e se eu podera só darte liberdade, a teo pesar,
o perdão deste dia, quem és, e quem eu sou,
te mostraria.*

Alcibiade: *Ó q' triste lembrança*

Lisandro: *Agora, oh Filha, segue meos
passos, e vós, guardas,
o prisioneiro a meo quartel guiai.*

Ismene: *(Da sorte injusta, o capricho fatal
quanto me custa).*

SCENA XII

Alcibiade: *Oh sventura crudele! Oh infausto
giorno!*

*Oh momento fatal!.. Tutte in un punto
Perdei le mie speranze... Oh iniqua sorte,
saziati pur; mi toglì e dignidade, e onore;
Togli Ismene al mio core;
Eurimaco al mio sdegno;
Togliami libertà; dammi la morte:
Saziati, iniqua sorte.
Sento, che posso ancora
Far fronte a' tuoi rigori a' miei cordogli;
e si mi lasci il cor nulla mi toglì.*

*D'ogni procella in seno
mi veggo esposto all' onde;
Ma ancor non si confonde
L'intrepido mio cor.
A superar tempeste av vezzo è questo petto:
De' Numi il fiero aspetto
Neppur mi dà terror.*

Alcibiade: *O desgraça mortal! O infausto
dia!*

*O tormento cruel!.. em hum instante
perdi toda a esperança... Ó iniqua sorte
farta-te ja; espire a dignidade a honra
Rouba a meu peito Ismene;
Eurimaco a m'ia ira;
A ira mea liberdade e da mea morte
Farta-te iniqua sorte.
Sinto q' posso ainda o... a teo vigo
Com justas queixas se a alma me ficar
tudo me deixas.*

SCENA XIII

Eurimaco, ed Archidamo.

Eurimaco: *Generoso Archidamo, in te
dichiaro
Il mio Liberator: per te sol vivo:
Deh fa, ch'io spenda almeno,
Giàche libero sono,
In prò del donator L'uso del dono.*

Archidamo: *Alle mie brame un campo,
Eurimaco: Generoso Archidamo,
em ti conheço o meu libertador por ti sim
vivo:
Assim faze que eu possa
já que livre me vejo*

ser grato ao bem f..tor quanto dezejo

Archidamo: A meo intento he campo,

Eurimaco, tu m'apri; eppur non oso a te spiegar...

Eurimaco: *Mi offende il tuo ritegno.*

Archidamo: *Io chiederei; ma temo rendermi ingiusto...*

Eurimaco: *E col tacer mi lasci ingrato, e disleal.*

Archidamo: *Vorrei!..*

Eurimaco: *Ti spiega.*

Archidamo: *(Ah mi assale il timor!)*

Eurimaco: *Parla; che chiedi?*

Archidamo: *La ragion su d'Ismene oggi a me cedi.*

Eurimaco: *(Oh richiesta crudel!)*

Archidamo: *Che dici?*

Eurimaco: *(Oh Dio!) Ismene, l'Idol mio...*

Archidamo: *Lo nieghi a me?*

Eurimaco: *Non deggio.*

Archidamo: *Ceder mel vuoi?*

Eurimaco: *Non posso.*

Archidamo: *Addio.*

[In atto di partire]

Eurimaco: *Ti arresta. (Gratitudine!.. Amor!.. che angustia è questa!)*

Archidamo: *Che dir mi vuoi?*

Eurimaco: *Sia tua L'Idolo del cor mio, la bella Ismene.*

Archidamo: *Oh contento! Oh piacer!*

[Parte]

Eurimaco: *Queste son pene!*

Eurimaco se me abre mas não ouves manifestar...

Eurimaco: Me ofende teo silencio

Archidamo: Eu penno sim mas temo julgues injusto

Eurimaco: He o ... deixas ingrato e desleal

Archidamo: Quizera

Eurimaco: Explica

Archidamo: Ah mea salta o timor?

Eurimaco: ... e pedes

Archidamo: Que o direito de Ismene hoje me cedas.

Eurimaco: Pa... importuna

Archidamo: Espero

Eurimaco: Ó Ceos! Ismene a minha vida

Archidamo: Mas ... negar?

Eurimaco: Não devo.

Archidamo: Ma... seder?

Eurimaco: Não posso.

Archidamo: Adeos.

Eurimaco: Espera. (Gratidão, amor... ah que angustia he esta!)

Archidamo: Que quer dizer?

Eurimaco: Tua seja o idolo da minha alma a bella Ismene

Archidamo: Ó entento! Ó prazer!

Mas eu que penno.

SCENA XIV

Eurimaco, poi Ismene.

Eurimaco: *A che darmi una vita,
O Archidamo crudel, se mile in oggi
Tu me ne togli! In preda
Ah lasciato mi avessi
D'un nemico crudel; dalla mia sorte
sofferto io non avrei, che una sol morte.*

Ismene: *Eurimaco!.. Mia vita!..
Ah sei pur tu: La gioja
Non è gli affetti a simular bastante:
grata ti son, non che fedele amante.*

Eurimaco: *Oh vista!.. Oh angustia!.. Io
cedo all' eccesso del duol!*

Ismene: *Per chè sospiri?.. onde quel
pianto?.. Ah di che mai tu affliggi?
Tu pur vivi? Io pur vivo?.. In te ritrovo il da
me sospirato unico bene...*

Eurimaco: *Ah taci per pietà... Lasciami,
Ismene.*

Ismene: *E qual linguaggio è questo? Al men
ti spiega:
Mirami... Parla...*

Eurimaco: *Oh Dio! Più il tuo Ben non son
io,..
Nè tu più mia...*

Ismene: *Spietato, dimmi per chè? chi mi ti
toglie?..*

Eurimaco: De que serve esta vida ó
Archidamo cruel
se mil me roubas hoje por huma?
Empreza antes tu ma dexaras do inimigo
cruel da minha sorte teria de sofrer
huma só morte.

Ismene: Eurimaco! m'ia alma!
Ah! Es tu mesmo,o gosto
dissimular não posso nesse instante
grata te sou não so fiel amante

Eurimaco: Ó virta! Ó angustia!
Eu cedo ao excesso da dor.

Ismene: Porque suspiras? Que pranto he
esse? Por que assim te afliges?
Tu com vida? E eu também
Em ti encontro meu amor suspirado
o unico bem

Eurimaco: Cala te por favor
Deixa-me Ismene

Ismene: E que falar me he esse?
explica ao menos
volta-te, fala

Eurimaco: Oh Ceo! Ja teu bem não sou eu
nem tu mais m'ia.

Ismene: Ingrato, dize por que?
Qu.. o embar...

Eurimaco: *Il Fato. Ad Archidamo...*

(Oh Ciel!) per cui sol vivo...

Ah non so dirlo!..

Ismene: *Ebben?..*

Eurimaco: *Io t'ho ceduta.*

Ismene: *Dunque, infido, perduta la memoria
hai di me?*

*Soffrir tu puoi, che la mia mano, il core ad
altri io doni?..*

Eurimaco: *Ah taci, nel misero mio stato non
mi affligger di più...*

Ismene: *Barbaro! Ingrato! Barbaro!*

Ingrato!

Va: m'abbandona, addio.

Sciogli la tua catena; scordati pur di me.

Eurimaco: *Ah tu non sai qual pena, soffro nel dirti...*

Oh Dio! Lungi men vò da te.

Ismene: *Cedermi adaltro oggetto!*

Eurimaco: *Ma pur ti adoro, o cara...*

Eurimaco e Ismene: *Angustia così amara,*

Chi mai potrà soffrir!

Estinguere un affetto, che accese in petto Amore!..

Ah non resiste il core a sì crudel martir.

Eurimaco: O .. do, em Archidamo,

Ó Ceos por quem so vivo

falar não posso

Ismene: Então

Eurimaco: Tens outro amante

Ismene: Sois tirano incostante,

ja te esqueces de mim

soffrer que a minha não é amor?

Ou tem pressa

Eurimaco: Oh basta hum mizero insensato

não morte fiques mais

Ismene: Barbaro! ingrato! Bárbaro!

ingrato!

SCENA XV

Lisandro, Archidamo, Alcibiade, e Duci Spartani.

Lisandro: *Dipende ormai dal vostro savio
consiglio,*

o Duci, d'Alcibiade il destin.

Le mie ricenti offese io gli perdono;

Lisandro: De vós depende agora;

sabio conselho, eleito,

de Alcibiades a sorte.

O meo recente agravo eu lhe perdôo;

*e se in me fosse assoluto il poter,
da' lacci il piede
Non men gli scioglierei, onde di Atene
mostrar as ogni Duce
Di Sparta quali Eroi il suol produce.*

e se eu tivera absoluto poder,
já neste instante lhe dera a liberdade;
assim a Athenas soberba eu mostraria,
que tais são os Eroses, que a Sparta cria.

Coro

Di Duci Spartani

*Saggio Eroe, tu ben discerni
quel che a noi e nuoce, e giova:
il consiglio tuo si approva; resti sciolto il
prigionier.*

Sabio Eroe, tu bem comprehendes,
o que hé mal, ou bem do Estado.
teu conselho hé aprovado; salvo o reo já
deve ser.

*Alcibiade: Gran Duce, è per me gloria,
sciolta la mia catena, vantar dalla tua man...*

Alcibiade: Supremo Heroe, eu devo, vendome em liberdade beijar aquella mão.

*Lisandro: Basta: non bramo lodi ascoltar
di lingua adultatrice:*

Lisandro: Basta: não busco louvor ouvir
de lingua lizonjeira;
só virtude dá ao homem gloria inteira.

Le bell' Opre sol fanno un Uom felice.

Archidamo: Senhor, he tempo agora de
Ismene amar siga...

*Archidamo: Signor, fia tempo ormai, che la
destra d'Ismene...*

*Lisandro: Intendo: or ora la mia figlia sarà
premio promesso,
nel guerriero Valore, di chi mostrò più
generoso il core.*

Lisandro: Intendo, hé justo; minha Filha
será premio bem cedo
de quem valor invito melhor mostrou no
militar conflito.

SCENA ULTIMA

Eurimaco, ed Ismene.

Ismene: Eurimaco, tu piangi?

Ismene: Eurimaco tu choras?

*Eurimaco: Ah bella Ismene, non accrescere
insulti alle mie pene.*

Eurimaco: Ah meu bem, não aumenteis
insultos a meos males.

Ismene: *Perchè ceder chi adori?*
Eurimaco: *Perchè amar chi ti cede?*
Archidamo: *Basta: non più:
 trionfa in voi la fede,
 L'amore, e la costanza, o fidi amanti:
 Palesano quei pianti
 L'insanabil dolore,
 Che voi soffrite in disnodar vi il core.
 Ah troppo vil sarei, faci sì belle,
 estinguer s'io tentassi.
 Il generoso Eurimaco salvò la vaga Ismene,
 E a lui, Signor si deve: chi l'ebbe in dono,
 in dono ancor la cede:
 non trovo al merto tuo miglior mercede.*

Lisandro: *Oh gloriosa Virtù!*
Eurimaco: *Principe, Amico; ricordati,
 che fosti il mio Liberator...*
Archidamo: *Che la tua vita,
 per Ismene salvar
 sacrificasti, io solo mi rammento.
 Alcibiade e Lisandro:* *Oh portento
 d'onore!*
Ismene e Eurimaco: *Ch'io stringa questa
 man, pur volle Amore.*
 [Porgendosi scambievolmente La mano]
Lisandro: *Alle tue Tende ormai volgi,
 Alcibiade il piede; e narra a' tuoi quali,
 e quanti di sparta son gli Eroi.*

Ismene: *Porque deixas quem amas?*
Eurimaco: *Porque amas quem te deixa?*
Archidamo: *Basta, não mais
 em vos fieis a mantes constancia
 fé e amor tudo triumpho,
 declararás meos olhos
 q terrivel violência vos sentires
 com esta dura .. zencia
 ah! que eu seria vil chama tão nobre
 se extinguir pertendece,
 O generoso Eurimaco, salvou a sua Ismene
 e alheio se deve por graça cede
 quem por graça a teve não
 a chame l... premio a tua virtude.*

Lisandro: *Oh Eroico proceder!*
Eurimaco: *Principe, amigo, ah lembra-te
 que forte o meu libertador.*
Archidamo: *Que a tua vida por Ismene
 salvar sacrificaste
 he se o que te lembro
 Alcibiade e Lisandro:* *Oh que honra de
 primor!
 Quem vio honra maior
 Ismene e Eurimaco:* *Que eu g.. desta, não
 ordena amor
 Lisandro:* *A teo quartel agora volta
 Alcibiade o pafio;
 e aos teos declara quanto em Esparta
 a virtude he nobre, e rara.*

Licenza

Eurimaco: *Il rammentar l'eccelse opre de' prischi Eroi,*

De' pregi tuoi, o Grande

Magnanimo Giuseppe, una ben lieve

immagine si puote

Solo adombrar. Del grido te presente, o Signor, quelle men grandi

sa ritrovar l'Idea. Dal primo Albore

Suol conoscersi il dì. Le vie d'onore

Fin da' tuoi più verd' Anni,

E da Eroe Tu scegliesti,

E costante sapesti,

Seguirle ognor: quindi Tu Pio, Tu saggio,

Tu Clemente non men che Giusto, e Forte;

Tu d'ogni Arte amator... Deh non sdegnarti,

o Augusto Eroe: La tua Virtù, la tua

Amabile Modestia (ah, ben si scorge!) ritrosa è d'ascoltar Lodi, ed Encomi.

Muto sia dunque il labbro:

Si corregga l'errore;

Ma lascia almen, che di Te parti il core.

Coro: *Per Te, con giro eterno*

Torni dal Gange fuora

Questa sì bella Aurora

Le Glorie a rinnovar:

E di Giuseppe il Giusto

Da cento trombe, e cento

Si ascolti sempre Augusto

Il Nome celebrar.

3. ANÁLISE RETÓRICA DE FIGURAS

3.1. *Di onor si accende altero/ Ao campo vai seguro*

A única ária de Lisandro, em si bemol maior é toda em andamento *allegro* e a que pode ser considerada como a mais virtuosística da serenata.

Já nos últimos tempos do primeiro compasso (figura 10) a música indica ação - que aqui pode ser considerada como a guerra entre espartanos e atenienses - através de uma *Fuga Hypotiposis*¹⁵ executada por primeiro violino.

1 *Allegro* 2 3

Lisandro

Trombone *f* *sfz*

Trombone *f* *sfz*

Violin I *f* *sfz*

Violin II *f* *sfz*

Viola *f* *sfz*

Bassi tutti *f* *sfz*

I IV⁶₄ vii° I

Figura 10: Scena III (p. 106) - *Fuga hypotiposis*

A parte de cordas nos compassos 1 e 2 é semelhante a um trecho da sinfonia nos compassos 32 e 33 (figura 11).

¹⁵ Linha melódica ascendente ou descendente, rápida, ligeira e de breve duração (CANO, 2000, p. 139)

Figura 11: Sinfonia (p. 90) - cordas

No compasso 4 (figura 12) as cordas (segundo violino dobrando com primeiro e viola dobrando com baixo) começam um *gradatio*¹⁶ a partir da nota sol, chegando à nota dó na segunda metade do compasso 5. Nesta ária o personagem Lisandro exalta a coragem e a honra necessárias à todos os guerreiros e a utilização desta figura pode significar uma insistência nessas virtudes.

Figura 12: Scena III (p.106) - *Gradatio*

¹⁶ Repetição ascendente ou descendente, por grau conjunto, em forma de sequência, de um mesmo fragmento musical (CANO, 2000, p. 121).

No compasso 10 (figura 13), Lisandro faz uma *heterolepsis*¹⁷ quando realiza um salto de sétima menor descendente, de sol para lá, resolvendo depois com *synhaeresis*¹⁸ de nota si no compasso 11. A *heterolepsis* é utilizada para enfatizar o texto cantado neste trecho que na tradução de Vila Viçosa é "Ao campo vai seguro". Da mesma forma, a *synhaeresis* confirma o sentido na última palavra.

Figura 13: Scena III (p. 106) - *Heterolepsis/ synhaeresis*

Nos compassos 12 e 13 se repete o *gradatio* dos compassos 4 e 5. No recitativo que precede esta ária, Lisandro promete Ismene em casamento ao pretendente que mais bravamente lutar na guerra. Segundo Kircher (CIVRA, 1991, p. 128 citado por CANO, 2000, p.121) quando esta figura é ascendente "se usa para expressar o amor divino ou o anseio pelo reino celeste". A bravura, outra qualidade indispensável para o guerreiro, é o que daria à um deles (Eurimaco ou Archidamo) o amor de Ismene como recompensa.

Nos compassos 24 e 25 (figura 14) há um *parenthesis*¹⁹ quando segundo violino, viola e contrabaixo mudam as figuras de colcheias para mínimas. Mattheson (UNGER, 1941, pp.

¹⁷ Quando uma linha melódica realiza um salto até uma nota dissonante em relação ao baixo, continuando seu caminho por graus conjuntos em direção ascendente ou descendente (CANO, 2000, p. 161).

¹⁸ Quando duas se cantam em uma mesma sílaba, ou vice-versa (IDEM, p. 198).

¹⁹ Interrupção momentânea do fluxo normal da música (IDEM, p. 179).

85 e 86, citado por CANO, 2000, p. 179) considera o *parenthesis* como "aquelas partes que, dentro de uma conversação, se dão em voz muito baixa" e aqui enfatizam a linha do canto que no compasso 25 de primeiro violino repete o compasso anterior de Lisandro por *synonimia*²⁰.

The image shows a musical score for measures 24 to 27. The top staff is the vocal line with lyrics: "bas-ta per-mer-cè gli bas-ta per-mer- ni-maõ seu-va-lor a-ni-maõ seu-va-". Below the vocal line are two piano staves. At the bottom, guitar chords are indicated: IV⁷, II, V, VII, I, I. The score is enclosed in a black border.

Figura 14: Scena III (p. 107) - *Parenthesis/ Synonimia*

Do compasso 37 ao primeiro tempo do 40 (figura 15), trombones fazem *suspensio*²¹ com nota fá. Segundo Jacobson (1980, p. 66; 1982, p. 75, citado por CANO, 2000, p. 180) o *suspensio* é usado quando "o movimento melódico de uma voz se estabiliza em uma só nota, gerando uma tensão especial no ouvinte". Logo em seguida, no compasso 40, Lisandro faz um *circulatio*²² com a nota ré, enfatizando o texto que incentiva a busca por glória.

²⁰ Repetição de um fragmento musical transportado a outro nível (IDEM, p. 119).

²¹ Interrupção, retardo ou retenção do discurso musical (CANO, 2000, p. 180).

²² Linha melódica que oscila ao redor de uma nota (IDEM, p. 138).

37 38 39 40

bas
gló

sfz p *sfz p* *sfz p*

V I⁶ V⁶ V I

Figura 15: Scena III (p. 107) - *Suspensio/ circulatio*

No compasso 46 (figura 16), Lisandro faz novamente uma *heterolepsis*, mas agora com um salto superior à uma oitava por ser o final de um trecho melismático virtuosístico.

44 45 46

i IV IV⁷

Figura 16: Scena III (p. 108) - *Heterolepsis*

À partir do compasso 72 (figura 17) há um *antitheton*²³ semelhante à um trecho da sinfonia (figura 18). Esta mesma figura se repete do compasso 85 ao 89, seguida de *synonimia* do 92 ao 94. As ideias contrastantes do *antitheton* podem estar relacionadas aos sentimentos de ódio em meio à guerra e do amor de Ismene, que era o maior anseio de Eurimaco.

Figura 17: Scena III (p. 109) - Athiteton/ synonymia

The image shows a musical score for measures 72 to 76. It features a vocal line with lyrics in Portuguese and French, and a piano accompaniment. The lyrics are: "La mor-te al-trui si du - ra mor-te per lui non è L'in / Des-pre - za a mes - ma mor - te nem sa-be-o que é ter - ror Q'm". The piano part includes dynamic markings such as *p*, *sfz*, and *fp*, and chord symbols: I, IV₄⁶, I, IV₄⁶, I.

Figura 18: Sinfonia (p. 92)

The image shows a musical score for measures 53 to 57. It features a vocal line with the word "Soli" and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *f* and *sfz*, and chord symbols: V, V, (V), iii, i. The text "Em: II" is written at the bottom left.

²³ Expressão de ideias contrárias ou opostas por meio de elementos musicais contrastantes que ocorrem simultaneamente ou sucessivamente (CANO, 2000, p. 203).

Do compasso 95 até o primeiro tempo do 98, segundo trombone faz um *suspensio*, antecipando a entrada de Lisandro no compasso 98 com anacruse.

No compasso 101 se repete o *gradatio* do começo da ária e no compasso 126 (figura 19) esta figura se repete de forma descendente no primeiro e terceiro tempos para Lisandro, enfatizando a linha melódica virtuosística.

126 127 128

IV iii ii I ii iii

Figura 19: Scena III (p. 112) - *Gradatio*

No compasso 135 com anacruse (figura 20), Lisandro faz uma *catabasis*²⁴ equilibrada com *saltus duriusculus*²⁵ ascendente de sétima menor, que é repetida nos compassos 138 e 139. A adição dessas figuras na reexposição é feita para salientar o texto (Ao campo vai seguro o intrépido guerreiro).

²⁴ Linha melódica descendente (CANO, 2000, p. 137).

²⁵ Salto melódico igual ou maior que uma sexta e que forma um intervalo melódico dissonante (IDEM, p. 154).

134 135 136

di_o - nor- siac cen - dial - te - ro
Ao cam - po- vai se - gu - ro

(V⁷) V⁷ I

Figura 20: Scena III (p. 113) - *Saltus duriusculus*

Nos compassos 163 à 165 (figura 21), há uma *distributio recapitulativa*²⁶ que encerra a ária.

62 63 64 65

Solo

I I I I

Figura 21: Scena III (p. 114) - *Distributio recapitulativa*

²⁶ Uma repetição breve de fragmentos musicais expostos anteriormente (IDEM, p. 128).

3.2. Misera me/ Ah cangiar non può d'affetto

A ária *Misera Me/ Ah cangiar non può d'affetto*, para solo de soprano e flauta é a declaração do amor de Ismene por Eurimaco. Começa com *suspiratio*²⁷ para violinos e baixo (figura 22) que vai até o compasso 15, enquanto flauta faz um *epizeuxis*²⁸ até o compasso 6 com solo bastante melódico e *fuga hypotiposis* no final dos compassos 1, 3 e 5, que geralmente é usada para indicar algum tipo de fuga e que aqui pode estar relacionada ao desejo de Ismene de escolher Eurimaco sem a necessidade de que ele se arrisque mostrando sua coragem à Lisandro.

Dos compassos 4 ao 7 há um *suspensio* para viola com nota ré, gerando uma tenção no ouvinte e um contraste com respeito à fluidez das outras vozes (CANO, 2000, p. 181)

Figura 22: Scena V (p. 129) - *Suspiratio/ Epizeuxis/ Suspensio*

Com a entrada de Ismene no compasso 11 (figura 23), embora sendo somente um compasso de recitativo (*Misera me*) acontece uma *Aposiopesis*²⁹, que "com frequência se relaciona com a morte e a eternidade" (IDEM, p. 193) e está associada à preocupação de Ismene com a vida de Eurimaco ao saber que ele vai à guerra tentar provar sua bravura para conquistá-la.

²⁷ Quando um fragmento melódico é interrompido por meio de silêncios breves, como suspiros (CANO, 2000, p. 196).

²⁸ Repetição imediata de um fragmento musical dentro da mesma unidade (IDEM, p. 114).

²⁹ Silêncio total imposto a todas as vozes (IDEM, p. 193).

Dos compassos 12 à 15 há uma repetição por *palillogia* dos primeiros compassos, enquanto Ismene começa a melodia da ária, terminando com uma *synhaeresis*³⁰ no compasso 15. O *suspiratio* utilizado indica a tristeza que Ismene está sentindo com a possibilidade de casar com Archidamo ou de não voltar a ver seu amado.

11 12 13 14 15

a tempo

Mi-se-ra me! Qual ma-i sven-tu-rai-nas-pe-ta-ta

iv vii⁶₄ VII⁶₄ iv

Figura 23: Scena V (p. 129) - *Aposiopesis/ synhaeresis*

Os instrumentos fazem *synonimia* dos compassos 3 e 4 nos compassos 25 e 26 (figura 24) enquanto Ismene no 27 e 28 faz *polyptoton* do solo de flauta.

25 26 27 28

Tempo Primo *a tempo*

Soa-ve-og-get-to

p *p* *p*

VI ii⁶₄ vii VI

Figura 24: Scena V (p. 130) - *Synonimia/ Polyptoton*

³⁰ Quando duas notas se cantam em uma mesma sílaba, ou vice-versa (CANO, 2000, p. 198).

Depois do Allegro que começa no compasso 31, o retorno ao tempo primo no compasso 45 volta a aparecer *synonimia* dos compassos 1 à 6.

No compasso 49 (figura 23) há um *exclamatio*³¹ para Ismene com um salto descendente de si para mi seguido de um salto ascendente para lá que neste caso indica a infelicidade de Ismene. No compasso 52 novamente há o *exclamatio*.

Figura 25: Scena V (p. 131) - *Exclamatio*

O começo da ária em si, no compasso 66, é em uma *synonimia* dos compassos 1 à 4 e conseqüentemente há também o *epizeuxis* no 68 e 89 do 66 e 67.

Da mesma forma do 74 ao 77 (figura 26) é feita uma repetição por *pallilogia* dos 4 compassos anteriores na parte de Ismene.

O final da frase para cordas no compasso 73, com três colcheias e uma semínima, é repetido no compasso 77, como *epistrophe*³², usada neste caso para enfatizar o texto com muita determinação (*Ah, cangiar non può d'affetto/ Ah, mudar não pode o afeto*).

³¹ Um salto melódico inesperado, ascendente ou descendente e superior à uma terça (CANO, 2000, p. 141)

³² Repetição do mesmo fragmento musical ao final de diversas unidades (IDEM, p. 112)

70 71 72 73 74

Ah Can-giar non può d'af-fet-to chi sin-
 Ah mu-dar não po-da-a-fe-to qua-sin-

i V⁷ 6 i V⁷ i i

Figura 26: Scena V (p. 132) - *Epistrophe/ Anabasis*

A linha melódica ascendente de flauta no compasso 73 que é repetida no 77, *anabasis*³³, indica que Ismene seria exaltada pela sinceridade de seus sentimentos.

Dos compassos 78 à 81 (figura 27), Ismene faz uma repetição do tema dos primeiros compassos por *paronomasia*³⁴ com *variatio* nos compassos 79 e 81 para "ênfatisar o texto por meio de ornamentos vocais" (CANO, 2000, p. 174).

78 79 80 81

Sem pre-jm-pres-so un pri-mo-a mo-re
 Sem pre-jm-pres-so o pro-mo-a-mor-re

V⁷ I V V I

Figura 27: Scena V (p. 132) - *Variatio*

³³ Linha melódica ascendente (CANO, 2000, p. 136)

³⁴ Repetição de um fragmento musical com uma forte adição ou variação (IDEM, p. 123).

Nos compassos 83 e 84 (figura 28), Ismene faz um *gradatio*³⁵ descendente. Em seguida, a partir da metade do compasso 85 há repetições por *epizeuxis*.

Figura 28: Scena V (p. 132) - *Gradatio/ Epizeuxis*

No compasso 95 (figura 29), Ismene faz um *exclamatio*, um salto melódico inesperado ascendente da nota mi 3 até o si 4, voltando para fá 3 para em seguida fazer trinado em dó 4.

Figura 29: Scena V (p. 133) - *Exclamatio*

³⁵ Repetição que ascende ou descende, por grau conjunto, em forma de seqüência, de um mesmo fragmento musical (CANO, 2000, p. 121).

Do compasso 100 ao 103 há *palillogia* dos primeiros 4 compassos da ária. Em seguida a *palillogia* dos compassos 104 a 111 é dos compassos 71 à 77, incluindo a *anabasis* de flauta e *epistrophe* de cordas nos compassos 107 e 111.

No compasso 121 (figura 30), flauta começa um linha melódica que depois é cantada como *fuga imaginaria*³⁶ no compasso 123 por Ismene. Nos compassos 125 e 126 flauta faz novamente *anabasis* enquanto cordas fazem a terminação em *epistrophe* nos compassos 126 e 127 com anacruse como foi feito anteriormente.

Figura 30: Scena V (p. 134) - *Anabasis/Epistrophe*

No compasso 135 (figura 31), Ismene faz *synhaeresis* novamente, terminando a frase musical com um *exclamatio* no compasso 137.

Figura 31: Scena V (p. 134) - *Synhaeresis/Exclamatio*

³⁶ Imitação em canon que começa justo quando o tema termina (CANO, 2000, p. 126)

Dos compassos 192 à 195 (figura 32) há um *parenthesis*³⁷, sendo que nos compassos 192 e 194 flauta faz *anabasis* novamente, com semicolcheias substituídas por colcheias seguidas de *epistrophe* nos compassos 193 e 195.

The image shows a musical score for five measures (192-196) across four staves. The top staff is a flute line with a melodic line. Measures 192 and 194 feature a melodic phrase with eighth notes (semicolcheias) that is repeated in measures 193 and 195 with a different rhythmic pattern (colcheias), illustrating the concept of *epistrophe*. The score includes dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte) in the lower staves. Roman numerals *i*, *R**V*, and *V* are placed below the bass staff to indicate harmonic structure.

Figura 32: Scena V (p. 137) - *Parenthesis/ Anabasis/ Epistrophe*

³⁷ Interrupção momentânea do fluxo normal da música, provocada pela inserção abrupta de unidades breves e contrastantes (CANO, 2000, p. 179)

3.3. *Amor di questa impresa/ Tu pietoso a'miei tormenti - Amor ordene e guie/ Tu piedoso a meu tormento*

A primeira ária do personagem Alcibiade, em mi maior, tem uma introdução de dez compassos em recitativo, começando com figuras cromáticas descendentes, havendo a repetição do mesmo tema no segundo compasso (figura 33). Desconsiderando a anacruse do segundo compasso para primeiro violino e violas (nota fá), acontece o que é chamado retoricamente de *Epizeuxis*. Segundo Peacham (1593, citado por CANO, 2000, p. 114) a *epizeuxis* "gera uma tensão veemente que impacta o ouvintes".

1 2 3

Larghetto

Alcibiade

Larghetto

Violin I

p *f*

Violin II

p *f*

Viola

p *f*

Bassi tutti

f

I I I I V7 V V7 V V

Figura 33: Scena VI (p.139) *Epizeuxis*

No compasso 11 (figura 34), começo da ária, há uma mudança deste tema, o primeiro violino faz uma oitava abaixo e a parte que anteriormente foi feita por viola é agora cantada por Alcibiade. Essas repetições com alteração são tipos diferentes de *traductio*³⁸, com relação à mudança é feita *synonimia*, que é a repetição de uma fragmento transportado a outro nível (CANO, 2000, p. 119) e sobre a troca de instrumento um *Polyptoton*, quando há a repetição de um mesmo fragmento musical em outra voz (CANO, 2000, p. 124).

³⁸ Repetição que modifica a morfologia original (IDEM, p. 108).

O tema de três compassos é recorrente em toda a ária. Dos compassos 18 à 20, 51 à 53 e 73 à 75 a repetição é exatamente igual, ou seja, *Palillogia*³⁹. Um trecho musical "que se repete por *palillogia* nos fala de uma insistência ou redundância de um significado idêntico, isto é, que não apresenta nem atenuações, nem ampliações" (CANO, 2000, p. 118).

11 12

Larghetto

Alc.

Tu pie - to - so a' miei tor - men - ti
Tu pie - do - so a meu tor - men - to

Larghetto

Vln. I
p

Vln. II
p

Vla.

Bassi

I I I

Figura 34: Cena VI (p. 139) - *Traductio/*
Synonymia/ Polyptoton

Com a mudança de andamento de *Larghetto* para *Allegro* no compasso 25, o novo tema, no compasso 26 (figura 35), tocado por segundo violino e viola é uma variação de outro tema da primeira cena, *Eurimaco, ed Archidamo in atto dibattersi*, que era tocado por violinos (figura 36).

³⁹ Repetição do original sem nenhuma alteração (IDEM, p. 108 e 117).

26 27

Vln. II

Vla.

sfz p

sfz p

vi V II V V

Figura 35: Scena VI (p.140)

Na primeira cena Eurimaco e Archidamo estão competindo pelo amor de Ismene, essa repetição do tema por *paronomasia*⁴⁰ pode indicar que Alcibiade entrou na disputa por ela e pode assim ser considerado também como uma *prosopopoeia*, pois é a "representação musical dos afetos, pensamentos ou características de pessoas ausentes ou coisas inanimadas (CANO, 2000, p. 145).

1 2

Violin I

Violin II

fp

fp

fp

I vii I vii

Figura 36: Scena I (p. 102)

No compasso 68 (figura 37), Alcibiade faz um *Interrogatio*⁴¹. Até este ponto a pergunta "*per chè peno incerto ancora?*" se repetiu três vezes (33 - 35, 41 - 45, 46 - 50), sendo a finalização da primeira vez descendente e na segunda e terceira vezes uníssono com a nota anterior, isso poderia significar não somente uma insistência na pergunta como quase uma afirmação do que se pergunta. Os dois "*per chè*" que se seguem, semínimas em segunda maior ascendente são a forma mais comum de *interrogatio*.

⁴⁰ Repetição de um fragmento musical com forte variação (CANO, 2000, p.123).

⁴¹ Quando a nota final de uma frase ascende para expressar musicalmente o sentido de uma pergunta (IDEM, p.140).

66 67 68

Alc. per ch  pe - no in - cer - to an - co - ra?
por - que pe - no in - cer - to a - go - ra?

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

V V I⁶/₄ V

Figura 37: Scena VI (p. 142) - *Interrogatio*

Do compasso 87 ao 93 (figura 38), assim como na repeti o em seguida (96 ao 101) acontece um *Parenthesis*, ou seja, uma "interrup o momentânea no fluxo normal da música" que era rápida e agitada desde o compasso 73 com o retorno do *tempo primo* e se intensificou no 80 com a mudança para *Allegro* (CANO, 2000, p. 179).

86 87 88 89 90 91 92 93 94

Alc. tien t m ah pi  lun-ga la di - mo-ra ques-to cor_ già non sos_ tien
ah que o pei-to na de - mo-ra es - ta dor_ já não sus - t m

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

I I iii VI⁶ ii V⁷/₆ I IV V vi vii I I

Figura 38: Scena VI (p. 143) - *Parenthesis*

Nos compassos 102 e 103 (figura 37), aparece a última repeti o do tema feito no compasso 3, alterada como *paronomasia* para figuras de nota com maior dura o.

No compasso 104, assim como no 126 (figura 39) há um "silêncio total imposto a todas as vozes", a *aposiopesis* (CANO, 2000, p. 193), que geralmente   relacionado a morte ou eternidade mas que aqui pode ser empregado como ferramenta para criar suspense.

102 103 104

Alc. mi- pre- me- res -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

f *f* *p*

V7 V7 V7

Figura 39: Scena VI (p. 143) - *Aposiopesis*

Na parte de Alcibiade nos compassos 113 e 115 (figura 40) encontramos linhas melódicas descendentes chamadas de *Catabasis*. Para Kircher (CIVRA, 1991, p. 174 citado por CANO, 2000, p. 138) "esta figura expressa um sentimento de inferioridade, humilhação e rebaixamento" e geralmente é para expressar situações deprimentes. Na tradução de Vila Viçosa o texto cantado por Alcibiade nesse trecho (compasso 108) diz "ah que o peito na demora esta dor já não sustém" o que por si só já indicaria uma aflição grande e é corroborado pela figura retórica.

112 113 114 115 116

Alc. tien ques - - - to- cor già non / tém es - - - ta- dor já não

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

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

I I I₆ IV IV I₆/₄

Figura 40: Scena VI (pp. 143 e 144) - *Catabasis*

Nos compassos 123, 125 e 126 (figura 41) há *Parenthesis* novamente, quando as semicolcheias de violinos, e colcheias de viola e baixo, em dinâmica forte desde o compasso 116 são substituídas momentaneamente por semínimas em piano. As ideias contrastantes do parenthesis podem indicar aqui que mesmo tendo decidido raptar Ismene, Alcibiade não estava completamente certo sobre suas intenções, pois ele não conseguiria obrigá-la a amá-lo.

Figura 41: Scena VI (p. 144) - *Parenthesis*

Os compassos 122 e 124 (figura 41) são *synonimia* de um fragmento do primeiro tema da sinfonia (figura 42).

Figura 42: Sinfonia (p. 89)

Do compasso 130 (figura 43) até o final da ária, há um *Paragoge*⁴². E nos compassos 130 e 131, os violinos fazem *Fuga Hypotiposis*, com linhas melódicas rápidas e descendentes, que como anteriormente indicam fuga ou ação. Logo depois dessa ária Ismene é raptada por Alcibiade e a *fuga hypotiposis* é uma antecipação disso.

The musical score for Figure 43 consists of five staves: Alcibiade (Aic.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Basses (Bassi). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score covers measures 130 to 134. In measure 130, the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 131, the strings play a descending melodic line. In measure 132, the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 133, the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 134, the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *f* (forte) is present in measures 130, 131, and 132. The fingering indications are: I (measure 130), iii (measure 131), IV (measure 132), V (measure 133), I (measure 134), I (measure 134), I (measure 134).

Figura 43: Scena VI (p.144) - Paragoge/ Fuga hypotiposis

⁴² Coda, adorno ou desvio que ocorre ao final de um fragmento musical (CANO, 2000, p. 178).

4. PARTITURA

4.1. Aparato analítico

Simultaneamente à transcrição foram feitas tabelas de aparato analítico (tabelas 4 e 5), identificando todas as possíveis modificações, sejam elas com relação a notas, acidentes ou dinâmica, com a devida localização tanto na página transcrita quanto no manuscrito original. As principais ocorrências foram de sinais de alteração de notas (acidentes). Na maioria dos casos percebe-se que um acidente valia para todo um trecho musical, mas isto não era regra, já que em outros trechos o copista escreve os acidentes em cada novo compasso. Nos casos de sinais de dinâmica que não são utilizados atualmente, foram comparadas todas as ocorrências e a partir disso foram tiradas as conclusões, já que a maioria destes sinais parece não ter equivalentes precisos nos dias atuais.

Tabela 6 (Pa42-II-16)						
Manuscrito	Transcrição	Scena	Compasso	Instrumento(s)	Original	Mudança
		Sinfonia		Coni		Oitava acima
16	31	Sinfonia	48	Oboé II; traversiero I; violino II	Dó natural	Dó sustenido
16	31	Sinfonia	51	Violino I	Dó natural	Dó sustenido
22	33	Sinfonia	75	Violino II	Dó natural	Dó sustenido
23	34	Sinfonia	78	Traversiero I; oboé II	Dó natural	Dó sustenido
24	34	Sinfonia	80	Violini I e II; traversiero I	Dó natural	Dó sustenido
27	35	Sinfonia	97	Tromba I	Mi bemol	Mi bequadro
27	35	Sinfonia	97	Tromba II	Lá bemol	Lá bequadro
28	35	Sinfonia	98	Traversiero I, oboé I e violino I	Si bemol	Si bequadro
28	35	Sinfonia	99	Violino I	Lá bemol	Lá bequadro
28	35	Sinfonia	99	Viola e bassi	Si bemol	Si bequadro
28	35	Sinfonia	100	Todos	Sem acidentes	Com acidentes do compasso anterior

Manuscrito	Transcrição	Scena	Compasso	Instrumento(s)	Original	Mudança
44	39	Sinfonia	163	Traversiero	sem <i>Soli</i>	com <i>Soli</i>
51	42	I	15	Archidamo	Lá natural no primeiro tempo	Lá bemol desde o primeiro tempo
55	44	II	15	Lisandro	Mi natural	Mi bemol
55	44	II	15	Lisandro	Primeiro Si natural	Todos os Si bemol
58	45	III	17	Lisandro	3º tempo: colcheia pontuada e colcheia	3º tempo: duas colcheias
72	48	III	55	Lisandro	Mi bemol	Mi natural
77	50	III	76	Viole	Compasso em branco	Repete o que acontece dois compassos antes
81	50	III	91	Violini I e II	Mi bemol	Mi bequadro
92	51	III	98 e 99	Violini I e II	Semicolcheias separadas	Semicolcheias ligadas
97	51	III	114	Trombini I e II	Si no terceiro tempo	Dó no terceiro tempo
92	53	III	135	Violini I e II; Viole	Sem p	Com p
95	53	III	147	Lisandro	Lá natural	Lá bemol
97	54	III	151 e 152	Violini I e II	Apenas uma das notas com tremolo	Ambas as notas com tremolo
102	55	IV	11	Ismene	Fá natural	Fá susenido
102 e 103	55	IV	12 e 14	Violino II	Fá natural	Fá susenido
104	56	IV	23	Violino I	Fá natural	Fá susenido
115	59	IV	49	Bassi e viole	Ré natural	Ré susenido
116	60	IV	51	Eurimaco; violino I	Sol natural	Sol susenido
116	60	IV	a partir do 52	Cordas	Sem marcato	com marcato
121	61	IV	73	Violino II; viole	sem p (piano)	com p
124	62	IV	a partir do 90	Bassi tutti; viole	sem marcato	com marcato
137	65	IV	A partir do 150	cordas	sem marcato	com marcato
139	66	IV	159	Violino II	Dó susenido	Dó natural
149	69	V	3	Violino I	Si natural	Si bemol

Manuscrito	Transcrição	Scena	Compasso	Instrumento(s)	Original	Mudança
150	69	V	7 e 8	bassi	Si natural	Si bemol
150	69	V	8	Violino I; traversieri	Sol natural	Sol susenido
158	70	V	40	Ismene	Dó natural	Dó susenido
159	70	V	44	Violini I e II	Fá natural	Fá susenido
161	71	V	52	Ismene; flauto; violino I	Lá natural	Lá susenido
161	71	V	50	Viole	mínima	mínima pontuada
164	71	V	62	Violino II	Compasso em branco	Repetindo as notas anteriores
179	74	V	55	Flauto; violino I; viole	Si bemol	Si bequadro no primeiro tempo
179	74	V	55	Violino II; bassi	Sol natural	Sol susenido no primeiro tempo
186	75	V	84	Violino I	Si bemol	Si bequadro
186	75	V	85	Violino II; bassi	Sol natural	Sol susenido
186	75	V	85	Violino I; viole	Si bemol	Si bequadro
187	75	V	87	Flauto; Violino I; viole	Primeiro Si bemol	Primeiro Si bequadro
187	75	V	87	Violino II	Sol natural	Sol susenido
187	75	V	88	Violino II	Fá natural	Fá susenido
194	76	V	116, 117 e 118	Violino I	Fá natural	Fá susenido
197	77	V	129	Flauto	Colcheias sem ligadura	Colcheias com ligadura
201	79	VI	5	Violino II	Ligadura com fusas do compasso seguinte	Sem ligadura com compasso seguinte
206	80	VI	35	Alcibiade	Lá natural	Lá susenido
207	81	VI	43	Violino I	Lá natural	Lá susenido
219	85	VII	8	Ismene	Dó natural	Dó susenido
220	85	VII	11	Alcibiade	Dó natural	Dó susenido
226	86 e 87	VIII	11 e 12	Violino II	Compassos em branco	Dobrando com primeiro violino

Manuscrito	Transcrição	Scena	Compasso	Instrumento(s)	Original	Mudança
237	91	VIII	68	Alcibiade	Fá natural	Fá sustenido
249	95	VIII	16	Eurimaco	Com pausa de colcheia no fim do compasso	Uma pausa de semicolcheia e outra de fusa no fim do compasso
250	95	VIII	19	Violino II	Último Lá bemol	Último Lá também é bequadro
252	96	VIII	30	Violini I e II	Lá bemol	Lá bequadro
255	97	VIII	41	Eurimaco	Lá bemol	Lá bequadro
257	98	VIII	50	Violino I; Eurimaco	Lá bemol	Lá bequadro
258	98	VIII	54	Eurimaco	Lá bemol	Lá bequadro
261	99	VIII	64	Violino II	Mi bemol	Mi bequadro
265	100	VIII	80	Oboé II; Violino II; viole	Lá bemol	Lá bequadro
272	102	VIII	110	Oboé I; violino I	Lá bemol	Lá bequadro
273	102	VIII	112	Violini I e II	Ré nas notas mais graves do 2º e 3º tempos	Mi bemol nas notas mais graves do 2º e 3º tempos
277	103	VIII	133	Viole; bassi	Lá bemol	Lá bequadro
279	104	VIII	139	Violino II	Último Lá bemol	Todos os Lá bequadro
279	104	VIII	141	Eurimaco	Erro de tempo com últimas semicolcheias	Últimas semicolcheias como quiálteras

Tabela 7 (Pa42-II-17)						
Manuscrito	Transcrição	Scena	Compasso	Instrumento(s)	Original	Mudança
5	109	IX	5	Ismene	Si natural	Si bemol
5	109	IX	8	Ismene; violino I; viole	Mi Natural	Mi bemol
6	109	IX	12	Ismene	Si Natural	Si bemol
10	111	IX	7	Violino I	Fusas sem ligadura	Fusas ligadas como no compasso anterior
10	111	IX	8	Violino II; viole	Sem f (forte)	Com f
11	111	IX	11 à 14	Violino II; viole; bassi	Sem articulação (staccato e ligadura)	Continua com articulação dos compassos anteriores
12	111	IX	23 à 26	Violino II; viole; bassi	Sem articulação (staccato e ligadura)	Continua com articulação dos compassos anteriores
13	112	IX	38 à 44	Violino II	Sem articulação (staccato)	Continua com articulação dos compassos anteriores
14	112	IX	45	Viole	Si bemol	Si Natural
15	112	IX	50 e 52	Viole; bassi	Semínima: Dó	Colcheias: Si bequadro e Dó
16	112	IX	61 à 64	Violino II; viole	Sem articulação (staccato e ligadura)	Continua com articulação dos compassos anteriores
31	116	X	16 e 17	Violino I	Dó susenido	Dó bequadro
34	117	X	30 e 31	Violino II	Sol natural	Sol susenido
31 à 35	116 e 117	X	12 à 38	viole		Oitavada
46	120	X	39	Oboé I e II	Ré e Fá no último tempo	Si e Mi no último tempo
49	121	X	53 à 55	Trombone II	Em branco	Dobrando com trombone I

Manus- crito	Transcrição	Scena	Compasso	Instrumento(s)	Original	Mudança
49	121	X	53	Oboé I e II	Sem f	Com f
54	123	X	77	Violino I	Si bequadro	Si sustenido
55	123	X	83	Ismene	Ré natural	Ré sustenido
56	123	X	87	Ismene	Ré natural	Ré sustenido
58	124	X	94 à 96	Violino II	Sem articulação (staccato e ligadura)	Continua com articulação dos compassos anteriores
59	124	X	96	Ismene; violino I	Si natural	Si sustenido
79	130	X	187	Ismene; violino I	Lá natural	Lá sustenido
80	130	X	192	Ismene	Lá bequadro	Lá sustenido
92	134	XI	56	Lisandro	Si natural	Si bemol
99	137	XII	35	Alcibiade	Si natural	Si bemol
99	137	XII	36	Violino I	Mi natural	Mi bemol
100	137	XII	39	Violino II	Si natural	Si bemol
110	141	XII	38	Violini I e II; violini I e II	Mi bemol	Mi bequadro
112	141	XII	46	Violino I; oboé I	Mi bemol	Mi bequadro
114	142	XII	54 e 55	Oboé I	Mi bemol	Mi bequadro
127	147	XII	107	Viole I	Mi bemol	Mi bequadro
127	147	XII	108	Violino I	Mi bemol	Mi bequadro
127	147	XII	110	Violino II	Mi bemol	Mi bequadro
128	147	XII	111	Violino I; viole I	Mi bemol	Mi bequadro
157	158	XIII	6	Eurímaco	Fá natural	Fá sustenido
158	158	XIII	12	Archidamo	Fá natural	Fá sustenido
161	159	XIII	3 e 4	Violino II	Sem articulação (staccato e ligadura)	Continua com a articulação do primeiro tempo
161	159	XIII	8	Eurímaco	Si bemol	Si bequadro
184	165	XIII	44	Viole; bassi	Sol natural	Sol sustenido
185	165	XIII	51	Ismene; violino I	Dó natural	Dó sustenido
186	165	XIII	52	Eurímaco	Dó natural	Dó sustenido

Manus- crito	Transcrição	Scena	Compasso	Instrumento(s)	Original	Mudança
187	166	XIII	56	Ismene; violino I	Dó natural	Dó sustenido
229	181	Licenza	17	Eurímaco	Sol natural	Sol sustenido

Gli Eroi Spartani Sinfonia

Gaetano Martinelli

Antonio Leal Moreira (1758 - 1819)

Allegro con spirito

Flute *f* *Soli*

Flute *f* *Soli*

Oboe *f*

Oboe *f*

Horn in F *f*

Horn in F *f*

Trumpet in C

Trumpet in C

Violin I *f* *p*

Violin II *f* *p*

Viola *f* *p*

Bassi tutti *f* *p*

8

Fl. *f*

Fl. *f*

Ob. *f* *Soli*

Ob. *f* *Soli*

Hn.

Hn.

C Tpt. *f*

C Tpt. *f*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f*

Bassi *f*

15

Fl. *f*

Ob. *f*

Hn. *f* Solo

C Tpt. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Bassi *p* *f*

22

Fl. Solo

Ob. Solo

Hn. Solo

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Bassi *p*

28

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Hn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

Soli
Soli
f
f
f

34

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Hn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

f
f
f
f
f

39

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Hn. I
Hn. II
C Tpt. I
C Tpt. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

Detailed description: This system of musical notation covers measures 39 to 44. It features ten staves for various instruments: Flute I and II, Oboe I and II, Horn I and II, Trumpet I and II, Violin I and II, Viola, and Basses. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Measures 39-40 show sustained notes in the woodwinds and horns. From measure 41, the strings (Violins, Viola, and Basses) enter with a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds and horns have melodic lines with some slurs. The score ends at measure 44 with a repeat sign.

45

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Hn. I
Hn. II
C Tpt. I
C Tpt. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

p

Detailed description: This system of musical notation covers measures 45 to 50. The instrumentation remains the same as in the previous system. Measures 45-49 feature sustained notes in the woodwinds and horns, while the strings continue with their rhythmic pattern. In measure 50, the strings play a melodic line marked with a piano (*p*) dynamic. The woodwinds and horns have melodic lines with some slurs. The score ends at measure 50 with a repeat sign.

53

Fl. *Soli*

Fl. *Soli*

Ob. *Soli*

Ob. *Soli*

Hn. *f*

Hn. *f*

C Tpt. *f*

C Tpt. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Bassi *f*

f

Detailed description: This system of musical notation covers measures 53 through 58. It features ten staves for various instruments: two Flutes (Fl.), two Oboes (Ob.), two Horns (Hn.), two Trumpets in C (C Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Basses (Bassi). The Flutes and Oboes have 'Soli' markings above their staves, indicating solo passages. The Horns, Trumpets, Violins, Viola, and Basses are marked with a forte 'f' dynamic. The music includes complex rhythmic patterns, such as sixteenth-note runs in the strings and woodwinds, and long melodic lines in the woodwinds.

59

Fl. *Soli*

Fl. *Soli*

Ob. *f*

Ob. *f*

Hn. *Soli*

Hn. *Soli*

C Tpt. *Soli*

C Tpt. *Soli*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Bassi *f*

f p f p f p f p

Detailed description: This system of musical notation covers measures 59 through 64. It features the same ten staves as the previous system. The Flutes and Oboes continue with 'Soli' markings. The Horns and Trumpets also have 'Soli' markings. The strings (Violins, Viola, Basses) are marked with a forte 'f' dynamic. The music includes complex rhythmic patterns, such as sixteenth-note runs in the strings and woodwinds, and long melodic lines in the woodwinds. The bottom of the page shows a series of dynamic markings: *f p f p f p f p*.

65

Fl. *Soli*

Ob. *Soli*

Hn. *Soli*

C Tpt. *Soli*

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

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

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

Bassi *f p f p f p f p f*

72

Fl.

Ob.

Hn.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

92

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Hn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

97

Andante Grazioso

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Hn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

Solo

pizz

105

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Hn. *Solo*
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

116

Fl.
Fl.
Ob. *f*
Ob. *f*
Hn. *f*
Hn. *f*
C Tpt. *f*
C Tpt. *f*
Vln. I *f Arco*
Vln. II *f Arco*
Vla. *f Arco*
Bassi *f Arco*

122

Fl. Fl. Ob. Ob. Hn. Hn. C Tpt. C Tpt. Vln. I Vln. II Vla. Bassi

Detailed description: This block contains the musical score for measures 122 through 126. The instrumentation includes two Flutes (Fl.), two Oboes (Ob.), two Horns (Hn.), two Trumpets in C (C Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Basses (Bassi). The woodwinds and brasses play sustained notes, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

127

Andante Grazioso

Fl. Fl. Ob. Ob. Hn. Hn. C Tpt. C Tpt. Vln. I Vln. II Vla. Bassi

Detailed description: This block contains the musical score for measures 127 through 131. The instrumentation remains the same as in the previous block. The tempo is marked 'Andante Grazioso'. The woodwinds and brasses play sustained notes, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. A double bar line is present at the beginning of measure 127.

136 **Tempo primo**

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Hn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

143 **Andante grazioso** **Primo Tempo**

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Hn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

152

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Hn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

f

Soli

158

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Hn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

f

Soli

p

164

Fl. *f* *Soli*

Fl. *f* *Soli*

Ob. *f* *Soli*

Ob. *f* *Soli*

Hn. *Soli*

Hn. *Soli*

C Tpt. *f* *Soli*

C Tpt. *f* *Soli*

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

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

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

Bassi *f p* *f p* *f p* *f p* *f* *f p* *f p*

171

Fl. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Ob. *f*

Hn. *f*

Hn. *f*

C Tpt. *f*

C Tpt. *f*

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

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

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

Bassi *f p* *f p* *f*

177

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Hn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

182

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
Hn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

Scena I - Eurimaco, ed Archidamo in atto dibattersi

Allegro

Eurimaco

Archidamo

Allegro

Violin I

fp *fp* *cresc.* *f*

Violin II

fp *cresc.* *f*

Viola

Allegro

Bassi tutti

fp *fp* *cresc.* *f*

7

Eur.

Arch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Ch'io ti ce-da il mio Ben, lo spe-ri in van-no Per lei quest'

Is-me-ne èl' al-ma mi-a

13

Eur.

Arch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

al-ma a sos-pi-ra-re ap-pre-se A tan-ta e-gua-li-tà de-ci-da il Gran-do

A 'lu-mi su-oi ques-to mio cor siac-ce-se Quel tuo va-lor, bas-tan-te non

19

Eur.

Arch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

A che dun-che ti ar-res-ti? All' ar - mi

pers-pa-ven tar-mi All' ar - mi

fp *fp*

25

Eur.

Arch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

cresc. *f*

28

Eur.

Arch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Scena II - Lisandro, e detti

Eurimaco
Archidamo
Lisandro
Bassi tutti

Qualfu-ror, qualfol - li - a, o Du-cj in vit-ti, v'ar-ma la - man Qual'As tro al le nos-tre ar-mi in -fes-to, on-de voi sic-te il sos - teg - no, el'o-nor, v'a - gi-ta, es
Que fu ror, quelou - cu-ra, He-róis em fu-rorvos mo-ve a mão Qual As-tro in-fes-to às nos-sas ar mas - de quem pos sa sem-pre a hon-ra e-co - lú - na vos o -

6
Eur. In vit-to E-ro- e... Ah Las-cia L'i-re pri-va - te...
Arch. Du-ce su - pre-mo che t'on-chi il nos-tro bran-do or-mai per - met-ti E-di ri - va-li af-fet-ti.
Lis. pin-ge ne'vos - tri pet-ti il fer-ro? Non
bri-ga a com-ba-ter a - go - ra? Não

12
Eur.
Arch.
Lis. più: v'in-ten-do O La: si - chia-mi Is - me ne lo ben più vol te o Pren-ci da'sguar-di, e da' sos - pi-ri le vos-tre bra-me in -te- si. Is-deg-ni, e
mais en-ten-do. Ó Lá que ve-nha Is-me ne já co-nhe-ci mil ve-zes nos o - lhos, nos sus - pi-ros qual é vos-so de - se-jo. As fú-rias e

18
Eur.
Arch.
Lis. L'i - re al vos - tro mer - tro, all' a - mor vos - tro or - do - no quai voi sic - te, qual so - no ah
i - ras à vos - sa hon - ra, ao vos - so a - mor en - tre - go quem vós sois quem eu se - ja

21
Eur.
Arch.
Lis. vi sov-ven ga or - ma - i; nè si - a, che da' più ca - ri il bas - so vol - go a più te - mer mi im - pa - ri
vos lem-bre des - de a - gora; nem se - ja es - ta con - ten - da por on-de o vul - go a mais te - mor me a - pren - da.

Bassi

Scena III - Ismene, e detti

Ismene

Ec-co mi a' cen-ni tu - oi.

Lisandro

Fi-glia m'as-col-ta Per-te di fiam-ma e-gua-le ar-do-no ques-to E-ro-i. La tua m'è no-ta mag-na-ni-ma vir-tùe, eu sei que le-ve não é tu-a bel-'al-ma que per-sen-tier di pian-ti, e di sos-pi-ri di vil bel ta - de al bas-so ac-quis-to as-pi-ri Pre-mio

Ou-ve ó fi-lha por ti com i - gual cha-ma es-tes he-róis sus - pi-ram ve - jo a tu - a mag-na-ni-ma vir-

Bassi tutti

() 6 b 6

7

Ism.

Lis.

tù, so, che leg-gie-ra non è la tua bell' al - ma che per-sen-tier di pian-ti, e di sos-pi-ri di vil bel ta - de al bas-so ac-quis-to as-pi-ri Pre-mio

tude, eu sei que le-ve não é tu-a bel-'al-ma que por me - io de pran-to fu-rias ei-ras de vil be-le - za aoprê-mio não as - pi-ras tu da-

Bassi

b5

12

Ism.

Lis.

sia La tua des - tra a - quel, che i - nog - gi nel glo - rio - so ci - men - to da for - te si es - por - rà. vi - sia d'og -

rás ho - je a mã - o ao que mais for - te no glo - rio - so pe - ri - go a vi - da o - fê - re - cer. Te - reis por

Bassi

6 $\frac{4}{4}$ 6

15

Ism.

Lis.

get - to un bel de sio d'o - no - re; e al - la Glo - ria dia spro - ne il vos - tro a - mo - re.

al - vo a hon - ra e a vi - to - ria e e - xi - te o vos - so a - mo - à vos - sa gló - ria.

Bassi

b6

Lisandro

Allegro

Lisandro

Trombone *f* *sfz*

Violin I *f* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *p*

Violin II *f* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *p*

Viola *f* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *p*

Bassi tutti *f* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *p*

7

Lis. *Soli* Dio - nor si ac - cen - de al - te - ro L'in - tre - pi - do Guer -
Ao cam - - po - vai se - gu - ro o in - tre - pi - do guer -

Tbn. *f* *p*

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

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

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

Bassi *p* *f* *sfz* *p* *sfz* *p*

13

Lis. rie - ro L'in - tre - pi - do Guer - rie - ro L'in - tre - pi - do Guer -
rei - ro o in - tre - pi - do guer - rei - ro o in - tre - pi - do guer - rei - ro

Tbn. *f*

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

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

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

Bassi *sfz* *p* *sfz* *p* *f* *p*

20

Lis. *Solo*
 che di_ pug nar_ la glo - ria gli bas - ta gli bas - ta per_ mer - cè gli bas - ta per_ mer -
 que por_ bus - car_ a_ gló - ria a - ni - ma a - ni - ma o seu_ va - lor a - ni - ma o seu_ va -

Tbn.
 Tbn.

Vln. I
 Vln. II *p*
 Vla. *p*
 Bassi *p*

28

Lis.
 cè. D'o - nor si ac cen - de al - te - ro L'in - tre - pi - do_ Guer - rie - ro che_ di pu - gnar
 lor. Ao cam - po vai_ se - gu - ro o in - tre - pi - do_ guer - rei - ro que_ por bus - car

Tbn. *f*
 Tbn. *f*

Vln. I *f*
 Vln. II *f*
 Vla. *f*
 Bassi *f*

35

Lis.
 La glo - ria gli bas - ta
 que por bus - car a gló -

Tbn.
 Tbn.

Vln. I *p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*
 Vln. II *p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*
 Vla. *p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*
 Bassi *p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*

41

Lis.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

47

Lis.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

tr

ria a - ni - ma o seu mer - cè che la glo - ria di pu - gnar gli -
 va - lor só a - ni - ma seu va - lor só a -

f

53

Lis.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

bas - ni - ma o seu va - lor a - ni - ma o seu mer -
 ta Per mer -

tr

58

Lis. *cè lor*

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

63

Lis. Er - ge frai ri - chi au - da - ce La fron - te og nor - si - cu - ra La fron - te og - nor si -
Em te - mor dos pe - ri - gos, se mos - tra al - ti - vo e for - te Se mos - tra al - ti - vo e

Tbn. *Solo*

Tbn.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Bassi *p*

71

Lis. cu - ra: La mor - te al - trui si du - ra mor - te per lui non è L'in
for - te Des - pre - za a mes - ma mor - te nem sa - be o que é ter - ror O in

Tbn. *fp*

Tbn. *fp*

Vln. I *p* *sfz p* *fp*

Vln. II *p* *sfz p* *sfz p*

Vla. *p* *sfz p* *sfz p*

Bassi *p* *sfz p* *sfz p*

77

Lis. tre pi-do Guer-rie-ro er-ge frai ris-chi au-da-ce La fron-te og-nor si-cu-ra La fron-te og-nor si
 tre-pi-do guer-rei-ro *Solo* ao cam-po vai se-gu-ro *Solo* ao cam-po vai se-gu-ro o in-tre-pi-do guer

Tbn. *f* *f*

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

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

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

Bassi *f p* *f p* *f p* *f p*

84

Lis. cu-ra La mor-te al-trui si du-ra, Mor-te per lui non è nò non
 rei-ro Des-pre-za a mes-ma mor-te nem sa-be o que é ter-ror o que é ter-

Tbn. *sfz p* *sfz p* *sfz p*

Vln. I *p* *sfz p* *sf p* *sfz p*

Vln. II *p* *sfz p* *sf p* *sfz p*

Vla. *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*

Bassi *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*

p *sfz p*

91

Lis. e

Tbn. *ror.* *Solo*

Vln. I *p*

Vln. II

Vla.

Bassi

97

Lis. *Di o - nor si ac - cen - de al te - ro L'in - tre - pi - do Guer - rie - ro L'in*
Ao cam - po - vai se - gu - ro o in - tre - pi - do guer - rei - ro o in

Tbn. *fp*

Tbn. *fp*

Vln. I *fp* *sfz p sfz p sfz p sfz p*

Vln. II *sfz p sfz p sfz p sfz p*

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

Bassi *f* *sfz p sfz p sfz p sfz p*

103

Lis. *tre - pi - do Guer rie - ro L'in - tre - pi - do Guer rie - ro Che di - pug*
tre - pi - do guer - rei - ro o in - tre - pi - do guer - rei - ro Que Solo po - bur -

Tbn. *f*

Tbn. *f*

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

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

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

Bassi *sfz p* *f* *p*

110

Lis. *nar - La glo - ria gli bas - ta gli bas - ta per mer - cè gli bas - ta per mer - cè gli*
car - a glo - ria a - ni - ma a - ni - ma o seu va - lor a - ni - ma o seu va - lor va -

Tbn. *f*

Tbn. *f*

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

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

Vla. *f* *p* *f*

Bassi *f* *p* *f*

117

Score for measures 117-121. The Liszt part is in the treble clef with a melodic line and lyrics 'bas lor'. The Tbn. parts are in the bass clef. The Vln. I and II parts are in the treble clef. The Vla. part is in the alto clef. The Bassi part is in the bass clef. Dynamics include *p* and *sfz*.

Lis.
bas
lor

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

122

Score for measures 122-126. The Liszt part continues the melodic line. The Tbn. parts play a rhythmic accompaniment. The Vln. I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Vla. part plays a rhythmic accompaniment. The Bassi part plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *sfz*, and *p*.

Lis.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

127

Score for measures 127-131. The Liszt part continues the melodic line with lyrics 'a - ni - ma o seu ta Per mer - va -'. The Tbn. parts play a rhythmic accompaniment. The Vln. I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Vla. part plays a rhythmic accompaniment. The Bassi part plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. A trill (*tr*) is indicated in the Liszt part.

Lis.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

a - ni - ma o seu ta Per mer - va -

133

Lis. *cè. lor. di o - nor_ si ac cen - di al - te - ro L'in - q in -*
Ao cam - po_ vai se - gu - ro

Tbn. *p f*

Vln. I *f p f*

Vln. II *f p f*

Vla. *f p f*

Bassi *f p f*

138

Lis. *tre - pi - do Guer - rie - ro Che_ di pu - gnar che_ di pu - gnar La glo - ria gli*
tre - pi - do guer - rei - ro Que_ por bus - car que_ por bus - car a glo - ria a

Tbn. *p f*

Vln. I *p f p f sfz p*

Vln. II *p f p f sfz p*

Vla. *p f p f sfz p*

Bassi *p f p f sfz p*

145

Lis. *bas gló - - - - - ria a - - - - - ni - ma o_*

Tbn. *f p f p f*

Vln. I *f p f p f*

Vln. II *f p f p f*

Vla. *f p f p f*

Bassi *f p f p f*

150 *tr*

Lis. *tr*

Per seu mer - cè Gli ba - -
 va - lor A - ni - -

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

155 *tr*

Lis. *tr*

- ta - per mer - cè.
 ma o seu va - lor.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

160

Lis.

Tbn. *Solo*

Tbn. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Bassi *p* *f*

Scena IV - Ismene, Eurimaco ed Archidamo

Ismene
Eurimaco
Archidamo
Violin I
Violin II
Viola
Bassi tutti

Is-me- ne... Del pa-dre alc ce - no... Fra l'ar- mi... Va-do ad espor-mi
I - do-lo mi - o... Fra le stra-gi... Vo-lo per te a-pu-gnar Di chi fi-do ti a-do-ra...

6 6 6

7 **Larghetto** **Allegro Spiritoso**

Ism.
Eur.
Arch.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

Di chi strug-ge a-tu-oi rai... Deh ti ram men-ta Deh ti ram men-ta Oh Di - o! il cor mi
Deh ti ram men-ta Deh ti ram men-ta

Larghetto **Allegro Spiritoso**
p *f* *p* *Smorz*
p *f* *p* *f* *p*

14

Ism.
Eur.
Arch.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

si di - vi - de! Oh Di - o! il cor mi
Deh ti ram-men-ta

f *f* *p* *Smorz*
f *f* *p*

21

Largo

Ism. *si di - vi - de!*

Eur. *Is-me-ne, ad-di - o Is - me-ne Ad - di - o.*

Arch.

Largo

Vln. I *f*

Vln. II *poco sf*

Vla. *f*

Bassi *f*

Eurimaco

Allegro con Spirito

Eurimaco

Allegro con Spirito

Già mi af - fret - to in Cam - po in
 Já me a - pres - so ao Cam - po ao

Oboe *f*

Oboe *f*

Trumpet in C *f*

Trumpet in C *f*

Violin I *f*

Violin II *f*

Viola *f*

Bassi tutti *f*

p f p f p



9

Eur. cam - po ar - ma - to in cam - po ar - ma - to a pu - gnar per te - mia
 cam - po ar - ma - do ao cam - po ar - ma - do a lu - tar por ti - mi'a

Ob. *f*

Ob. *f*

C Tpt. *f*

C Tpt. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Bassi *f*

p p f p p

17

Eur.
vi - ta a pu - gnar per te mia vi - ta... Ah che dis - si
vi - da a lu - tar por ti mi'a vi - da... Ah que dis - se

Ob.
f

Ob.
f

C Tpt.
f

C Tpt.
f

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

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

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

Bassi
f *p* *f* *p*



26

Eur.
ah che dis - si!... o - nor m'in - vi - ta o - nor m'in - vi - ta Fra Le
ah que dis - se!... a - mor con - vi - da a - mor con - vi - da Do j - ni -

Ob.
fp *fp*

Ob.
fp *fp*

C Tpt.
fp *fp*

C Tpt.
fp *fp*

Vln. I
sfz p *sfz p*

Vln. II
sfz p *sfz p*

Vla.
sfz p *sfz p*

Bassi
sfz p *sfz p*

34

Eur. *schie - re a tri - on - - far già - - mi af - fre - to in cam - po ar*
mi - go a tri - un - - far jé - - me a - pres - so ao cam - po ar

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I *f p f p*

Vln. II *f p f p*

Vla. *f*

Bassi *f p f p*



42

Eur. *ma to Fra - le - schi - - ere a tri - - on - - far - -*
ma - do Do i - ni - mi - - go a tri - - un - - far - -

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f*

Bassi *f p*

51

Eur. *Frà Do i - - - le ni*

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

f *p* *f*

f *fp*

f



59

Eur. *schie - - - re a tri - - - on far*
mi - - - go a tri - - - un - - - far

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

fp *f* *f*

f *fp* *f*

f

f

f

Soli

65

Eur. Già mi af - fret to in cam - po ar - ma-to Sia - la -
 Já me a - pres-so ao cam - po ar - ma-do Pa - ra a -

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

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

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

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

Bassi *sfz p* *f* *sfz p* *f* *p*



74

Eur. Glo - ria o - nor d'E - ro - i quel - la il cor - che - mi av - va - lo - ri;
 Gló - ria sim - con - quis - ta mi - nha al - ma e seus va - lo - res;

Ob. *Soli*

Ob.

C Tpt. *Soli*

C Tpt. *p*

Vln. I *p*

Vln. II

Vla.

Bassi

84

Eur. *On - de cin - to poi di al - lo - ri a te pos - -*
Que eu dei - xe mi - nhas do - res e a ti pos - -

Ob. *fp*

Ob. *fp*

C Tpt. *f*

C Tpt. *f*

Vln. I *sfz p*

Vln. II *p*

Vla. *sfz p*

Bassi *sfz p*



92

Eur. *sa ri - - tor - - nar si a te pos - -*
sa re - - tor - - nar sim a ti pos - -

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

100

Eur. sa ri - - tor - - nar
sa re - - tor nar

Ob. *Soli*

Ob.

C Tpt. *Soli*
p

C Tpt. *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi



109 **Più Allegro**

Eur. **Più Allegro** Già mi af - fret - to in cam - po in cam - po ar -
Já mè a - pres - so ao cam - po ao cam - po ar -

Ob. *f*

Ob. *f*

C Tpt. *f*

C Tpt. *p*

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

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

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

Bassi *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

118

ma — to in Cam - po ar - ma - to a pu - gnar per te — mia vi - ta
 ma - do ao cam - po ar - ma - do a lu - tar por ti — mi'a vi - da

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



126

a pu - gnar per te — mia vi ta... ah che dis - si
 a lu - tar por ti — mi'a vi - da.. ah que dis - se

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

134

Eur. ah che dis - si!... O - nor m'in - vi - ta o - nor m'in - vi - ta fra le
 ah que dis - se!.. A - mor con - vi - da a - mor con - vi - da do j - ni -

Ob. *fp* *fp* *f*

C Tpt. *fp* *fp* *f*

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

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

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

Bassi *sfz p* *sfz p* *f*



142

Eur. schie - re a tri - on - far a tri - on - far a
 mi - go a tri - un - far a tri - un - far a

Ob. *f* *f*

C Tpt. *p* *f* *p* *f* *p*

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

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

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

Bassi *p* *f* *p* *f* *p*

152

Eur.
Ob.
Ob.
C Tpt.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi



162

Eur.
Ob.
Ob.
C Tpt.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

f *sfz p* *f* *p* *p f*
fp *f* *sfzp* *p* *p f*
f *p* *p f*
f *p* *p f*

Soli

171

Eur. mi af - fret - to in cam - po ar - ma - to mi af - fret - to si mi af - fret - to
 me a - pres - so ao cam - po ar - ma - do me a - pres - so sim me a - pres - so

Ob. *f*

Ob. *f*

C Tpt. *p cresc. f*

C Tpt. *p cresc. f*

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

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

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

Bassi *p f p f p cresc. f f p f p*



180

Eur. fra le schie - re a tri - on - far a tri - on - far a
 do j - ni - mi - go a tri - un - far a tri - un - far a

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

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

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

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

Bassi *f p f p f p f p f*

188

Eur. tri - on - far
 tri - un - far
 Ob. *Soli*
 C Tpt. *Soli*
 Vln. I *p*
 Vln. II *p*
 Vla. *p*
 Bassi *Viola soli*
f



195

Recitativo **Largo** *a tempo*

Eur. Is-me-ne Ad-di-o Is-me-ne ad-di-o
 Is-me-ne A-de-us Is-me-ne a-de-us
 Ob.
 C Tpt.
 C Tpt.
 Vln. I *poco sfz smorz poco sfz*
 Vln. II *poco sfz poco sfz*
 Vla. *poco sfz poco sfz*
 Bassi *poco sfz poco sfz*

Scena V - Ismene Sola

Larghetto mà poco

Ismene

Flute

Violin I

Violin II

Viola

Bassi tutti

10

Ism.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

a tempo

Recitativo

Mi-se-ra me! Qual ma-i sven-tu-ra i-nas-pe-ta-ta Mi mi-nac-cia il Des-tin!...

sfz p

19

Ism.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Allegro

Allegro

D'odio, Ar-chi-da-mo, è un og-get-to a miei ra-i:

f

25 **Tempo Primo** *a tempo* *Recitativo* **Allegro**

Ism. *Tempo Primo* *Allegro*

Fl. *Tempo Primo* *Allegro*

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p*

Bassi *p*

Soa... ve og - get - to Eu-ri-ma-co è d'a- mor per ques- to pet - to.

32

Ism.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

E- gua- le è il lo valor: cias- cun de si - a del- la mia des- tra il pre- mio og- gi ac- quis

38

Ism.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

tar La sor- te può de- ci- der di quel- lo ques- to può pre- te- rir!... Mi- se- ra

45 **Tempo Primo**

Ism. **Tempo Primo** e al - lo - ra po - trei a - chi de - tes - to por - guer La man! che fier pen - siè - ro è ques - to

Fl.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Bassi *p*

54 *Recitativo* **Allegro**

Ism. Ah mal do - vu - te, o Pa - dre, so no a - me - le tue lo - di A me - ri - tar le non ho va - lor; che bas - ti.

Fl. **Allegro**

Vln. I *sfz p* *f*

Vln. II *sfz p* *f*

Vla. *f*

Bassi *sfz p* *f*

61 **ÁRIA**
Larghetto, mà poco

Ism. E' du - ra im - pre - sa es - tin - gue - re nel co - re quel - la pri - ma e le - al fiam - ma d'a - mo - re.

Fl. **Larghetto, mà poco**

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

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

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

Bassi *sfz p* *sfz p* *f* *p*

69

Ism. Ah Can - giar non può d'af fet-to chi sin - ce - ro ha un cor nel
 Ah mu - dar não po - de a - fe-to que sin - ce - ro a - mor dis -

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

77

Ism. pet - to: Sem pre im pres so un pri mo a mo re è in un a
 - cre - to: Sem - pre im pres - so o pro - mo a - mor que pos - sui al

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

84

Ism. ni - ma fe - del Sem - pre im - pres so un pri - mo a - mo - re è in un a ni ma fe del è in un a - ni - ma fe - del
 ma - fi - el Sem - pre im - pres - so o pri - mo a mor que pos - sui al - ma - fi - el que pos - sui al - ma - fi - el

Fl.

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

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

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

Bassi *sfz p sfz p sfz p sfz p sfz p sfz p f p*

93

Ism. *b₂* *tr*

è in un a - ni - ma fe - - - del.
 que pos - sui al - ma fi - - - el.

Fl.

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

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

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

Bassi *f p* *f p* *f p* *f* *p*

102

Ism.

Ah Can - giar non può d'af - fet - to chi sin - ce - ro ha un cor nel -
 Ah mu - dar não pô - de a - fe - to que sin - ce - ro a - mor dis -

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

111

Ism.

pet - to: sem - pre im - pres - so un pri - mo a mo - re è in un a - ni - ma fe - del Sem - pre im
 cre - to: sem - pre im pres - so o pri - mo. a - mor que pos sui. al - ma fi el Sem pre im

Fl.

Vln. I *sfz p*

Vln. II *sfz p*

Vla. *sfz p*

Bassi *sfz p*

119

Ism. *sfz p*

Fl. *sfz p*

Vln. I *sfz p*

Vln. II *sfz p*

Vla. *sfz p*

Bassi *sfz p*

pres-so un pri_mo a - mo - re è in un a - ni - ma fe del.
 pre - so pri mo a - mor que pos - sui al - ma fi - el.

126 **Allegro**

Ism. *sfz p*

Fl. *sfz p*

Vln. I *sfz p*

Vln. II *sfz p*

Vla. *sfz p*

Bassi *sfz p*

Allegro

Dal mio. Ben, ch'io mi di - vi - da spe ri in. va - no il Ge - ni - to - re: Vuò piut
 Do meu. bem. eu me di - vi - da es - pe - re em vão. o ge - ni - tor: Dou com

134 **Tempo Primo**

Ism. *f p*

Fl. *f p*

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

Bassi *f p*

tos - to, che miuc - ci - da il des - ti - no mio cru - del
 gos - to de mi'a vi - da o des - ti - no meu cru - el

Tempo Primo

139

Ism. *mf* Ah Can- giar non può d'af fet-to chi sin - ce - ro ha un
 Ah mu - dar não po - de a - fe-to que sin - ce - ro a -

Fl. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *p*

Bassi *p*

148

Ism. *mf* cor nel pet-to: Sem pre im-pres-so un pri mo a - mo - re è in un a - ni - ma fe - del
 mor dis - cre - to: Sem pre im - pre - so pri mo a - mor que pos-sui al - ma - fi - el

Fl. *mf*

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

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

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

Bassi *sfz p* *sfz p* *f* *sfz p*

156

Ism. *mf* è in un a - ni - ma fe - del Dal mio. Ben, ch'io mi di - vi - da spe - ri in -
 que pos-sui al - ma - fi - el Do meu bem eu me di - vi - da es - pe -

Fl. *mf* **Allegro**

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

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

Vla. *sfz p* *sfz p*

Bassi *sfz p* *sfz p*

Allegro

165

Ism. *-va_ no il Ge - ni - to - re: vuò piut - tos - to, che mi uc - ci - da il des - ti - no mio cru -
re em vão_ o_ ge - ni - tor: dou com gos - to de mi'a vi - da o des - ti - no meu cru -*

Fl.

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

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

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

Bassi *f p f p f p f p f p f p*

171

Ism. *del Vuò piu - tos - - to, che miu uc -
el Dou com gos - - to de mi'a*

Fl.

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

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

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

Bassi *f p f p f p f p f p f p*

175

Ism. *ci - da il des - ti - - no mio cru - del
vi - da o des - ti - - no meu cru - el*

Fl.

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

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

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

Bassi *f p f p f p f p f p f*

180

Ism.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

vuò piu_ tos - to, che mi uc - ci - da il de - ti - no mio cru - del il des - ti - no mio cru - del il des -
dou com gos - to de mi'a. vi - da o des - ti - no meu cru - el o des - ti - no meu cru - el o des -

187

Ism.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

ti - no mio cru - del.
ti - no meu cru - el.

191

Ism.

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

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

Scena VI

Alcibiade

A-mi ci, al-la gran-d'o-pra op-por-tu-no è L'is-tan-te A-dar-te or muo-ve a ba-ta-glia cam-pal le nos-tre schie-re il mio fe-del'E-no-ne.
A-mi-gos_ à gran-d'o-bra o-por-tu-no é o ins-tan-te a-go-ra mo-ve em ba-ta-lha cam-pal nos-so des-bra-var o meu fi-el E-no-ne.

Bassi tutti

6 6 5 # 6

7

Alc.

Al fin to in-vi-to in-ten-to sta il Ne-mi-co gl'in-sul-ti a ri-bu-tar. Fra-quel-le mu ra è chiu-sa la bel-tà, che m'im-pri-gio-na: mal di-fe-so è! Al-
Ao fal-sò a-ce-no a-ten-to o i-ni-mi-go pro-cu-ra de-fen-der-se. re-mos a be-le-za a quem a-do-ro: sem de-fe-za lhe a

Bassi

5 # #6 5 #5

13

Alc.

ber-go: ite, o com-pa-gni; ra-pi-te Is-me-ne, e nul-la vi-frac-tor-ni d'un
pon-te: i-de-ó a-mi-gos tra-zei-me Is-me-ne e na-da vos a-par-te de a-

Bassi

#

16

Alc.

'opra a me si ca-ra, o vil ti-mo-re, o cu-pi-di-gia a-va-ra.
ção que me é tão ca-ra, nem vil te-mor. nem am-bi-ção a-va-ra.

Bassi

#

Alciabiade

Larghetto

Alciabiade

Violin I

Violin II

Viola

Bassi tutti

A-mor di ques-ta im - pre-sa sia con-si glie-ro, e
A-mor or-de - ne e gui-e es - ta di-to-sa em

p *f* *p*

6

Alc.

gui - da Il so-lo ac-quis-to del-la bel-la mia Is-me-ne ri-sar cis - ce le mie sof-fer-te pe-ne
pre - sa E se de Is - me - ne ho - je a pos - se mè - re - ço fi - co pa - go das pe - nas que pa - de - ço.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

sfz *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

Larghetto

Alc.

Tu pie - to - so a' miei tor - men - ti mi pre - pa - ri; A - mor con -
Larghetto do - so a meu tor - men - to me res - tau - ra A - mor... o a -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

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

15

Alc.

ten - ti col pos - ses - so del mi - o Ben col pos - ses - so del mio Ben tu pie - to - so a' miei tor - men - ti
len - to com a pos - se do me - u bem com a pos - se do meu bem Tu pie - do - so a meu tor - men - to

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

20

Alc. mi pre - pa - ri A - mor con - ten - ti col pos - ses - so del mi - o
 me res - tau - ra A - mor o a - len - to com a pos - se do me - u

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Bassi *f* *p*

23 **Allegro**

Alc. Ben col pos-ses - so del mi-o Ben... Mà!... Qual
 bem com a pos - se do me-u bem... Mas Mas que

Vln. I *p* **Allegro**

Vln. II *p* *sfz* *p* *sfz*

Vla. *p* *sfz* *p* *sfz*

Bassi *p* *sfz* *p* *sfz*

29

Alc. mo - to io sen - to in se - no! per chè
 má - goa n'al - ma sin - to! por - que

Vln. I *sfz* *p* *sfz* *p*

Vln. II *sfz* *p* *sfz* *p*

Vla. *sfz* *p* *sfz* *p*

Bassi *sfz* *p* *sfz* *p*

34

Alc. pe - no in - cer - to an - co - ra? Qual mo - to io sen to in
 pe - no in - cer - to a - go - ra? Que má - goa n'al - ma

Vln. I *sfz p*

Vln. II *sfz p*

Vla. *sfz p* *poco*

Bassi *sfz p* *poco*

39

Alc. se - no! per ch  pe - no in - cer - to an - co - ra per ch 
sin - to! por que pe - no in - cer - to a - go - ra por que

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

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

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

Bassi *sfz p* *f* *p* *f*

47 **Tempo Primo**

Alc. pe - no in - cer - to an - co - ra? Tu pie - to - so a' miei tor - men - ti
pe - no in - cer - to a - go - ra? Tu pie - do - so a meu tor - men - to

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

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

Vla. *p* *p* *f*

Bassi *p* *p* *f*

54

Alc. mi pre - pa - ri, A - mor, con - ten - ti col pos - ses - so del mi - o ben col pos - ses - so del mi o
me res - tau - ra A - mor, o a - len - to com a pos - se do me - u bem coma pos - se do me - u

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Bassi *p*

57 **Allegro**

Alc. Ben - bem M l. Mas Qual que

Vln. I *p*

Vln. II *sfz p* *sfz p*

Vla. *sfz p* *sfz p*

Bassi *p*

62

Alc. mo - to io sen - to in se - no!
má - goa n'al - ma sin - to

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

sfz p *sfz p* *p*

66

Alc. per - chè pe - no in - cer - to an - co - ra? per
por - que pe - no in - cer - to a - go - ra? por

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

70

Alc. ché? per ché? Tu pie - to - so a' miei tor - men - ti
que? por que? Tu pie - do - so a meu tor - men - to

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Tempo Primo

f *f* *f*

76

Alc. mi pre - pa - ri_ A - mor, con - ten - ti col pos - ses - so del mi - o Ben, col pos - ses - so del mi o
me_ res - tau - ra_ A - mor_ o a - len - to com_ a_ pos - se_ do_ me - u bem, coma_ pos - se_ do_ me - u

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

p *p* *p*

79 **Allegro**

Alc. Ben_ Ah più Lun- ga la di - mo - ra ques- to cor già non sos -
bem_ Ah_ que o pei - to_ na_ de - mo - ra es - ta_ dor_ já_ não_ sus

Vln. I **Allegro**

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

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

Bassi *f* *p* *f* *p*

86

Alc. tien ah più lun-ga la di - mo-ra-ques-to cor_ già_ non_ sos_ tien ques - to
tém ah que o pei-to na de - mo-ra es - ta dor_ já_ não_ sus - tém es - ta

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

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

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

Bassi *f* *sfz p* *f* *sfz p*

96

Alc. cor già non sos - tien più Lun_ ga_ la_ di - mo - ra mi_ pre_ pa_ ri_ A_ mor, con-
dor já não sus - tém o pei - to_ na_ de - mo - ra me_ res - tau_ ra_ A_ mor o a -

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Bassi *f* *p*

106

Alc. - ten - ti col_ pos - ses - so_ del_ mi - o Ben ah_ più_ Lun - ga_ la_ di - mo - ra ques - to_ cor_ già_ non sos - tien ques - - - to_
- len - to com a_ pos - se_ do_ me - u bem ah_ que o pei - to_ na_ de - mo - ra es - ta_ dor_ já_ não_ sus - tém es - - - ta_

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Bassi *f* *p*

114 *tr*

Alc.
 cor già non sos - - - tien già non sos -
 dor já não sus - - - têm já não sus -

Vln. I
f *p* *f*

Vln. II
f *p* *f*

Vla.
f *p* *f*

Bassi
f *p* *f*

120

Alc.
 tien già non sos - tien.
 têm já não sus - têm.

Vln. I
p *f* *p*

Vln. II
p *f* *p*

Vla.
p *f* *p*

Bassi
p *f* *p*

127

Alc.

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Bassi
f

Scena VII - Ismene, e detto

Ismene Ah do-ve, oh Ciel! so-nio con-dot-ta? In - de-gni, a si-a-tro ce de-lit - to qual fu-ror vi con - si - gia?
Que fu-ror vos o - bri - ga?

Alcibiade A-ma-ta Is - me - ne, (lo - de al Ciel) sei pur
A-ma-da Is - me - ne Céu be - nig - no és já

Bassi tutti 6 6 #

Ism. Ah scel-le-ra-to, di si j - ni-quo at-ten-ta-to, tu sei L'au-tor pro - ter-vo!

Alc. mi - a. In van mi sgrì-di Gui-pe - ri-glio è L'in-gu-gio: an-dia-mo, o fi-di. Tos-to il pon-te si at-ter ri:
mi-nha. Em vão me in-sul-tas não se es - pe-re a des-gra-ça: e o pe - ri-go fi-que a pon-te por ter-ra

Bassi 5 #

Ism. Do-ve, o su - per-bo!

Alc. e tu vien me-co. Ah ca-ra, dal-l'i-ra mi-a non as-pet-tar ven - det-te: a di - sar-mar-le bas-ta un sol, che tu ri - vol-ga ver-me pie-to - so
e vem co - mi - go. Ah ca-ra! do meu fu - ror... não de-ves ter re - ce - io: pa-ra a-bran-dar-me bas-ta que pa - ra mim se vol-te um ra - io dos teus

Bassi 47 47 67

Ism. A - ni-mavi - le, ques-to spe - ri da me? Edo-si, o in-de-gno, an - cor chia-mar-mi tu - a?

Alc. sguar-do. Bel l'I - dol mi - o, mia ca-ra Is-me - ne, oh Di - o! non m'in-sul - tar, ti pla - ca...
o - lhos. I - do-lo a - ma do Is-me - ne mi-nha, oh Fa-do! dei-xa o fu-ror sos - se - ga...

Bassi 4 6 6

Ism. Ma non leg - ge di a - mo - re.

Alc. T'ob - bli ga des - ser mi - a Leg - ge di guer - ra Ah pen - sa, o in - gra - ta, che ti può La fie -
Mi - nha te o - bri - ga ser... a lei da guer - ra Ah pen - sa, o in - gra - ta que tam-bém as mais

Bassi

Ism. Costan - te ho il cor. T'in - gan - ni.
Te en - ga - nas.

Alc. rez - za es - ser ca-gion d'af - fan - ni. Ti pla - che - rai.
fe - ras dei - xam de ser ti - ra - nas A - pla - ca - ras.

Bassi 6

Scena VIII - Eurimaco, Alcibiade ed Ismene

Allegro Spiritoso

Ismene
Eurimaco
Alcibiade
Oboe *f*
Oboe *f*
Trumpet in C *f*
Trumpet in C *f*
Violin I *f*
Violin II *f*
Viola *f*
Bassi tutti *f*

6

Ism.
Eur. Op-por-tu-ni giun-gem-mo: A - mi - ci, al-l'ar-mi.
Alc.
Ob.
Ob.
C Tpt.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

12

Ism.

Eur.

Alc.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Al mio fu
O meu

Per - fi - da sor - te! Il Pon - te di - fen - de - te, o - miei fi - di.
Pêr - fi - da sor - te! A pon - te com va - lor se de - fen - da.

18

Ism.

Eur.

Alc.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

ro - re sot - trar - ti non po - trai. Si uc - ci - da quel fel - lon...
fú - ror não po des a - pa - gar.

Non ho tí - mo re Te - mor não te - nho Ve - run siac - cos - ti, o ques - to fer - ro im
Ne - nhum a - van ce ou co' es - te fer - rã -

24

Ism.

Eur.

Alc.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Oi me!..

Cru-del, ti ar-res -ta... Oh fie-ra an gus -tia!... Ah di; per chè in quel se-no L'i-re tu vu -oi... Ah

mer-go nel cor d'Is-me-ne
gu-do tras-pas-so Is-me-ne

Ri - ti-ra-ti, o la sve-no
Re - ti-ra-te ou tras-pas-so...

sfz p

f

sfz p

sfz p

sfz p

30

Ism.

Eur.

Alc.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

se di san-gue hai se-te, ec-co-ti il fer-ro, ec-co-ti il pet-to mi -o... Ah fer-ma... oh Di -o! li-be-ra la-scia Is-me-ne, e me fra tue ca-

L'uc-ci-do se-ti a-van-zi.
Tras-pas-so nes-tè ins-tan-te.

sfz p

f

sfz p

f p

f p

36

Ism.

Eur.
te-ne ac-co-gli in ve-ce su-a. Ec-co-ti a-fron-te il tuo più fier ne -mi-co In ques-to fer-ro L'uc-ci -sor ri-co -no sci del tuo Ger-man Cleo -me-de In-ques-ta fron-te il

Alc.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

f

42

Ism.

Eur.
tuo Ri val fe -li-ce; d'A -te-ne lo spa-ven-to, Eu -ri-ma eo, el Te-ba -no... Quel - lo son io, che più vol-te cer-cai nel -la tua

Alc.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Oh Ciel, che sen-to! Eu-ri-ma-co tu sei?
Oh Céus, que ve-jo! Eu-ri-ma-co tu és?

#4
6
4
6

48

Ism.

Eur.

Alc. mor-te j-miei tri - on - fi...

Au - da - ce, di più non m'ir - ri - tar!.. Ah si, ti sen - to o mio ge - lo - so a - mo - re; o qui d'in - tor - no, dell'es -
 In - dig - no já bas - ta de ir - ri - tar-me!.. Ah sim, eu sin - to o meu ze - lo - so a - mor; eu ve - jo eu ou - ço um ir

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

6 6 6

53

Ism.

Eur. O a - ma - tor ge - ne - ro - so!
 Ô a - man - te ge - ne - ro - so!

Alc. I - do lo mi - o va - lor no ho che

tin - to Ger - ma - no, om - bra er - ran - te, e di - let - ta en - tro del se no mio gri - dar: ven - det - ta!
 mão des - gra - ça - do som - bra sem es - pe - ran - ça den - tro do co - ra - ção cla - mar: vin - gan - ça!

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

b7 #6 #4

58

Ism.

Eur.

Alc.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

O Dio la tua pie - tà.

bas-ti a ve-der - ti tra -fit -ta La sor te tu - a ques-to mio cor di -vi de.

Qual piú a-gi - ta -to cor del mio si - vi de! ah si ri-sol -va al
 Quem te -ve o co - ra-ção mais a - gi - ta-do! Eu me re-sol -vo en

6 6 5 #6



64

Ism.

Eur.

Alc.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

La fé ri-

fin: con-vien che a mo re si con - sa - cri al pia - cer del - la ven - det - ta. Li - be - ra - Is - me - ne si - a, pur - ché tu res - ti vit - ti - ma del mio sde - gno.
 fim: va - mos in - gra - to sa - cri - fi - co ao pra - zer dou a vin - gan - ça Dei - xe - se Is - me - ne, sim se tu te en - tre - gas ví - ti - ma do meu ó - dio.

6 5 # #4 6

69

Ism. - - - - -

Eur. *ce-vo, e La mia vi-ta im-pe-gno. Voi, miei fi-di, fre-na-te con-tro Al-ci-bia-de or mai Le rag-gio-ni del-l'o-dio, e sem-i a-ma-te con-ser-va-te mi Is*

Alc. - - - - -

Ob. - - - - -

Ob. - - - - -

C Tpt. - - - - -

C Tpt. - - - - -

Vln. I - - - - -

Vln. II - - - - -

Vla. - - - - -

Bassi *6 # b5 b5*

75

Ism. - - - - - *Oh tor-men-to! Oh cor-do-glio! Oh atro-ce pe-na!*

Eur. *me-ne. Ec-co ti il fer-ro: ec-co ti il sen: mi sve-na.*

Alc. *S'in-ca te-ni L'i-ni-quo. En-ca-re o seti-j-ni-quo.*

Ob. - - - - -

Ob. - - - - -

C Tpt. - - - - -

C Tpt. - - - - -

Vln. I - - - - -

Vln. II - - - - -

Vla. - - - - -

Bassi *b6 6 #4 b b*

Eurimaco ed Ismene

Largo

Ismene
Eurimaco
Oboe
Oboe
Horn in F
Horn in F
Violin I
Violin II
Viola
Bassi tutti

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

6

4

Ism.
Eur.
Ob.
Ob.
Hn.
Hn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

I-do-lo-mi-o pren di L'ul ti mo ad dio. Per te fe -de le va-do a mo-rir.

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

9

Ism.

Eur.

Ob.

Ob.

Hn.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Te stes sa io fi-do a te: Ti Las-cio; e al trui tu vi-vi più fe-li-ce Con-sor- tel...

14

Ism.

Eur.

Ob.

Ob.

Hn.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

E an-cor non mo-ro.

Ah, si, mio bel Te - so-ro, un so-lo ins - tan-te di pie-to - so do - lo-re do-na tal vol-ta a chi per te se'n muo-re

Eurimaco

Largo

Eurimaco

Pen - sa - Ben mi - o, che -
 Pen - sa - meu bem - que -

Oboe *f* *p*

Oboe *f*

Horn in F *f*

Horn in F *f*

Violin I *f* *p* 6

Violin II *f* *p*

Viola *f* *p*

Bassi tutti *f* *p*



11

Eurimaco

fi - do va - do a - mo - rir va - do a mo - rir per - te pen - sa pen - sa Ben mi - o che
 ri - do que vou mor - rer que vou. mo - rer por - ti pen - sa pen - sa meu bem - que

Ob.

Ob.

Hn.

Hn.

Vln. I *poco*

Vln. II *poco*

Vla.

Bassi

20

Eur.
fi - do va-do a mo - rir per- te Da te non mi di - vi - do da
ri - do que- vou mo - rer por- ti De ti não me di - vi - do de

Ob.
p

Ob.
p

Hn.
p

Hn.
p

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi



28

Eur.
te non mi di - vi - do, por - to il tu - o cor con me por - to il tu - o cor con
ti não me di - vi - do co - mi - go vai teu ser co - mi - go vai teu

Ob.

Ob.

Hn.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

34

Eur. *me ser por co*

Ob. *fp*

Ob. *fp*

Hn. *fp*

Hn. *fp*

Vln. I *sfz p sfz p*

Vln. II *sfz p sfz p*

Vla. *f p f p*

Bassi *f p f p*



41

Eur. *to il tu o cor con me tr*
mi go vai teu ser

Ob. *sfz*

Ob. *sfz*

Hn. *f*

Hn. *f*

Vln. I *sfz p*

Vln. II *sfz p*

Vla. *f*

Bassi *f*

48

Eur. *6*

pen - sa - sa - mi - o. che -

pen - sa - meu bem - que

Ob.

Ob.

Hn.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

fp *f* *fp* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

54

Eur. *6*

fi - do da te non mi di - vi do. por to il tu o

ri - do de ti - não me di - vi do. co - - - - - mi - go -

Ob.

Ob.

Hn.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

f *sfz* *sfz* *f* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

61

Eur. *tr*
cor vai con teu me. ser.

Ob.

Ob.

Hn.

Hn. *fp* *smorz.*

Vln. I *fp* *f* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *smorz.*

Vln. II *fp* *f* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *smorz.*

Vla. *fp* *f* *f* *f* *p* *smorz.*

Bassi *fp* *f* *f* *f* *p* *smorz.*



67 **Allegro**

Eur. **Allegro**
D'o - gni mia pe - na, oh Dio! pe - na non v'e mag - gior! des - ti - no e - gue - le al mi - o des - ti - no e - gua - le al
To - da m'a pe - na, oh Deus! não va - le o teu cla - mor des - ti - no i - gual ao me - u des - ti - no i - gual ao

Ob.

Ob.

Hn.

Hn.

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

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

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

Bassi *p* *sfz p* *f* *sfz p*

75

Eur.
mi - o chi vi - de mai fi - nor! chi vi - de mai fi - nor! D'o gni mia pe - na oh Di - o!
me - u vi - ver sem ter a - mor vi - ver sem ter a - mor! To - da a mi'a pe - na, oh Deus!

Ob.
f

Ob.
f

Hn.
f

Hn.
f

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

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

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

Bassi
f *sfz p* *f* *sfz p* *f* *p*

84

Eur.
pe - na non v'e mag - gior!_ des - ti - no e - gua - le al mi - o chi vi - de mai fi - nor? des - ti - no e - gua - le al mi - o
não va - le o teu cla - mor... des - ti - no j - gual ao me - u vi - ver sem ter a - mor? des - ti - no j - gual ao... me - u

Ob.
fp

Ob.
fp

Hn.
fp

Hn.
fp

Vln. I
sfz p

Vln. II
sfz p

Vla.
sfz p

Bassi
sfz p

92

Eur. ah chi vi - - de mai fi - nor ah chi vi - - de
 ah ah vi - ver - sem ter a - mor ah vi - ver - sem

Ob.

Ob.

Hn.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi



98

Eur. mai fi - nor chi vi - de mai fi - nor chi vi - de mai fi - nor
 ter a - mor vi - ver sem ter a - mor vi - ver sem ter a - mor

Ob. *f*

Ob. *f*

Hn. *f*

Hn. *f*

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

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

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

Bassi *f* *p* *f* *p* *f*

104

chi vi - - - - - de mai fi - - - - -
 ver - - - - - sem ter a - - - - -



109

Tempo Primo

nor mor Pen - sa Ben
 Pen - sa

117 Allegro

Eur. *mi - o, che - fi - do va - do a mo - rir Va - do a mo - rir per - te*
meu bem que - ri - do que vou mor - rer que vou mor - ter por - ti Allegro

Ob. *Allegro*

Ob.

Hn.

Hn.

Vln. I *poco*

Vln. II *poco*

Vla.

Bassi



126

Eur. *D'o - gni mia pe - na, oh Di - o! pe - na non v'e mag gior! des - ti - no e - gua - le al mi - o des - ti no e gua le al mi - o chi*
To da a mi'a pe - na, oh De - us não, va - le o teu cla - mor des - ti - no i - gual ao me - u des - ti - no i - gual ao me - u vi -

Ob. *f*

Ob. *f*

Hn. *f*

Hn. *f*

Vln. I *sfz p f sfz p f*

Vln. II *sfz p f sfz p f*

Vla. *sfz p f sfz p f*

Bassi *sfz p f sfz p f*

134 **Tempo Primo**

Eur. *vi - de_ mai_ fi - nor!*
ver sem ter - a - mor!

Pen - sa pen - sa, Ben mi - o, che fi - do va_ do a mo - rir per_ te.
Pen - sa pen - sa, meu bem_ que - ri - do que_ vo mor - rer por_ ti.

Ob. **Tempo Primo**

Hn. *p*

Vln. I *sfz p f p*

Vln. II *sfz p f p*

Vla. *sfz p f p*

Bassi *sfz p f p*



144

Eur. *Des - ti - no_ e_ gua_ le_ al_ mi - o_ chi_ vi - de_ mai_ fi - nor_ ah_ chi_ vi - de_*
Des - ti - no_ i_ - gual_ ao_ me - u_ vi - ver_ sem_ ter - a - mor_ ah_ vi - ver - sem

Ob.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla. *poco*

Bassi

152

Eur. mai ter fi - nor a - mor ah chi vi - ver de mai ter fi - nor mor chi vi -

Ob. *f*

Ob. *f*

Hn. *f*

Hn. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *poco* *f*

Bassi *f*



158

Eur. vi - de mai fi - nor chi vi - de mai fi - nor chi
ver sem ter a - mor vi - ver sem ter a - mor vi -

Ob. *f*

Ob. *f*

Hn. *f*

Hn. *f*

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

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

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

Bassi *p* *f* *p* *f*

163

Eur. *vi ver de sem ma ter i fi a*
 Ob. *de sem ma ter i fi a*
 Hn. *de sem ma ter i fi a*
 Vln. I *de sem ma ter i fi a*
 Vln. II *de sem ma ter i fi a*
 Vla. *de sem ma ter i fi a*
 Bassi *de sem ma ter i fi a*



169

Recitativo

Eur. *nor. mor. I - do - lo mi - o pren di L'ul - ti - mo ad - dio. Pen - sa pen - sa, ch'io'*
 Ob. *I - do - lo mi - o pren di L'ul - ti - mo ad - dio. Pen - sa pen - sa, ch'io'*
 Ob. *I - do - lo mi - o pren di L'ul - ti - mo ad - dio. Pen - sa pen - sa, ch'io'*
 Hn. *I - do - lo mi - o pren di L'ul - ti - mo ad - dio. Pen - sa pen - sa, ch'io'*
 Hn. *I - do - lo mi - o pren di L'ul - ti - mo ad - dio. Pen - sa pen - sa, ch'io'*
 Vln. I *I - do - lo mi - o pren di L'ul - ti - mo ad - dio. Pen - sa pen - sa, ch'io'*
 Vln. II *I - do - lo mi - o pren di L'ul - ti - mo ad - dio. Pen - sa pen - sa, ch'io'*
 Vla. *I - do - lo mi - o pren di L'ul - ti - mo ad - dio. Pen - sa pen - sa, ch'io'*
 Bassi *I - do - lo mi - o pren di L'ul - ti - mo ad - dio. Pen - sa pen - sa, ch'io'*

177

Eur. *va do mà... da te non mi di - vi - do da te non*

Ob.

Ob.

Hn.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi



185

Eur. *mi di - vi - do por - to il tuo cor con me*

Ob.

Ob.

Hn.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

193

Eur. *por - - - to il tuo cor con*

Ob.

Ob.

Hn.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi



198

Eur. *me.*

Ob.

Ob.

Hn.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Scena IX - Ismene, poi Archidamo

Larghetto

a tempo

Ismene *p* Si, si: di ces-ti il ver: te-co il cor mi ti por-ti, o mio bel Nu-me, A po-co, a po-co Sen-to, che Lan-gue il mi-o già in - deb - bo - li - to

Archidamo *Larghetto*

Violin I *p* *smorz*

Violin II *p* *smorz*

Viola *p* *smorz*

Bassi tutti *p* *smorz*

8

Ism. spir - to!.. Ah non so co-me dell' u - ni - co mio ben ve - do ra_e pri - va à si cru - de te af - fan - no io so - pra vi - va

Arch. *Prin - ci - pes - sa!.. Oh pia - cer! Te in - si - cu - rez - za,*

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

Bassi *f p*

4
6

14

Ism. *Oh Di - o! Fu il so lo Eu - ri - ma - co fe - del. Co' cep - pi*

Arch. *Te in - li - ber - tà ri - tro - vo! Ah dim - mi, ah do - ve il ra - pi - tor, gli au - da - ci fug - gi - ti son? chi ma - i in Li - ber - tà ti po - se!*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

21

Ism. *su - oi i miei cep - pi dis - ciol - se Ah La sua vi - ta per me sa - cri - fi - cò L' al - ma o - no - ra - ta d' Al - ci - bia - de a sa - ziar l' i - ra spie - ta - ta E - gli ti vin - se nel - le*

Arch. *Oh mag - na - ni - mo! Oh gran - de!*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi *b6 #4/6 #4/6 b5*

6
6

28

Ism.  ga - re d'o-nor: nul-la ti res-ta a spe-rar dal mio co-re. Fer-ma, o-ve cor-ri?

Arch.  Ma un ge-ne-ro so a-mo-re io vo glio al-me-no che in-me-ta am-mi-ri Ad-di-o. (Oh

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Bassi  \sharp 6 # 6 6

34

Ism. 

Arch.  Di-o!) Va-do a sal-var-ti quel for-tu-na-to og-get-to ch'ha in-pas-ses-so il tuo cor, quel-lo, che tan-to La bel-la Is-me-ne ha sos-pi-ra-to, e pian-to.

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Bassi  \sharp 4 6 b 5 \sharp

Archidamo

Andante mà poco

Archidamo

Violin I

Violin II

Viola

Bassi tutti

8

Arch.

Non sos - pi rar... non pian - ge - re, non sos - pi rar... non pian - ge - re L'og
 Não sus - pi rar... e não_cho-rar, não sus - pi rar... e não_cho - rar A -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

17

Arch.

get - to_ del_tuo af - fet - to Sal - vo ot - ter - rai da_____ me_ Non sos - pi - rar... non
 que le_ do_teu a - fe - to Sal - vo te - rás de_____ mim... Não sus - pi - rar... e

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

26

Arch.

pian - ge - re, L'og - get - to_ del_tu-o af - fet - to Sal - vo ot - ter - rai da_____ me.
 não_cho - rar, A - que - le - do - te - u a - fe - to Sal - vo te - rás de_____ mim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

35

Arch. *f* *p*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Bassi *f* *p*

Co-nos - ce rai, o Bar-ba-ra, che me - ri - ta il mi - o a - mo - re qual_ che_ sos_ pir_ qual
 Co-nhe - ce-rás, oh bár-ba-ra quem me - re-ce o me - u a - mor_ e_ quem su - pi - ra e_

43

Arch. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

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

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

Vla. *f* *fp* *fp* *fp*

Bassi *f* *p* *f* *p* *f* *p*

che sos - pir_ da_ te_ co - nos - ce - rai, o Bar - ba - ra co - nos - ce - rai, o Bar - ba - ra, che me - ri - ta il mi - o a - mo - re qual
 quem sus - pi - ra_ as - sim_ co - nhe - ce - rás, oh bár - ba - ra co - nhe - ce - rás, oh bár - ba - ra, quem me - re - ce o me - u a - mor_ e_

51

Arch. *f* *p*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Bassi *f* *p*

che sos - pir_ da_ te_ qual_ che_ sos - pir_ da_ te_ qual_ che_ sos -
 quem sus - pi - ra_ as - sim_ e_ quem sus - pi - ra_ as - sim_ e_ quem sus -

59

Arch. *f* *p*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Bassi *f* *p*

- pir_ da_ te. Non sos - pi - ra_ non pian ge - re. non sos - pi - rar_ non pian - ge - re L'og - get - to_ del_ tu - o af
 - pi - ra a - sim. Não su - pi - rar_ e não_ cho - rar não sus - pi - rar_ e não_ cho - rar A - que - le - do_ te - u a -

68

Arch. *f* fet - to Sal - vo ot ter - rai_ da_ me_ non sos - pi - rar_ non pian ge - re,
fe - to sal - vo te - rás_ de_ mim_ não sus - pi - rar_ e não_ cho - rar,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

77 **Allegro**

Arch. *f* L'og - get - to_ del tuo af - fet - to Sal - vo ot ter - rai_ da_ me. Più sfor - tu - na - to, e
A - que - le_ do_ teu a - fe - to Sal - vo te - rás_ de_ mim. Mais mi - se - rá - vel_ e

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

Bassi *f p*

87

Arch. *f* mi - se - ro; più tor - men - ta - to_ co - re e - gua le al mio non v'è. e - - - gual e al mio non
tris - te; mais a - tor - men - ta - do_ ser_ i - gual ao_ meu não. há i - - - gual ao meu não

Vln. I *f p f p f p*

Vln. II *f p f p f p*

Vla. *f p f p f p*

Bassi *f p f p f p*

95

Arch. *f* v'è. Co - nos - ce - rai, o Bar - ba - ra, Co - nos - ce - rai, o Bar - ba - ra, che_ me - ri - ta il
há. Co - nhe - ce - rás, oh bár - ba - ra, Co - nhe - ce - rás, oh bár - ba - ra, quem_ me - re - ce o

Vln. I *f p f p pp*

Vln. II *f p f p pp*

Vla. *f p f p pp*

Bassi *f p f p pp*

106

Arch. *mi - o a - mo - re qual che sos - pir - da - te non sos - pi - rar - non pian - ge - re non sos - pi -*
me - u a - mor - e quem sus - pi - ra as - sim não sus - pi - rar - e não cho - rar não sus - pi -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

118 **Più Allegro**

Arch. *rar - non pian - ge - re (Più sfor - tu - na - to, e mi - se - ro, più tor men - ta - to - co - re e -*
rar - e não cho - rar (Mais mi - se - rá - vel e tris - te, mais a - tor - men - ra - do - ser - i -

Vln. I **Più Allegro**

Vln. II

Vla.

Bassi

f p f p f

128

Arch. *gua le al mio non v'è e - - - guale al mio non v'è nò nò*
gual ao meu não. há i - - - gual ao meu não há não não

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

p f p f p

136

Arch. *e - gua - le al mi - o e - gua - le al mio*
i - gual ao me - u i - gual ao meu

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

f p f p f

144

Arch. *non non v'è nò nò non v'è nò nò non*
não há não não não há não não não

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

149

Arch.

Vln. I *vè).*
há).

Vln. II

Vla.

Bassi

152

Arch.

Vln. I *p f*

Vln. II *p f*

Vla. *p f*

Bassi *p f*

Scena X - Ismene Sola

Largo

Ismene

Violin I

Violin II

Viola

Bassi tutti

f p

f p

f p

f p

A'miei ca-si in-fe-li-ce,

6

Ism.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

f p

f p

f p

f p

a'miei mar-ti-ti chi mai non spar-ge-rà pian-ti, e sos-pi-ri!

Oh Di-o! quan-to mi

12

Ism.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

f p

fp fp fp fp

f p

fp fp fp fp

cos-ta ques-ta mia li-ber-tà!

Per ques-ta il mio Eu-ri-ma-co fe-del sof-fre que'stra-zi ri-ser-bar-ti per me...

19

Ism.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Qual fie-ro og-get-to or si pre-sen-ta al mi-o e-gro pen-sier!..

Ma pos-so cre-der lo es-tin-to al-lo-ra, che ques-t'a-ni-ma mi-a au-re di vi-ta an-cor res-pi-rat!..

26

Ism. Ah che pur trop po il veg go Tro-feodi a-mo re, ed' i - ra nel pro-priosan-gue im-mer- so!.. Ed io qui res-to mi-se ra spet ta - tri - ce del suo scem-pio cru

Vln. I *fp*

Vln. II *fp*

Vla. *fp*

Bassi *fp*

32 **Allegro**

Ism. del?.. No, no: di le-te L'on da fa-tal, mia spe-me, non dub-bi - tar, noi var-che - re-mo in sie-me.

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Bassi *f* *p*

Ismene

Allegro Maestoso

Musical score for measures 1-7 of 'Ismene'. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The instruments and their parts are:

- Ismene:** Silent throughout these measures.
- Oboe:** Two parts. Both start in measure 2 with a forte (*f*) dynamic. The upper oboe has a melodic line, while the lower oboe provides harmonic support.
- Trombone:** Two parts. Both start in measure 2 with a forte (*f*) dynamic. They play a sustained, low-frequency accompaniment.
- Violin I:** Starts in measure 1 with a piano (*p*) dynamic, then moves to forte (*f*) in measure 2. It features a complex, rhythmic pattern.
- Violin II:** Starts in measure 1 with a piano (*p*) dynamic, then moves to forte (*f*) in measure 2. It plays a similar rhythmic pattern to Violin I.
- Viola:** Starts in measure 1 with a piano (*p*) dynamic, then moves to forte (*f*) in measure 2. It provides a steady accompaniment.
- Bassi tutti:** Starts in measure 1 with a piano (*p*) dynamic, then moves to forte (*f*) in measure 2. It plays a steady accompaniment.



Musical score for measures 8-11 of 'Ismene'. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The instruments and their parts are:

- Ismene:** Silent throughout these measures.
- Oboe:** Two parts. Both continue their melodic and harmonic lines from the previous section.
- Trombone:** Two parts. Both continue their accompaniment.
- Violin I:** Starts in measure 8 with a forte (*f*) dynamic, then moves to fortissimo (*ff*) in measure 9. It features a complex, rhythmic pattern.
- Violin II:** Starts in measure 8 with a forte (*f*) dynamic, then moves to fortissimo (*ff*) in measure 9. It plays a similar rhythmic pattern to Violin I.
- Viola:** Starts in measure 8 with a forte (*f*) dynamic, then moves to fortissimo (*ff*) in measure 9. It provides a steady accompaniment.
- Bassi:** Starts in measure 8 with a forte (*f*) dynamic, then moves to fortissimo (*ff*) in measure 9. It plays a steady accompaniment.

13

Ism.

Ob.

Ob.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

p

p

p

p



19

Ism.

Ob.

Ob.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Se da te mi-o bel Te so -ro,
Se de ti me-u bom te - sou -ro,

f

f

f

f

f

f

f

f

f

p

p

p

p

27

Ssm. Se da te mi-o bel Te so-ro mi di - vi - de L'em - pia sor - te
 Se de ti me-u bom te sou-ro me di - vi - de a im - pia sor - te

Ob. (Alto)

Ob.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

35

Ssm. mi di - vi - de L'em - pia sor te; Dis - pe - ra - ta, dis - pe -
 me di - vi - de a im - pia sor - te; Des - pre - za - da des - pre

Ob. (Alto)

Ob.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

42

Ism. ra - ta in grem - bo a mor - te L'om - bra tu - a Vo - - gl'i - o se -
 za - da, em fren - te a mor - te A som - bra tu - a eu - - vo - u se -

Ob.

Ob.

Tbn.

Tbn. *pp*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Bassi *p*

53

Ism. guir. dis - pe - ra
 guir des - pre - za

Ob. *f*

Ob. *f*

Tbn. *f*

Tbn. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Bassi *f* *p*

59

Ism.
Ob.
Ob.
Tbn.
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

65

Ism.
Ob.
Ob.
Tbn.
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

ta, in grem - bo a mor - te L'om - bra tu - a vo - gl'io se - guir L'om -
da, em fren - te a mor - te a som - bra tu - a eu vou se - guir Som -

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

75

Ssm.
bra tu - a vo - gl'i - o se - guir Se_ da_
bra tu - a eu_ vou_ se - - - - - guir Se_ de_

Ob. *p*

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi



83

Ssm.
te_ mi-o bel_ Te- so - ro, mi_ di- vi de_ L'em pia sor - te
ti_ me-u bom te - sou - ro, me_ di - vi - de a im - pia sor - te

Ob. *p*

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

89

Ism. *f* *p*

Ob. *f*

Ob. *f*

Tbn. *f*

Tbn. *f*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Bassi *f* *p*

dis - pe - ra - ta dis - pe - ra - ta in - grem bo a mor - te L'om bra tu - a
 des - pre - za - da des - pre - za - da em fren - te a mor - te, a som - bra tu - a



97

Ism. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Tbn. *f* *p*

Tbn. *f* *p*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Bassi *f* *p*

vo - gl'io se - guir vo - gl'io se - guir vo - gl'io se -
 eu - vou se - guir eu vou se - guir eu vou se -

103

Ism. *tr*
guir vo - - gl'io se - - - guir.
guir eu vou. se - - - guir.

Ob.

Ob.

Tbn.

Tbn.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Bassi *f*



108

Ism. La - sul mar - gi -
Que tu sen - tes

Ob.

Ob.

Tbn.

Tbn.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Bassi *p*

116

Ssm. ne di - Le - - te Se ci gui - da un'em - pia - stel - la, per ca -
 vem do Le - - te que te gui - a mui - se - ve - ro, mas o

Ob.

Ob.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

125

Ssm. gio - ne co - si bel - la non a - vre - mo d'ar - ros - sir non a - vre - mo d'ar - ros - sir Se - da -
 meu a - mor sin - ce - ro não se po - de des - tru - ir não se po - de des - tru - ir Se - de -

Ob.

Ob.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

134

Ism. *te mi-o bel Te so-ro Se da te mi-o bel Te so-ro mi di*
ti me-u bom te sou-ro Se de ti me-u bom te sou-ro me di

Ob.

Ob.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

p

142

Ism. *vi se L'em pia sor te mi di vi de L'em pia sor te;*
vi de a im pia sor te me di vi de a im pia sor te;

Ob. *f*

Ob. *f*

Tbn. *f*

Tbn. *f*

Vln. I *f p f*

Vln. II *f p f*

Vla. *f*

Bassi *f p f*

149

Dis-pe - ra - ta dis-pe - ra - ta dis - pe - ra -
Des-pre - za - da des-pre - za - da des - pre - za

ff *poco sfz* *p poco*
ff *poco sfz* *p poco*
ff *p*
ff *p*

156

ta in grem - bo a
da em fren - te a

f *f*
f *f*
f *f*
f *f*

163

Ism. *pp*

mor - te L'om - bra tu - a vo - - - - gl'io se -
 mor - te A. som - bra tu - a eu - - - - vou se -

Ob.

Ob.

Tbn. *pp*

Tbn.

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla.

Bassi

173

Ism. *p*

guir Se_ da_ te mi-o bel_ Te so - ro
 guir Se_ de_ ti, me-u bom te - sou - ro

Ob. *p*

Ob.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla. *f*

Bassi

179

Ssm.
mi-di- vi - de_ L'em pia sor - te; dis - pe - ra - ta dis - pe - ra - ta, in
me_ di - vi - de a im - pia sor - te; des - pre - za - da des - pre - za - da em

Ob.
f

Ob.
f

Tbn.
f

Tbn.
f

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Bassi
f

186

Ssm.
grem - bo a_ mor - te_ L'om - bra_ tu - a vo - gl' - io vo - gl'io se -
fren te a_ mor - te a som - bra_ tu - a eu_ vo - u eu_ vou se -

Ob.

Ob.

Tbn.

Tbn.

Vln. I
p

Vln. II
p

Vla.
p

Bassi
p

195

Ssm.
guir vo - gl'io se - guir vo - gl'io se - guir vo - gl'io
guir eu vou se - guir eu vou se - guir eu vou

Ob.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

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



201

Ssm.
se - - - guir Vogl' - i - o se -
se - - - guir Eu vo - u se -

Ob.

Ob.

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

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

208

Ism.

Ob. guir.
guir.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi



213

Ism.

Ob.

Ob.

Tbn. *pp*

Tbn. *f*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Bassi *p*

Scena XI - Lisandro, poi Ismene, indi Alcibiade

Ismene

Alcibiade

Lisandro

Bassi tutti

Ed a-tan-ta vil-tà, co-me, o co-dar-di, so-prav-vi-ver-po-te-te! In ab-ban-do-no co-si Las-ciar vil-men-te il Real mi-o sag-gior-no Aun reo ne-mi-co fug-gi-re in
E com-tan-to pe-sar, co-mo, oh co-var-des, po-deis in-da vi ver! Em de-sam-pa-ro dei-xar com tal vil-le-za meu Re-al Es-tan-dar-te? Ao i-ni-mi-go fu-gir sem

6 6

Ism.

Alc.

Lis.

Bassi

fàc-cia, al-lo-ra, che d'in vo-lar sol ten-ta Is-me-ne La mia Fi-glia! E voi po-te-te, per te-ma vil di mor-te, del Ra-pi-tor lo scher-no sof-fri-re i-nog-gi?
pe-jo, a tem-po que só rou-bar pre-ten-de Is-me-ne mi-nha fi-lha! E vós po-deis... por me-do vil da mor-te, de-fie Trai-do do A-ver-no so-frer a in-fà-mia?

7 5 #4 6

Ism.

Alc.

Lis.

Bassi

Pa-dre a-do-ra-to... Il ge-ne-ro-so Eu-ri-ma-co fe-del, già me vi de-a d'Al-ci-bia-de in-po-ter: l'ar
Pai a-do-ra-do...

Oh vi-tu-pe-rio e-ter-no! Oh Ciel!.. Di-let-ta Fi-glia, Tu li-be-ra! Tu vi-va!..
Oh vi-tu-pe-rio e-ter-no! Oh Céus!.. Que-ri-da fi-lha Tu li-vre! Tu com vi-dal!..

13 4 6

Ism.

Alc.

Lis.

Bassi

dir, la for-za, il suo pron-to va-lo-re to-glie-re al tra-di-to-re più non po-tea la pren-da: al-fin ri-sol-ve con-tro se-stes so-l'i-re des-tar del reo-ne-mi-co; e vo-lon-ta-ria

20 4 6 b6 6 #4 6 6

Ism.

Alc.

Lis.

Bassi

vit-ti-ma del suo de-gno of-frir di poi per sal-va-re i-miei gior-ni, i-gior-ni su-oi. Cin to da' Lac ci e-ra quin-di con-dot to al cam-pos-ti-le;

Oh ma-gna-ni-mo E-ro-e!
Oh mag-na-ni-mo He-ró-i!

27 b b

33

Ism.

Alc.

Lis.

Bassi

Ma dal-l'ar-dir vi-ri-le di Ar-chi-da-mo, at-ter-ri-ti fu-ro i cus-to-di, Eu-ri-ma-co di-sciol-to, e cir-con-da-to al-fin res-tò lo stes-so Al-ci-bi-a-de cru-del, che fra-ca-te-ne,

6 4 6 b6 6

39

Ism.

Alc.

Lis.

Bassi

tin-to dal suo ros-sor, già qui sen-vie-ne.

Son vin-to, è ve-ro: ec-co-mia-te d'in-nan-zi mi-se-ro Pri-gio-nier. Cò tuoi tri-on-fi ap-pro-va Lém-pia sor-te, non la

5 6 4 6

46

Ism.

Alc.

Lis.

Bassi

par-te mi-glior, ma la più for-te. Se a'tuoino vel ti ac-quis-ti la mia vi-ta un pe-ri-glio ti sem-bra, il fer-ro im-pu-gna, a pri-mi o mai le-ve-ne, e il san-gue mi-o, già di a

#4 6

52

Ism.

Alc.

Lis.

Bassi

te-ne sos-te-gno, og-n'i-ratua sa-tol-li, og-nituo sde-gno.

Non per la mi-a, ma per l'al-trui gran-dez-za in og-gi io ser-vo, e su-di-te tri-on-fo. Giam
Não bus-co a pró-pria mas dar lhe a gló-ri-a se ho-je pe-le-jo, e se de ti tri-un-fo. Ja

b 6 4 b6

58

Ism.

Alc.

Lis.

Bassi

mai, lo giu-ro ai De-i, giam-mai non eb-bi se-te del san-gue tu-o: che se in miam no fos-se il scior-re i tuoi lac-ci, a tuo ros-so-re, dall'am-plio ier-do-no, co-
mais, o ju-ro aos Cé us, ja-mais fiz gos to de der-ra-mar-te osan-gue; e se eu pu-de-ra só dar-te li-ber-da-de, a o teu pe-sar, o per-dãodes-te di-a, quem

6 4 b7

64

Ism.

Alc.

Lis.

(Oh acer-ba ri-men-bran-za!)

Bassi

b5 4 6 7

69

Ism.

Alc.

Lis.

Bassi

b5 7 6

Scena XII - Alcibiade Solo

Allegro

Alcibiade

Violin I

Violin II

Viola

Bassi tutti

7

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Oh sven-tu-ra cru-de-le!

13

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Oh in-faus-to gior-no! Oh mo-men-to fa-tal!.. Tut-te in un pun-to per-dei Le mie spe-ran-ze...

20

Alc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Oh ini-qua sor-te, sa-zia-ti pur, mi to-gli e

26

Alc. dig-ni-ta-de, e o no-re; to-gli Is-me-ne al mio co-re; Eu-ri-ma-co al mio sde-gno; to-gli-mi li-ber-tà; dam-mi-la mor-te: Sa-zia-ti, i-ni qua sor-te.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

32

Alc. Sen-to che pos-so an-co-ra far fron-te à tuoi ri-go-ri

Vln. I *p sfz p sfz p*

Vln. II *p sfz p sfz p*

Vla. *p sfz p sfz p*

Bassi *p sfz p sfz p*

36

Alc. a' miei cor-do-gli; e si mi las-ci il cor nul-la mi to-gli.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Alcibiade

Allegro

Alcibiade

Oboe *f*

Oboe *f*

Trumpet in C *f*

Trumpet in C *f*

Violin I *f*

Violin II *f*

Viola I *f*

Viola II *f*

Bassi tutti *f*



6

Alc.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

11

Alc. D'o - gni pro - cel - - la in se - no mi veg - - go es -

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. I *p*

Vla. II *p*

Bassi *p*



16

Alc. pos - - to all' on - de si mi veg - go es - pos to all'on - de;

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

23

Alc. *f* Ma an eor non si con - fon - de L'in -

Ob. *f*

Ob. *f*

C Tpt. *f*

C Tpt. *f*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. I *f* *p*

Vla. II *f* *p*

Bassi *f* *p*

28

Alc. tre - pi - do mio cor L'in - tre - pi do mio cor. d'o - gni pro eel - la in

Ob. *f*

Ob. *f*

C Tpt. *sfz* *p*

C Tpt. *sfz* *p*

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

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

Vla. I *f* *sfz* *sfz* *p*

Vla. II *f* *sfz* *sfz* *p*

Bassi *f* *sfz* *sfz* *p*

34

Alc. se - no mi veg go es pos-to all' on - de ma an

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

f *sfz* *p* *sfz* *f* *sfz* *sfz* *p* *f* *sfz* *sfz*



41

Alc. cor_ non_ si_ con_ fon

Ob. *Solo*

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

p *p* *p* *p* *p*

47

Alc. *pp*

Ob. *pp*

Ob. *pp*

C Tpt. *pp*

C Tpt. *pp*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. I *pp*

Vla. II *pp*

Bassi *pp*

Detailed description: This musical system covers measures 47 to 52. The Alto Saxophone (Alc.) part features a melodic line with triplets in measures 47-50 and a descending eighth-note pattern in measure 51. The Oboe (Ob.) parts play a rhythmic triplet accompaniment. The Clarinet in C (C Tpt.) parts play a sustained, low-register accompaniment. The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Bassoon (Bassi) part plays a steady eighth-note accompaniment.



53

Alc.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

Detailed description: This musical system covers measures 53 to 58. The Alto Saxophone (Alc.) part has a melodic line with eighth-note patterns and rests. The Oboe (Ob.) parts play a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and rests. The Clarinet in C (C Tpt.) parts are silent. The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts play a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and rests. The Bassoon (Bassi) part plays a steady eighth-note accompaniment.

59

Alc. *de L'in - tre*

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi



66

Alc. *pi - do mio cor do - gni pro - cel - la in*

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

73

Alc. *se - no* mi veg go es pos to all' on - de

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I *f* *sfz p*

Vln. II *f* *p*

Vla. I *f* *sfz p*

Vla. II *f* *sfz p*

Bassi *f* *sfz p*

80

Alc. ma an - cor non si con - fon - de L'in - tre - pi - do mio cor ma an -

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

85

Alc. cor non si con - fon - de L'in - tre - pi - do mio cor L'in - tre - pi - do mio

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

f p f p f p f p



90

Alc. cor L'in - tre - pi - do mio cor.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

f sfz

95

Alc.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

sfz

p

p

p

p



101

Alc.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

A su - pe - rar tem - pes - te av - -

106

Alc. vez - zo è ques - - to pet - to av - - vez - zo è

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi



111

Alc. ques - - to pet - to: de' Nu - mi il fie - ro as - pet - to nep -

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

116

Alc. pur mi da ter - ror nep - pur mi dà ter - ror av - vez-zo è ques to pet to a

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

f sfz p f p f



123

Alc. su pe rar tem pes te de' Nu - mi il fie - ro as pet - to nep - pur - mi dà ter - ror de'

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

p f f p f p f p f p f p f p f p f p f p

129

Alc. Nu - mi il fie - ro as - pet - to nep - pur mi dà ter -ror mi dà ter -

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

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

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

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

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

Bassi *f p f p f p p f p f p p f p f p*

134

Alc. -ror mi dà ter -ror nò nò.

Ob. *f*

Ob. *f*

C Tpt. *f*

C Tpt. *f*

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

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

Vla. I *f p f p f p f p f ff*

Vla. II *f p f p f p f p f ff*

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

141

Alc. *D'o - gni pro - cel - - la in se - no mi veg - - go es -*

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. I *p*

Vla. II *p*

Bassi *p*



146

Alc. *pos - - to all' on - de si mi veg - go es - pos - to all' on - de*

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

153

Alc. *Mã an - cor non si con - fon - de L'in -*

Ob. *f*

Ob. *f*

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. I *f* *p*

Vla. II *f* *p*

Bassi *f* *p*



158

Alc. *tre - pi - do mio cor L'in - tre - pi - do mio cor. Mã an - cor non*

Ob. *f*

Ob. *f*

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f*

Vla. I *f* *p*

Vla. II *f*

Bassi *f* *p*

164

Alc. *con - fon.*

Ob. *Solo*

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. I

Vla. II *p*

Bassi



171

Alc.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

177

Alc.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

Detailed description: This block contains the musical score for measures 177 through 182. The score is for a full orchestra. The woodwinds (Alc., Ob., and C Tpt.) have active parts, with triplets and slurs. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla. I, Vla. II, and Bassi) provide a harmonic accompaniment with various note values and slurs. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.



183

Alc.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

f p f

f p f

f p f

f p f

f p f

Detailed description: This block contains the musical score for measures 183 through 188. The score continues with the same orchestration. Measures 183-187 show the continuation of the woodwind and string parts. Measure 188 features a dynamic marking of *f p f* for the strings and woodwinds. The key signature and time signature remain the same.

190

Alc. *tr*
de L'in - tre - pi - do mio cor. D'o - gni - pro - cel - la - in

Ob.
f

C Tpt.
f

Vln. I
f p f p f

Vln. II
f p f p f

Vla. I
f p f p f

Vla. II
f p f p f

Bassi
f p f p f

f sfz p



198

Alc. *se - no.* mi veg go es pos to all' on - de.

Ob.
f

Ob.
f

C Tpt.
f

C Tpt.
f

Vln. I
f sfz p

Vln. II
f sfz p

Vla. I
f sfz p

Vla. II
f sfz p

Bassi
f sfz p

205

Alc. *ma an - cor non si con - fon - de L'in - tre - pi - do mio cor ma an -*

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi



210

Alc. *cor non si con - fon - de L'in - tre - pi - do mio cor L'in - tre - pi -*

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

f p f p f p f p

215

Alc. do mio cor L'in - - tre - pi - do mio

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

f



219

Alc. cor L'in - - tre - pi - do mio cor.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Bassi

sfz

sfz

224

Alc. [Silent]

Ob. *Solo*

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. I *p*

Vla. II *p*

Bassi *p*



229

Alc. [Silent]

Ob. *f*

Ob. *f*

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. I *f*

Vla. II *f*

Bassi *f*

Scena XIII - Eurimaco, ed Archidamo

Eurimaco
 Archidamo
 Bassi tutti

Ge-ne-ro-so Ar-chi - da-mo, in te di-chia-ro il mio Li-be-ra-tor: per te sol vi-vo: deh fa, ch'io spen-da al-me-no, già-che li-be-ro so-no, in prò del do-na-tor Lú-so del

7
 Eur.
 Arc.
 Bassi

do-no. Mi of-fen-de il tuo ri-te-gno. E col ta-cer mi

Alle mi-e bra-me un cam-po, Eu-ri-ma-co, tu m'a-pri; ep-pur non o-so a te spie-gar... Io chie-de-rei; ma te-mo-ren-der-mi in-gius-to...

13
 Eur.
 Arc.
 Bassi

Las-ci in-gra-to, e dis-le-al. Ti spie-ga. Par-la; che chie-di. (Oh ri-chies-ta cru-dell!) (Oh

Vor-rei! (Ah mias-sa-le il ti-mor!) La ra-gion sud'Is-me ne og-gi a me ce-di. Che di-ci?

6 #4
 6

20
 Eur.
 Arc.
 Bassi

Di-o!) Is-me-ne, L'I-dol mi-o... Non deg-gio. Non pos-so. Tì ar-res-ta. (Gra-ti-tu-di-ne!.. A-

Lo nie-ghi a me. Ce-der mel vuoi. Ad-di-o.

b

25
 Eur.
 Arc.
 Bassi

mor!.. che an-gus-tia è ques-ta!) Sia tu-a L'I-do-lo del cor mi-o, la bel-la Is-me-ne. Ques-te son pe-ne!

Che dir-mi vuoi? Oh con-ten-to! Oh pia-cer!

4 6 6 5
 6

Scena XIV - Eurimaco, poi Ismene

Larghetto

Ismene

Eurimaco

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

f p f p

pò sfz *pò sfz poco poco*

A che dar mi u na

7

Ism.

Eur.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f p f p f p f p f p f p

vi-ta, o Ar-chi-da-mo cru-del, se mi-le in og-gi tu me ne to-gli! In pre-da ah las-cia-to mi a-ves-si d'un ne-mi-co cru-del; dal-la mia

15

Ism.

Eur.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

poco poco

sor-te sof-fer-to jo non a-vrei, che u-na sol mor-te

Eu-ri-ma-co!.. Mia vi-ta!.. Ah sei pur-tu: La

21

Ism.

Eur.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f p f p f p f p f p

gio-ja non è gli af-fet ti a si-mu-lar bas-tan-te: gra-ta ti son, non che fe-de-je a-man-te.

Oh vis-ta!.. Oh an-gus-tia!.. Io ce-do all'ec-ces-so del

28

Ism.

Eur.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Per chè sos-pi-ri?.. on-de quel pian- to?.. Ah di che mai tu af fig- gi? Tu pur vi- vi? Io pur vi- vo?..

duo!

34

Ism.

Eur.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

In te ri tro vo il da mesos pi ra to u -ni eo be- ne... E qual lin- gua- gio è ques- to? Al men ti spie- ga: Mi- ra- mi...

Ah ta- ci per pie- tà... La- scia- mi_ Is- me- ne.

41

Ism.

Eur.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Par- la... Spie- ta- to, dim- mi per chè? chi mi ti to- glie?..

Oh Di- o! Più il tuo Bennonson i- o... nè tu più mi- a... Il Fa- to. Ad Ar- chi- da- mo. (Oh Ciel! per cui sol

f p *f* *p*

48

Ism.

Eur.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Eb- ben?.. Dun que, in- fi- do, per- du- ta la me- mo ria hai di me? sof- frir tu pu- oi, che la mia ma- no, il co- re ad al tri io

vi- vo... Ah non so dir- lo!..) lo t'ho ce- du- ta.

f

55

Ssm. do-ni?.. Bar-ba-ro! In-gra-to! Bar-ba-ro! In-gra-to!

Eur. Ah ta-ci, nel mi-se-ro mio sta-to non mi af-flig-ger di più.

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *f*

Eurimaco ed Ismene

Larghetto

Ismene
Va: m'ab - ban - do - na m'ab - ban - do - na: ad - dio:

Eurimaco

Larghetto

Flute

Flute

Horn in F

Violin I

Violin II

Viola

Bassi tutti

p *fp* *p*

9

Ism. scio - gli la tu - a Ca - te - na; scor - da ti pur_ di me_ ad -

Eur.

Fl.

Fl.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

13

Ism. di - o m'ab - ban - do - na: scor - da - ti scor - da ti pur di me

Eur.

Fl.

Fl.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

18

Ism. scor - da ti pur di me.

Eur.

Fl. Ah tu non sai qual - pe - na, sof - fro nel dir - ti... Oh

Fl.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

27

Ism.

Eur.

Di -o! Lun - gi men vò da te_ ah tu_ non sai qual pe na,

Fl.

Fl.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi



33

Ism.

Eur.

sof fro nel dir -ti... Lun - gi men vò da te_ Lun - gi men vò da

Fl.

Fl.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

f p

f p

f p

f p

39

Ism. *te.* Ce - der mi ad al tro og get to! Ce - der mi ad al -tro og get -to!

Eur. Ma -pur ti a do ro_o ca -ra. Ma

Fl. *f*

Fl. *f*

Hn. *f*

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

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

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

Bassi *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

46

Ism. An -gus - tia co si a - ma ra chi mai po - trà sof - fir_

Eur. pur ti a do ro_o ca -ra. An -gus tia co si a - ma ra chi mai po - trà sof - fir_

Fl.

Fl.

Hn. *pp* *fp* *fp* *fp* *pp*

Vln. I *p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*

Vln. II *p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*

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

Bassi *p* *f p* *f p* *f p*

53

Ism. An - gus - tia co si a - ma - ra chi_ mai po - trà_ sof - frir chi mai po - trà sof -

Eur. An - gus - tia co si a - ma - ra chi_ mai po - trà_ sof - frir chi mai po - trà sof -

Fl.

Fl.

Hn.

Vln. I *fp*

Vln. II *sfz p*

Vla. *sfz p*

Bassi *f p*

60

Ism. frir chi_ mai po - trà sof - frir_ chi_ mai po - trà_ sof - frir_ chi_ mai po - trà_ sof - frir

Eur. frir chi_ mai po trà sof - frir_ chi_ mai po - trà_ sof - frir_ chi_ mai po - trà_ sof - frir

Fl.

Fl.

Hn.

Vln. I *sfz p*

Vln. II *sfz p*

Vla. *fp*

Bassi *fp*

67

Ism.

Eur.

Fl.

Fl.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Và: m'ab - ban - do na: Vài: ad - di - or

Ah tu non sai qual pe na sof - fro - ne - dir - ti Lun - gi - men vò da

p

sfz p

sfz p

f p

f p

73

Ism.

Eur.

Fl.

Fl.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

scio - gli la tu - a ca - te ne scor - da ti pur di -

te oh Di - o! ah tu non sa - i.

78

Ism. me. scor - da - ti scor da ti pur di me scor da ti ad -

Eur. qual - pe - na sof fro non - i Oh

Fl.

Fl.

Hn.

Vln. I *fp*

Vln. II *fp* *p*

Vla. *f* *p*

Bassi *f* *p*



83 **Andante Grazioso**

Ism. di - Es - tin - gue re un af - fet - to che ac - ce se in pet - to a - mo - rel..

Eur. di - ol! Es - tin - gue re un af - fet - to che ac - ce se in pet - to a - mo - rel..

Fl. *Soli* *f*

Fl. *f*

Hn. *f*

Vln. I *poco* *f*

Vln. II *poco* *f*

Vla. *f*

Bassi *f*

93 Allegro

Ism. *es -tin -gue re un af -fet -to che -ac se in pet to a -mo -re che ac -ce -se in pet -to a -mo -re ah Ah*

Eur. *es -tin -gue -re un af -fet -to che ac -ce se in pet - to a -mo -re che ac -ce -se in pet -to a -mo -re ah Ah*

Fl. *Soli* **f**

Fl. **f**

Hn. **f**

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

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

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

Bassi **p** **f**



103

Ism. *non re - sis - te il co -re a si - cru - del - mar - tir ah non re - sis - te il co -re a si cru -*

Eur. *non re - sis - te il co -re a si - cru - del - mar - tir ah non re - sis - te il co -re a si cru -*

Fl. **f**

Fl. **f**

Hn. **f**

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

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

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

Bassi **p** **f** **p**

III Andante Grazioso

Ism. del mar - tir ah non re sis te il co - re a si cru del mar -tir.

Eur. del mar - tir. ah no re sis te il co - re a si cru del mar -tir.

Fl. *fp* *fp* *Soli*

Fl. *fp* *fp*

Hn. *fp* *fp*

Vln. I *sfz p* *fp* *poco*

Vln. II *sfz p* *fp* *poco*

Vla. *fp* *fp*

Bassi *fp* *fp*



121

Ism. Es - tin - gue - re un af - fet - to che ac - ce - se in pet - to a - mo - re es - tin - gue re un af - fet - to che ac - ce - se in pet - to a

Eur. Es - tin - gue re un af - fet - to che ac - ce - se in pet - to a - mo - re es - tin - gue re un af - fet - to che ac - ce - se in pet - to a

Fl. *f* *Soli*

Fl. *f*

Hn. *f*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Bassi *f* *p*

Allegro Vivace

131

Ism. mo - re che ac - ce - se in pet - to a - mo - re ah ah non re - sis - te il co - re a si - cru - del - mar - tir ah

Eur. mo - re che ac - ce - se in pet - to a - mo - re ah ah non re - sis - te il co - re a si - cru - del - mar - tir ah

Fl. *f* *f* *fp*

Hn. *f* *f* *fp*

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

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

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

Bassi *f* *p* *f* *p* *fp*

141

Ism. non re - sis - te il co - re a si - cru - del - mar - tir a si - cru - del - mar - tir a si - cru - del - mar -

Eur. non re - sis - te il co - re a si - cru - del - mar - tir a si - cru - del - mar - tir a si - cru - del - mar -

Fl. *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *f* *f*

Hn. *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *f* *f*

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

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

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

Bassi *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *f* *p* *f* *p*

150

Ism. tir cru - - del mar - - tir cru - - del mar - -

Eur. tir cru - - del mar - - tir cru - - del mar - -

Fl.

Fl.

Hn.

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

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

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

Bassi *f p f p f p f p f*



154

Ism. tir

Eur. tir

Fl. *f p f p f p f p f*

Fl. *f p f p f p f p f*

Hn.

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

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

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

Bassi *f p f p f p f p f*

Scena XV

Lisandro

Dis-pen-de or-mai dal vos-tro sa-vio con-si-glio, o Du-ci, d'Al-ci-bia-de il des-tin. Le

Lisandro V.V.

De vós de-pen-de a-go-ra sá-bio con-se-lho, e-lei-to de Al-ci-bia-des a sor-te. O

Bassi tutti

6 5 #

Lis.

mi-e ri-cen-ti of-fe-se io gli per-do-no; e se in me fos-se as-so-lu-to il po-ter, da'Lac-ci il pie-de non men gli scio-glie-

V.V.

meu re-cen-te a-gra-vo eu lhe per-dô-o; e se eu ti-ve-ra ab-so-lu-to po-der, já nes-te ins-tan-te lhe de-ra a li-ber-

Bassi

4 6

Lis.

re-i on-de di A-te-ne mos-trar as og-ni Du-ce di spar-ta qua-li E-ro-i il suol pro-du-ce.

V.V.

da-de; as-sim a-te-nas so-ber-ba eu mos-tra-ri-a, que tais são os He-róis, que a Spar-ta cri-a.

Bassi

6 b5 #4 6

Coro

Allegro Maestoso

Ismene

Eurimaco

Alcibiade

Archidamo

Lisandro

Allegro Maestoso

Flute

Flute

Oboe

Oboe

Trumpet in C

Trumpet in C

Violin I

Violin II

Viola

Bassi tutti

Sá - bio he - ró - i tu bem com - preen-des, o que é mal, ou

Sá - bio he - ró - i tu bem com - preen-des o que é mal, ou

Sá - bio he - ró - i tu bem com - preen-des o que é mal, ou

Sá - bio he - ró - i tu bem com - preen-des o que é mal, ou

Sá - bio he - ró - i, tu bem com - preen-des, o que é mal, ou

8

Ism. bem do Es - ta - do. Teu con - se - lho é a - pro - va - do;

Eur. bem do Es - ta - do. Teu con - se - lho é a - pro - va - do;

Alc. bem do Es - ta - do. Teu con - se - - - lho é a - pro - va - do;

Arch. bem do Es - ta - do Teu con - se - - - lho é a - pro - va - do;

Lis. bem do Es - ta - do. Teu con - se - lho é a - pro - va - do;

Fl.

Fl.

Ob. *pp*

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

Bassi *p*

15

Ism. sal - - vo o réu já de - - ve ser sal - - vo o

Eur. sal vo o réu já de - - ve ser sal - - vo o

Alc. sal - - vo o réu já de - - ve ser sal - - vo o

Arch. sal - - vo o réu já de - - ve ser sal - - vo o

Lis. sal - - vo o réu já de - - ve ser sal - - vo o

Fl.

Fl.

Ob. *f*

Ob. *f*

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Bassi *f*

20

Ism. réu ——— já de - - - ve ser.

Eur. réu ——— já de - - - ve ser.

Alc. réu ——— já de - - - ve ser.

Arch. réu ——— já de - - - ve ser.

Lis. réu ——— já de - - - ve ser.

Fl.

Fl.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Recitativo

Alcibiade

Archidamo

Lisandro

Bassi tutti

6

Gran du ce, è per me glo-ria sciol-ta la mia ca-te-na, van-tar dal-la tua man...

Bas-ta: non bra-mo lo-dì as-col-tar di Lin-gua a-dul-ta tri-ce: le bell'O-pre sol
 Bas-ta: não bus-co lou-vor ou-vir de lin-gua li-son-jei ra; só vir-tu-de dá ao

Alc.

A.

Lis.

Bassi

7

6

Sig-nor, fia tem-po or mai, che la des-tra d'Is-me-ne...

fàn-no un Uom fe-li-ce In-ten-do: or o-ra la mia fi-glia sa-rà
 ho-mem gló-ria in-tei-ra. En-ten-do, é jus-to; mi-nha fi-lha se-rá

Alc.

A.

Lis.

Bassi

11

pre-mio pro-mes-so, nel guer-rie-ro Va-lo-re, di-chi mos-trò piú ge-ne-ro-so il co-re.
 prê-mio bem-ce-do de quem va-lor in-vi-to me-lhor mos-trou no mi-li-tar con-fli-to.

#4
6

Scena Ultima - Eurimaco, Ismene edetti

Ismene

Eu - ri - ma - co, tu pian - gi? Per - ch'è ce - der chi a - do - ri?

Eurimaco

Ah be - la Is - me - ne, non ac - cres - ce - re in - sul - ti al - le mi - e - pe - ne. Per - ch'è a - mar chi ti ce - de?

Alcibiade

Archidamo

Lisandro

Bassi tutti

6 #5 # 6

7

Ism.

Eur.

Alc.

Arch.

Lis.

Bassi

non più: tri - on - fa in voi la fe - de, L'a - mo - re, e la cos - tan - za, o fi - di a - man - ti: pa - le - sa - no quei pian - ti L'in - sa - na - bil do - lo - re che voi sof - fri - te in dis - no - dar vi il

#4 6

13

Ism.

Eur.

Alc.

Arch.

Lis.

Bassi

co - re. Ah trop - po vil sa - re - i, fa - ci si bel - le, es - tin - guer s'io ten - tas - si, Il ge - ne - ro - so Eu - ri - ma - co sal - vò la va - ga Is - me - ne, ca lui, sig - nor si

#4 6

19

Ism. - - - - -

Eur. - - - - - Prin-ci-pe, A-mi-co; ri-cor-da-ti, che

Alc. - - - - -

Arch. de-ve: chi l'eb-be in do-no, in do-no an-cor la ce-de: non tro-vo al-mer-to tu-o mi-glior mer-ce-de.

Lis. - - - - - Oh glo-rio-sa Vir-tù!
Oh he-rói-co pro-ce-der!

Bassi 6 6^{b5} #4/6 # 6

25

Ism. - - - - - Ch'io strin-ga ques-ta

Eur. fos-ti il mio Li-be-ra-tor... Ch'io strin-ga ques-ta

Alc. - - - - - Oh por-ten-to d'o-no-re!
Oh que-hon-ra-de-pri-mor!

Arch. Che la tua vi-ta, per Is-me-ne sal-var, sa-cri-fi-cas-ti, io so-lo mi ram-men-to.

Lis. - - - - - Oh por-ten-to d'o-no-re!
Oh que-hon-ra-de-pri-mor!

Bassi 6^{b5}

31

Ism. man, pur vol-le A-mo-re.

Eur. man, pur vol-le A-mo-re.

Alc. - - - - -

Arch. - - - - -

Lis. Al-le tue Ten-de-or mai vol-gi, Al-ci-bia-de il pie de; e nar-ra à tu-oi qua-li, e quan-ti (di spar-ta son gli E-roi.
A teu-quar-tel a-go-ra vol-ta Al-ci-bia-de o pá-fio; e aos teus de-cla-ra quan-to em Spar-ta a vir-tu-de é no-bre, e ra-ra.

Bassi b7 4/6 b6 6 5

Licenza

Allegro

Eurimaco

Violin I

Violin II

Viola

Bassi tutti

7

Eur.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Il ram-men

13

Eur.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

tar l'ec-cel se o-pre de'pris-chi E-ro-i, de'pre-gi tu-oi, o Gran-de Mag-na-ni-mo Giu-sep-pe, u-na ben lie-ve im-ma-gi-ne si puo-te so-lo a-dom-brar.

20

Eur.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

Del gri-do Te pre-sen-te, o sig-nor, quel-le men gran-di sa ri-tro-var L'I-de-a.

27

Eur. *DaI pri-mo Al - bo-re suol co no-scer-si il di.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

32

Eur.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

Bassi *p*

37

Eur. *Le vie d'o - no-re fin da'tuoi più verd' An-ni, e da E-roe Tu sce-glies-ti, e cos-tan-te sa - pes-ti se-guir-le og-nor.*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Bassi *p*

44

Eur. *quín-di Tu Pi-o, Tu sag-gio, Tu Cle-men-te non men che Gius-to, e For-te; Tu d'og ni Ar-te a-ma-tor... Deh non sdeg-nar tí, o Au-gus-to E - ro - e: La tua vir-tù, la tua a*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Bassi *f*

50

Eur. ma-bi-le Mo-des-tia (ah, ben si scor-ge!) ri-tro-sa è d'as-col-tar lo-di-ed En-co-mi.

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

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

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

Bassi *f* *p* *f* *p*

56

Eur. Mu-to sia dun-que ill'ab-bro: si cor-reg-gal'er-ro-re; ma la-scia al-men, che di Te par-ti il co-re.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Bassi *f*

Coro

Allegro con Spirito

Ismene
Per Te con gi - ro e - ter - no tor - ni dal Gan - ge fuo - ra ques - ta si

Eurimaco
Per Te con gi - ro e - ter - no tor - ni dal Gan - ge fuo - ra ques - ta si

Alcibiade
Per Te con gi - ro e - ter - no tor - ni dal Gan - ge fuo - ra ques - ta si

Archidamo
Per Te con gi - ro e - ter - no tor - ni dal Gan - ge fuo - ra ques - ta si

Lisandro
Per Te con gi - ro e - ter - no tor - ni dal Gan - ge fuo - ra ques - ta si

Allegro con Spirito

Flute
f

Flute
f

Oboe
f

Oboe
f

Trumpet in C
f

Trumpet in C
f

Horn in F
f

Horn in F
f

Violin I
f

Violin II
f

Viola
f

Bassi tutti
f

9

Ism. bel - la Au - ro - ra le Glo - - rie a rin - - no - - var a

Eur. bel - la Au - ro - ra le Glo - - rie a rin - - no - - var a

Alc. bel - la Au - ro - ra le Glo - - rie a rin - - no - - var a

Arch. bel - la Au - ro - ra le Glo - - rie a - - rin - - no - - var a

Lis. bel - la Au - ro - ra le Glo - - rie a - - rin - - no - - var a

Fl. Fl. Ob. Ob. C Tpt. C Tpt. Hn. Hn. Vln. I Vln. II Vla. Bassi

14

Ism.
rin - - no - - var. E di Giu sep pe il Gius -to da cen -to trom be_e cen -to si as -col -ti sem pre Au gus -to il

Eur.
rin - - no - - var. E di Giu sep pe il Gius -to da cen -to trom be_e cen -to si as -col -ti sem pre Au gus -to il

Alc.
rin - - no - - var. E di Giu sep pe il Gius -to da cen -to trom be_e cen -to si as -col -ti sem pre Au gus -to il

Arch.
rin - - no - - var. E di Giu sep pe il Gius -to da cen -to trom be_e cen -to si as -col -ti sem pre Au gus -to il

Lis.
rin - - no - - var. E di Giu sep pe il Gius -to da cen -to trom be_e cen -to si as -col -ti sem pre Au gus -to il

Fl.
Fl.

Ob.
Ob.

C Tpt.
C Tpt.

Hn.
Hn.

Vln. I
Vln. II

Vla.
Bassi

22

Ism. No -me ce - le - brar. si as - col - - ti sem - - pre Au - - gus - - to il

Eur. No -me ce - le - brar. si as - col - - ti sem - - pre Au - - gus - - to il

Alc. No -me ce - le - brar. si as - col - - ti sem - - pre Au - - gus - - to il

Arch. No -me ce - le - brar. si as - col - - ti sem - - pre Au - - gus - - to il

Lis. No -me ce - le - brar. si as - col - - ti sem - - pre Au - - gus - - to il

Fl. 

Ob. 

C Tpt. 

Hn. 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Bassi 

28

Ism. No - - me ce - - - - le - - - - - brar e di Giu -sep pe il Gius -to da

Eur. No - - me ce - - - - le - - - - - brar e di Giu -sep pe il Gius -to da

Alc. No - - me ce - - - - le - - - - - brar e di Giu -sep pe il Gius -to da

Arch. No - - me ce - - - - le - - - - - brar e di Giu -sep pe il Gius -to da

Lis. No - - me ce - - - - le - - - - - brar e di Giu -sep pe il Gius -to da

Fl.

Fl.

Ob.

Ob.

C Tpt.

C Tpt.

Hn.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bassi

34

Ism.
cen - to tro be_e cen - to si as - col - ti sem pre Au - gus - to il No - me ce - le - brar il No - me ce - le -

Eur.
cen - to tro be_e cen - to si as - col - ti sem pre Au - gus - to il No - me ce - le - brar il No - me ce - le -

Alc.
cen - to tro be_e cen - to si as - col - ti sem pre Au - gus - to il No - me ce - le - brar il No - me ce - le -

Arch.
cen - to tro be_e cen - to si as - col - ti sem pre Au - gus - to il No - me ce - le - brar il No - me ce - le -

Lis.
cen - to tro be_e cen - to si as - col - ti sem pre Au - gus - to il No - me ce - le - brar il No - me ce - le -

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
C Tpt.
C Tpt.
Hn.
Hn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

41

Ism.
brar il no - me ce - le - brar.

Eur.
brar il no - me ce - le - brar.

Alc.
brar il no - me ce - le - brar.

Arch.
brar il no - me ce - le - brar.

Lis.
brar il No - me ce - le - brar.

Fl.
Fl.
Ob.
Ob.
C Tpt.
C Tpt.
Hn.
Hn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bassi

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A serenata *Gli Eroi Spartani* foi um desafio desde o primeiro contato. Inicialmente foi feita uma transcrição dos manuscritos para programa específico de edição de partituras, sendo feitas paralelamente correções de harmonia e inúmeras revisões que levaram às tabelas de aparato analítico.

A busca por informação sobre autores e fontes nos levou à descoberta dos espécimes P-VV AMG-50 e P-VV AMG-82 e o confronto com o manuscrito da Biblioteca da Ajuda forneceu um amplo material para análise.

Com a pesquisa presencial dos manuscritos do Paço Ducal de Vila Viçosa foi realizado um trabalho de identificação especificamente do texto, que não era todo legível nas microfilmagens, mas também da música e de anotações extra, assim como o estudo do papel para reconhecimento da origem.

Ao longo da análise da versificação é possível perceber que a tradução de Vila Viçosa corresponde tanto quanto possível ao libreto de Gaetano Martinelli, havendo poucas alterações na música para a adaptação da letra, o que também procurei fazer nas propostas de tradução, analisando e comparando assim todo o texto da Biblioteca da Ajuda ao equivalente de Vila Viçosa, e procurando imitar o procedimento.

No processo de análise retórica de figuras foram escolhidas três árias - *Di onor si accende altero*, *Ah! Cangiar non può d'affetto*, e, *Tu pietoso a'miei tormenti* - com intenção interpretativa, pois duas delas já foram executadas com a Orquestra Barroca do Amazonas e a outra está nos planos para concertos futuros. E a partir dessas três árias foram pontuados elementos que possibilitam a melhor compreensão da forma de composição de Antonio Leal Moreira, utilizando-se as principais figuras retóricas da época.

O fato de *Gli Eroi Spartani* ter sido reapresentada e a possibilidade de ter vindo para o Brasil, são fatores intrigantes levando em consideração o gênero e o propósito com que foi composta: uma serenata para comemorar o aniversário do príncipe herdeiro.

A música colonial brasileira imitava os moldes da corte, o que se fazia lá se repetia aqui, havendo pouca diferença de repertório nos dois lugares. A presença de vários copistas anônimos nos espécimes de Vila Viçosa, indicando pressa e provável clandestinidade no

processo de cópia, e a proveniência do grupo de documentos em que o manuscrito estava, fazem a apresentação da obra no Brasil ser muito provável, embora não possa, por enquanto, ser comprovada.

REFERÊNCIAS E FONTES

Livros

ALEGRIA, José Augusto. **Catálogo dos Fundos Musicais de Vila Viçosa**, organizado por José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

BECKFORD, William. **Diário de William Beckford em Portugal e Espanha**, 3^a ed. reimp.. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2009.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca. **O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até a actualidade: estudo historico**. Lisboa: Castro Irmão, 1883.

BRAGA, Theophilo. **História do Theatro Portuguez: A Baixa Comédia e a Ópera**. Porto: Imprensa Portugueza, 1871.

BRITO, Manuel Carlos de. **Estudos de história da música em Portugal**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

_____. *Ópera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge Press, 1989.

BRITO, Manuel Carlos de; CRANMER, David. **Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990.

BUDASZ, Rogério. **Teatro e Música na América Portuguesa: ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822): convenções, repertório, raça, gênero e poder**. Curitiba: DeArtes - UFPR, 2008.

CANO, Rubén López. *Música y Retórica en el Barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions, 2011.

CARVALHO, Mario Vieira de. **Pensar é Morrer ou O Teatro de São Carlos:** na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993.

_____. **A ópera como teatro:** de Gil Vicente a Stockhausen. Porto: Ambar - Ideias no Papel, S.A., 2005.

GJERDINGEN, Robert O.. **Music In The Galant Style.** Oxford: Oxford University Press, 2007.

KIMBELL, David. **Italian Opera.** Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

MAZZA, José; ALEGRIA, José Augusto. **Dicionário Biográfico dos Músicos Portugueses.** Lisboa: Tipografia da Editorial Império, Lda, 1944/45.

PÁSCOA, M.L.F.R. . **Cronologia Lírica de Manaus.** 1ª. ed. Manaus: Valer, 2000.

PÁSCOA, M.L.F.R. . **Ópera em Belém.** 1ª. ed. Manaus: Valer, 2009.

PÁSCOA, M.L.F.R. . **Ópera em Manaus.** Manaus: valer, 2009.

RAMOS, Luís de Oliveira. **D. Maria I.** Lisboa: Temas & Debates, 2010.

RUDERS, Carl Israel. **Viagem em Portugal (1798-1802),** I volume. Trad. António Feijó. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

_____. **Viagem em Portugal (1798-1802): Texto omitido na tradução de António Feijó,** II volume. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política,** 3ª edição. São Paulo: Cortez, 2010.

STROHM, Reinhard. *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1997.

TWISS, Richard. **Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773**. Londres, 1775.

TYSON, Alan. **Mozart: Studies of the Autograph Scores**. Harvard University Press, 1987.

VASCONCELLOS, Joaquim Antonio da Fonseca e. **Os músicos portugueses: biografia-bibliografia**, volume I. Lisboa: Imprensa portuguesa, 1870.

VIEIRA, Ernesto. **Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes: História e Bibliographia da Música em Portugal**, I Volume. Lisboa: Typografia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

Regras da Versificação Portuguesa, por hum anonimo, Lisboa: Typografia Rollandiana, 1777.

Artigos científicos

CRANMER, David. **Ópera e música teatral no Rio de Janeiro no reinado de D. Maria I: uma fonte mal conhecida**. Anais do Colóquio Internacional As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações. Lisboa, junho 2008.

_____. **Os manuscritos de música teatral no Paço Ducal de Vila Viçosa - a ligação brasileira**. Callipole: Revista de Cultura. Vila Viçosa, N° 17, 2009.

PÁSCOA, M.L.F.R. . **A ópera como reflexão sobre a construção do espaço e da identidade na Amazônia do século XIX**. Revista Brasileira de Musica (Rio de Janeiro. 1934), v. 24, p. 1-89-104, 2012.

PÁSCOA, M.L.F.R. . **Ópera na Amazônia durante o século XVIII**. Música em Perspectiva, v. 1, p. 43-57, 2008.

Manuscritos

Pa48-II-16 e Pa48-II-17 (*Gli Eroi Spartani*) pertencentes a Biblioteca da Ajuda.

PVV AMG-7 (Guerra de Alecrim e Mangerona - Teixeira) pertencente a Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa.

PVV AMG-50 e PVV AMG-82 (Eurimaco e Archidamo) pertencentes a Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa.

Sítios da internet e mídia eletrônica

ARMELLINI, Mario. **Gaetano Martinelli**. L'enciclopedia italiana, Dizionario Biografico degli Italiani, volume 71 (2008). Disponível em:

<[Acesso em: 27/10/2013](http://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-martinelli_(Dizionario-Biografico)/></p>
</div>
<div data-bbox=)

BRITO, Manuel Carlos de; STEVENSON, Robert. Verbete **António Leal Moreira**, no *Grove Music Online - Oxford Music Online*, Oxford University Press. Disponível em:

<

Acesso em: 22/05/14

HOLMES, William C.. Verbete **Licenza**, no *Grove Music Online - Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em:

<

Acesso em 28/01/2015

MARTINELLI, Gaetano. *Gli Eroi Spartani* (libreto). Disponível em:

<

Acesso em 02/10/2013

MCCLYMONDS, Marita P.. Verbete **Gaetano Martinelli**, no *Grove Music Online - Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O903193?q=martinelli&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit>

Acesso em: 22/05/2014

MCCLYMONDS, Marita P. (com CAUTHEN, Paul; HOCHSTEIN, Wolfgang; DOTTORI, Mauricio). Verbete **Niccolò Jommelli**, no *Grove Music Online - Oxford Music Online*, Oxford University Press. Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14437>>

Acesso em: 22/05/14

Seminário da Patriarcal (Lisboa) de 1748-1820. Livro que hade servir p[ar]a os acentos das adimiçoins dos siminaristas (sic) deste real siminario na forma dos seus estatutos [manuscrito].

Disponível em: <<http://purl.pt/24906>>

Acesso em Maio/2014

Grove Music Online. Verbete **Dramma [drama] per Musica**, pesquisado no sítio *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08139?q=dramma+per+musica&search=quick&pos=1&_start=1>

Acesso em: 22/05/14

Teses de Doutorado

AUGUSTIN , Kristina Neves. **Os castrati e a prática vocal no espaço luso-brasileiro (1752-1822)**. Universidade de Aveiro, 2013.

KÜHL, Paulo Mugayar. **Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769-17950)**. FFLCH - USP, 1998.

PÁSCOA, M. L. F. R.. **Ópera na Amazônia na Época da Borracha (1880-1907): Bug Jargal, de José Cândido da Gama Malcher**, Universidade de Coimbra, 2003.

Outros

PÁSCOA, M.L.F.R. . **As Índias Galantes: Música na Amazônia durante o século XVIII**. In: Rui Vieira Nery; Elizabeth Lucas. (Org.). *As músicas luso-brasiliras no fim do Antigo Regime*. 1ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbncian, 2013, v. 1, p. 523-555.

PÁSCOA, M.L.F.R. . **As óperas de Antonio José da Silva e Antonio Teixeira: atribuição de autoria e reconhecimento de modelos estéticos na produção lírica luso-brasileira do século XVIII**. In: Maria Alice Volpe. (Org.). *Atualidade da Ópera*. 1ed.Rio de Janeiro: UFRJ / EM-PPGM, 2012, v. 1, p. 141-154.

PÁSCOA, M.L.F.R. . **Ezio, de Niccolo Jommelli para Lisboa: mediação entre a tradição e a inovação**. In: José Maria Cardoso; Margarida Miranda. (Org.). *Sons do Clássico: no centenário de Maria Augusta Barbosa*. 1ed. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013, v. 1, p. 197-210.

PÁSCOA, M.L.F.R. . **Os anéis da memória: o teatro musical luso-brasileiro do século XVIII e a construção de outro mundo**. In: Maria Alice Volpe. (Org.). *Patrimônio musical da atualidade: tradição, memória, discurso e poder*. 1ed. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGM/EM, 2014, v. 1, p. 135-146.

PÁSCOA, M.L.F.R. . **Restaurar e interpretar Guerras do Alecrim e Mangerona (1737), ópera de Antonio Teixeira (1707-1774) e Antonio José da Silva (1705-1739)**. In: Alberto Pacheco; Ana Maria Liberal; David Cranmer; Luiz Guilherme Goldberg; Mário Trilha. (Org.). *A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico*. 1ed.Lisboa: CESEM-Universidade Nova de Lisboa, 2014, v. 1, p. 608-622.

ANEXOS

Anexo 1. Livro que hade servir p[ar]a os acentos das adimiçõins dos siminarias (sic) deste real seminario na forma dos seus estatutos, p. 7.

7. B.

Ant. Antonio Lual Moreira filho legitimo de N.º 1.º de Sabio por Substituto do Rey de Murcia ao qual se deu 7.º de Abril de 1775
Bernardo Luiz, e de Josefa Maria n.º de Villa de Bramley e Baptizado na frequentia de Santa Maria do Cart. de Alfontes. em 1766. e para o Seminario em 30 de Setembro de 1766. de idade de 8.º e ainda não completo &c.

Pedro. Pedro Antonio de Brevedo filho legitimo de Mathias Antonio de Brevedo, e de Maria Josefa n.º do Bom Senso, e Baptizado na frequentia de N.º Sr. da Ajuda de Santa Cruz da Cidade. Entrou para o Seminario. a 25 de Junho de 1767. de idade de 7.º annos. &c.

José. José Roberto de Alentejo filho legitimo de Manoel de Alentejo e de Andrea da Paes Maria do Carmo. n.º e Baptizado na frequentia de Santa Ingraçã da Cidade. Entrou para o Seminario em 18 de Outubro de 1772. de idade de 8.º annos. completo &c.

Sabio em 21 de Março de 1777 para a frequentia da Ajuda de Santa Cruz da Cidade. Entrou para o Seminario. a 25 de Junho de 1767. de idade de 7.º annos. &c.

Sabio em 8.º de Junho de 1776 para a frequentia de Santa Ingraçã da Cidade. Entrou para o Seminario em 18 de Outubro de 1772. de idade de 8.º annos. completo &c.

Anexo 2. G-82, Parte de Alcibiade, primeira página.

Parte de Alcibiade,
 Scena 1. 2. 3. 4. 5. 6. Scena 6.

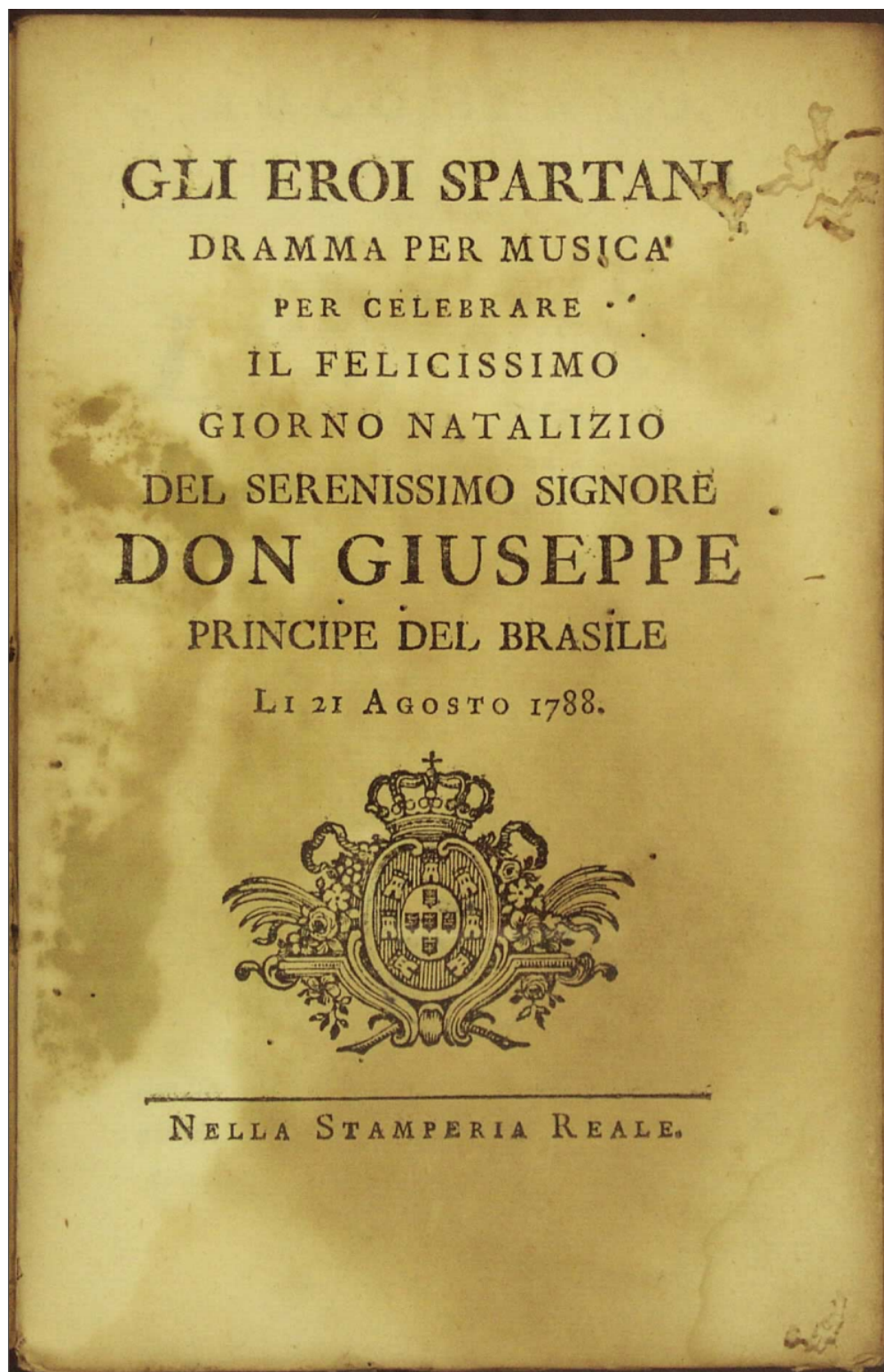
Alcibiade Desi
 A mi go é gran d'ò bra o por tel se oim

tan te a go ra mo ve em ba ta pla com mel me
 que man i. meo fiel E no me ao pl'oa ce no

em to o a mi d'ò go pro cu ra de, fui forte.

A.M.
 G-82

Anexo 3. Folha de rosto do libreto original.



Anexo 4. Primeiras páginas do espécime P-La 48-II-16.

18
16

Gli Eroi Spartani.

Musica

Del Sig. Antonio Sal. Morini

L'anno 1788.

Sinfonia.

Trombe
12a Violone

Oboè. Col. 1.° *ff. marc.*

Corni
12a Violoncel. *f. ass.*

Traversieri Col. 2.° *ff. marc.*

Violini *f. ass.*

Viola *ff.*

Bassi tutti *f. ass.*

All. Con Spirito.

Soli

Soli

ff.

Viol.

f. ass.

Col. 1.° *ff. marc.*

Col. 1.° *ff. marc.*

f. ass.

ff. marc.

ff.

f. ass.

tutti

Soli

Soli

ff.

ff.

Anexo 5. Primeiras páginas do espécime P-VV AMG-82 (Alcibiade).

