



# Ezio, dramma per musica (1772) de Niccolò Jommelli (1714-1774)

edição com estudos introdutórios

*Coleção Clinâmen*

Márcio Páscoa | Mário Trilha | Luciano Souto | Gustavo Medina | Gabriel Lima  
(orgs.)



SEGUNDA OFICINA  
laboratório editorial



LABORATÓRIO  
DE MUSICOLOGIA  
E HISTÓRIA CULTURAL



ppg.la

**Ezio, dramma per  
musica (1772) de  
Niccolò Jommelli  
(1714-1774)**

Governo do Estado do Amazonas

Wilson Miranda Lima  
**Governador**

Universidade do Estado do Amazonas

Cleinaldo de Almeida Costa  
**Reitor**

Cleto Cavalcante de Souza Leal  
**Vice-Reitor**

*editora***UEA**

Maristela Barbosa Silveira e Silva  
**Diretora**

Maria do Perpetuo Socorro Monteiro de Freitas  
**Secretária Executiva**

Síndia Siqueira  
**Editora Executiva**

Samara Nina  
**Produtora Editorial**

Maristela Barbosa Silveira e Silva (Presidente)

Allison Marcos Leão da Silva

Almir Cunha da Graça Neto

Manoel Luiz Neto

Erivaldo Cavalcanti e Silva Filho

Jair Max Furtunato Maia

Mário Marques Trilha Neto

Silvia Regina Sampaio Freitas

Jucimar Maia da Silva Junior

**Conselho Editorial**

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa  
Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto  
Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto  
Prof. Dr. Gustavo Javier Medina Riera  
Prof. Me. Gabriel de Sousa Lima

### **Organizadores**

Prof. Dr. Alberto Pacheco (*UFRJ*)  
Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo (*UNIRIO*)  
Profa. Dra. Cristina García Banegas (*Universidad de la República - Uruguai*)  
Prof. Dr. David R. M. Irving (*CSIC - Institució Milà i Fontanals / ICREA - Espanha*)  
Prof. Dr. Diosnio Machado Neto (*USP*)  
Profa. Dra. Edite Rocha (*UFMG*)  
Prof. Dr. Geoff Baker (*University of London*)  
Prof. Dr. Giorgio Monari (*Università di Roma - La Sapienza*)  
Prof. Dr. Juan Francisco Sans (*Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín*)  
Profa. Dra. Kristina Augustin (*UFF*)  
Profa. Dra. Lúcia Carpena (*UFRGS*)  
Prof. Dr. Manuel Pedro Ferreira (*Universidade Nova de Lisboa / CESEM*)  
Prof. Dr. Marc Vanscheeuwijck (*University of Oregon*)  
Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco (*UFBA*)  
Prof. Dr. Paulo Kuhl (*UNICAMP*)  
Prof. Dr. Rubén López-Cano (*Esmuc - Escola Superior de Música de Catalunya*)  
Prof. Dr. Sérgio Anderson de Souza Miranda (*UFAM*)

### **Conselho Científico**

© Universidade do Estado do Amazonas, 2022  
© Programa de Pós Graduação em Letras e Artes – PPGLA, 2022  
© Laboratório de Musicologia e História Cultural da UEA, 2022

Márcio Páscoa  
Mário Trilha  
Luciano Souto  
Gustavo Medina  
Gabriel Lima  
(Orgs.)

**Ezio, dramma per musica (1772) de  
Niccolò Jommelli (1714-1774)**  
- edição com estudos introdutórios



SEGUNDA OFICINA  
*laboratório editorial*

Raquel Ponce  
**Projeto Gráfico**

Raquel Maciel  
Samara Nina  
**Diagramação**

Guilherme Aleixo da Silva Monteiro  
Márcio Leonel Farias Reis Páscoa  
Mário Marques Trilha Neto  
Sindell Amazonas  
Wesley Sá  
**Revisão**

Síndia Siqueira  
**Coordenação Editorial**

Samara Nina  
**Finalização**

Esta edição respeitou o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade do Estado do Amazonas

E99  
2020

Ezio, dramma per musica (1772) de Niccolò Jommelli (1714-1774): edição com estudos introdutórios / Organizador: Márcio Leonel Farias Reis Páscoa [et al].... – Manaus (AM): Editora UEA, 2020.  
475 p.: il., color; 21 cm.

ISBN 978-65-87214-28-3

Inclui referências bibliográficas

1. Drama musical. 2. Estudos introdutórios. 3. Música. 4. Ópera. I. Páscoa, Márcio Leonel Farias Reis, Org.

CDU 1997 –78

Bibliotecária responsável Jeane Macelino Galves CRB 11/463



Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil  
CEP 69050-010 | +55 92 38784463  
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br



# SUMÁRIO

17	Capítulo 1 <b>Interação texto-música na ópera: hermenêutica da representação sonora do drama</b> O drama musical Texto e/ou música Teatralidade Narratividade e drama Narratividade além da Textualidade A narrativa metafórica: construção de sentido Autopoiese Criação artística, criação de mundo Referências
42	Capítulo 2 <b>“Si non habemo de quello, de par'ola italiana non me piaxe”: a italianização da vida musical em Portugal no século XVIII</b> Tempo Joanino (1707-50) Reinado de D. José (1750-77) D. Maria I (1777-92) Referências
66	Capítulo 3 <b><i>Ezio</i> de Niccolò Jommelli para Lisboa: mediação entre a tradição e a inovação</b> Referências
81	Capítulo 4 <b>Notas sobre a transcrição, silabação e prosódia do libreto do <i>Ezio</i> de Niccolò Jommelli</b> Referências
93	Partituras <b><i>Ezio</i> – Niccolò Jommelli – Atto Primo</b>
264	<b><i>Ezio</i> – Niccolò Jommelli – Atto Secondo</b>
402	<b><i>Ezio</i> – Niccolò Jommelli – Atto Terzo</b>
472	<b>Sobre os autores</b>
474	<b>Índice remissivo</b>





# FIGURAS E TABELAS

Quadro 1

- 70 - Comparativo de cenas e árias entre o libreto de Metastasio, 1728 e o de Martinelli, 1772

Figura 1

- 74 - Jommelli. *Ezio*. Nocchier che si figura (Massimo). O contraponto na obra madura de Jommelli fica sofisticado e as ligaduras não se restringem a articulação e significam também união de ideias

Figura 2

- 75 - Jommelli. *Ezio*. Quanto mais felici siete. (Onoria). O auge do tratamento contrapontístico parece ser na ária de Onoria, em que a textura de cinco vozes ganha a companhia do violoncelo solista

Figura 3

- 75 - Jommelli. *Ezio*. Nocchier che si figura (Massimo). Aqui o compositor usa também um jogo de intensidades com sucessões de forte e piano em espaços muito curtos, com o objetivo de potencializar o aspecto expressivo

Quadro 2

- 79 - Aspectos elementares gerais das árias

Quadro 3

- 85 - Métrica italiana (com os termos em italiano) e o padrão de acentuação vigente. As posições de acentos indicadas entre parênteses são menos comuns (MACIOCE, 2020)

Quadro 4

- 89 - Aspectos prosódicos das árias em *Ezio*, de N. Jommelli, com libreto de Gaetano Martinelli, adaptada a partir do libreto de *Ezio*, ópera de Pietro Metastasio
- 

# APRESENTAÇÃO

## *A construção da existência: (re)conhecendo a história que nos dá sentido*

**E**m 15 anos de atividades, o Laboratório de Musicologia e História Cultural da Universidade do Estado do Amazonas desenvolveu vários projetos com apoios de patrocinadores diversos. As linhas de atuação buscaram promover o encontro da musicologia histórica, com as práticas interpretativas, abordagens analíticas e uma visão histórico-cultural das representações da música.

Na última década se intensificaram os trabalhos sobre fontes luso-brasileiras do Antigo Regime, ou a elas relativa. Houve então a transcrição de material de muitos autores e acervos, tendo por resultados imediatos a performance em concertos e montagens cênicas e dissertações de mestrado.

No caso da performance musical destacou-se o programa Ópera no Brasil Colonial, com árias extraídas de diversas obras em circulação pelo espaço lusófono dos séculos XVIII e XIX, proposta que, patrocinada pelo Programa Petrobrás Cultural, atingiu entre 2013 e 2016 dezenas de cidades de Brasil e Portugal. Também é mencionável o repertório desenvolvido para apresentação sob os auspícios do SESC, em seu programa Amazônia das Artes, que remonta a 2010. Somado a diversas apresentações acontecidas em Manaus, intercaladas com 5 turnês internacionais que percorreram Portugal, Espanha, França e Itália, todo o repertório em causa foi defendido pela Orquestra Barroca do Amazonas e sua formação mais camerística, Amazonas Baroque Ensemble, o que inclui também 5 CDs. Mas não só: no caso

da restauração musical de *Guerras do Alecrim e Mangerona* (1737), de Antonio José da Silva (1705-39) e Antonio Teixeira (1707-74), a partitura decorrente do trabalho musicológico foi tanto usada para a montagem de 2010 pela OBA e elenco de solistas durante o Festival Amazonas de Ópera – então a estreia contemporânea no Brasil desta obra – como foi, depois de editada pela Universidade Nova de Lisboa, disponibilizada para os espetáculos feitos pelo agrupamento português Os Músicos do Tejo, em 2019.

No rol das defesas de mestrado que se valeram destes materiais contam-se algumas que operaram a viabilidade das apresentações, porque se debruçaram nas questões de reconstrução, e há aquelas que forneceram, e ainda fornecem, subsídios teóricos para todas as atividades práticas, sendo notável que todos estes agora Mestres, alguns já Doutores, estiveram nos palcos para completar a experiência neste universo que ajudaram a desvendar. São destacáveis os trabalhos sobre tratadística de Vanessa Monteiro, que ofereceu versão crítica e anotada das *Regras de acompanhar, para cravo ou órgão* (1758), de Alberto José Gomes da Silva, e, neste mesmo sentido, a contribuição de Gabriela Dácio referente ao *Método ou explicação para aprender a dançar as contradanças* (1761), de Julio Severin Pantezze, aos quais se soma de modo recentíssimo o trabalho de Gustavo Medina sobre a volumosa obra pedagógica de Pedro Lopes Nogueira (1686-d.1770), intitulada *Casta de Lisões* (c.1720-40). Dedicados à transcrição, restauração e crítica de obras musicais estão: o trabalho de Gabriel de Sousa Lima sobre as árias remanescentes de Antonio Teixeira, num manuscrito de fins do século XVIII contendo música para *Precipícios de Faetonte* (1738); o estudo com transcrição completa da ópera *Variedades de Proteu* (1737) do mesmo Teixeira, realizado por Tiago Soares; a transcrição que Fábio Melo fez da ópera *Demetrio* (1765-6), de David Perez, em versão bilíngue, se valendo do cotejo dos manuscritos em italiano e português, que repousam respectivamente na Biblioteca da Ajuda e na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, em Portugal; a transcrição e estudo crítico realizados por Silvia Lima da serenata *Gli Eroi Spartani* (1788), de Antonio Leal Moreira (1758-1819), com base em versões em italiano e português, constantes nos citados acervos da Ajuda e de Vila Viçosa; a organização e transcrição de Belizário (1777-78?), de múltipla autoria em processo de contrafacta e pastiche, sobre o que se deteve Benjamin Prestes; havendo por fim o trabalho de Huan Miranda que discute uma reconstrução de partes faltantes para um concerto de violoncelo de Pedro Antonio Avondano (1714-1782). No que diz respeito aos estudos

de interpretação musical através de abordagens interdisciplinares existem: os trabalhos de Manoella Costa sobre os trios de Avondano, em Dresden; os trabalhos de Fabiano Cardoso e Flávia Procópio, que se concentraram no repertório vocal das modinhas, entre os séculos XVIII e XIX; o trabalho de Silvanei Correia sobre o contrabaixo de cinco cordas usado em fins do século XVIII; e o trabalho de Luciana Pereira, sobre as canções de Waldemar Henrique. Os textos de análise também não foram esquecidos, sendo o contributo de Guilherme Aleixo o mais importante, ao realizar análise tópico-esquemática dos 6 Responsórios Fúnebres (1831-2) de João de Deus do Castro Lobo (1794-1832). Um número ainda maior de transcrições e estudos foram realizados no âmbito da iniciação científica e na monografia de graduação.

Devem ainda ser mencionados em termos gerais que, tanto os acima citados, quanto os membros permanentes deste laboratório, nomeadamente os organizadores desta coleção, produziram ainda livros, capítulos e artigos em periódicos indexados e qualificados, além de contribuir com verbetes para dicionários e na assessoria e pareceria a veículos e eventos científicos de mérito nacional e internacional, evidenciando o reconhecimento pelo trabalho que vem sendo desenvolvido nesta unidade de investigação.

### ***A série Clinâmen***

A doutrina atomista de Demócrito e Epicuro conceituou o determinismo do movimento dos átomos. As diferentes formas, arranjos e posições dos átomos, entendidos aqui segundo a teoria filosófica, como a variedade infinita de matérias mínimas, dariam substância a tudo que se vê. Lucrécio como seguidor do epicurismo acreditava que na doutrina se encontrava a chave para entender o todo universal e com isso se alcançar a felicidade.

Demócrito defendia que os átomos caíam no vazio, sempre em direção paralela. A ideia do vazio facilitava a do movimento do átomo. O peso diferente dos átomos fazia com que os choques acontecessem em velocidades e momentos diferentes, gerando os mundos. A crítica de Aristóteles, de que não havia um vazio, porque se houvesse ele não apresentaria resistência ao movimento e peso dos átomos causando uma queda e um choque simultâneos, fez com que Epicuro argumentasse por um desvio lateral no movimento das partículas. Esse movimento sem causa já é em si a noção do Clinâmen.

Mas Lucrecio entendeu esse desvio como intencional porque assim, mesmo diante do *quiddam* inexplicável, o que ficava explicado era o livre-arbítrio de todas as coisas vivas e com isso enfatizava o cunho humanista de sua doutrina de eleição. Em tempos bem mais recentes, diversos teóricos e literatos fizeram uso do conceito do Clinâmen, como Jacques Lacan, Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Harold Bloom, evidenciando entretanto diferenças entre seus entendimentos, mas sempre numa condição divergente.

Num sentido mais próximo de Lucrécio, a ideia que se adota aqui é inspirada por Boaventura Sousa Santos. O sociólogo português observa que, diante do poder canônico que provoca uma ação rotinizada, conformista, repetitiva e reprodutiva, ao reduzir o realismo para aquilo que somente existe perante o reconhecimento de tal poder, se empregue uma ação-com-clinâmen. O Clinâmen então assume-se como em Lucrécio, como o poder de inclinação, do movimento espontâneo, da vontade em desviar.

Significa que não é necessário negar o passado, recusando-o. Antes, é importante reconhecer a ligação, assumi-la, para construir uma narrativa particular que permita uma redenção. Trata-se de operar no limite entre o passado que existiu e aquele que não teve reconhecimento, licença ou autorização para existir. Significa enfim dar voz a outras epistemologias, que caminharam ao lado daquela que se impôs como cânone, mas que não foi única.

Estas experiências são precisamente as que nos dão sentido, porque sem elas estamos emudecidos e continuaremos a construir não-existência. A esta indolência da razão não se responde com o ato revolucionário da ruptura. Ela também não nos favorece, porque continuamos a viver no mundo tal como ele é. Mas podemos e devemos recuperar nossos modos de ser e fazer, desta vez impondo um diálogo ao cânone que lhe é incômodo. Ao cânone só interessa o que lhe justifica ou o que lhe fortalece. As vozes paralelas, o desvio dos seus propósitos, as apropriações que dele se faz, ou as que dele revertemos, as diferentes formas de saber, de razão, de produção, de comunicação, de concepção, e de Arte, lhe transtornam o discurso, que um dia se quis unitário, globalizante e não heterotópico.

Antes, o contexto unificador deve ser mais universal que global, mais plural que unitário, menos imediatista para que o presente inclua o passado em nossas vidas assim como se comece a viver já o futuro que se deseja pelo ato de o construir. As diversas experiências que nos afetam é que fazem de nós o que somos, e é assim que se manifesta a nossa Arte.

Foi neste ânimo que se decidiu pelas escolhas que preenchem os 4 volumes que iniciam esta série. Uma vez que esta também tinha sido a diretriz das pesquisas dos últimos 15 anos, nada mais justo que lhes dar continuidade, publicando e expondo de modo eficaz, porque digital e gratuito, no palco dos acontecimentos culturais a quem quiser disso se valer.

Estes 4 volumes contemplam fontes para a compreensão de tradições que unem parte do mundo mediterrâneo e vão se encontrar em Portugal no século XVIII, afetando conseqüentemente o Brasil, porque afinal este é parte daquele no período em questão. São obras feitas para um contexto que não diz respeito à Europa pertencente ao Norte Cultural. No máximo elas integram a cultura da semi-periferia onde repousam silentes, mas com muito a dizer. Isto porque mesmo os autores que possam ter surgido e se relacionado com o cânone, foram desviados para outras trajetórias e construíram outras epistemologias.

Destes volumes, 3 foram dedicados exclusivamente à música instrumental. Primeiro porque a ideia não é exclusiva do pensamento anglo-franco-saxão. Segundo porque nestes moldes que aqui se suscitam essa música obedece a outra tradição de representação e interpretação.

O volume 1 reúne a obra de dois músicos que privaram de mútua amizade e admiração em suas vidas. Ambos se encontraram longe da terra natal, para se fazerem artistas, cuja obra e abrangência apenas se começa a ter noção. Pedro Lopes Nogueira (1686-d.1770) veio de Tavira a Lisboa, tornando-se de sapateiro em violinista, para registrar o que pode ser considerado o *corpus* musical com fins pedagógicos mais vultoso de todo o século XVIII. Fruto de sua prática em Lisboa e Coimbra, a *Casta de Lições*, de onde extraímos as 13 sonatas que aqui se editam pela primeira vez, compõe-se de material diversificado para o ensino técnico e expressivo que deve remeter a uma tradição anterior. A resposta pode estar no levantamento biográfico pertinente a Pietro Giorgio Avondano (1692-1750/52) que foi mais conhecido como Pedro Jorge Avondano. Vindo de Novi [Ligure] para Lisboa, em meio a uma leva migratória de várias famílias dessa cidade, fez-se um expoente no seu ofício de música com enorme prestígio que alcançou sua descendência e os relativos da família. O depoimento de uma fonte respeitável como Nicolau Mongiardino, vizinho de longos anos de Avondano, atribui o grau de excelência deste ao seu professor de nome Geminiani. A presença de um músico do círculo de Corelli em Lisboa explicaria também o grau elevado, não só de Avondano, mas de Nogueira, no trato do instrumento e da própria matéria musical em si.

Para se juntar às 13 sonatas de Nogueira, foram selecionados os três trios que levam o nome de Avondano, que integram o espólio musical da Biblioteca Pública de Dresden. Acostumados a copiar música de câmara e orquestral, sobretudo para cordas, em grande quantidade e seleta qualidade, os copistas do agrupamento orquestral oficial local que teve um dos pontos altos sob Augusto, o Forte, reuniram obras de diversas proveniências. As sonatas de Avondano ali depositadas não especificam o prenome, mas a datação da cópia permite afirmar se tratarem de Pedro Jorge.

Assim como as de Nogueira, feitas para violino e baixo, as três sonatas de Avondano, para dois violinos e baixo, demonstram a mão habilidosa dos intérpretes criadores, tanto no manuseio da técnica, quanto na elaboração de aspectos semânticos, envolvendo temas, topos e estilos com muita propriedade, combinando-os de modo a oferecer aspectos singulares.

O segundo volume abre uma sequência destinada aos concertos para solista e orquestra. Como as obras do volume 1, podem ter se destinado aos momentos de sociabilidade nos espaços cortesãos, religiosos ou burgueses. O concerto para flauta de David Perez (1711-1778) parece ter sido escrito à volta dos anos em que se mudou para Portugal, onde certamente não lhe faltariam intérpretes. Este concerto é provavelmente uma segunda tentativa do autor em abordar a escrita da flauta solista, se comparado com outro exemplar que lhe é atribuído e hoje está em Bruxelas. Violinista, cravista e cantor, Perez só pode ter se interessado em escrever para flauta diante da presença de intérpretes que lhe impusessem a demanda. Embora nenhum nome em especial pareça ter cruzado seu caminho durante a etapa italiana de sua carreira, ele deve ter encontrado em Portugal os membros das famílias Rodil, Plá e Heredia, que contavam com habilidosos flautistas. Junto ao concerto de Perez está um concerto de violino, feito décadas mais tarde por José Palomino (1753-1810). Nascido na Espanha e muito cedo imigrado para Portugal onde desenvolveu quase toda a sua carreira de instrumentista e compositor, Palomino combina grande precisão técnica, com refinamento melódico, vigor rítmico e orquestração eficaz, para cordas sem viola e duas trompas. Melhor que muitos dos concertos de violino de contemporâneos mais notáveis, este pode ter sido um dentre outros possíveis concertos que ele escreveu para o instrumento, uma vez que a cópia de que nos servimos aqui vai datada de 1804 e há notícias de concertos seus em 1778 e em datas próximas embora não precisas. O volume se conclui com um raro

concerto ibérico para violoncelo. O manuscrito traz o nome de Antonio Policarppi, que se desconhece por completo quem tenha sido, a menos que se esteja falando do proprietário das partes e que tenha havido aí uma confusão qualquer com o nome; o tenor Policarpo José Antonio da Silva (1745-1803), que integrou os serviços da Corte portuguesa, atuou como compositor e instrumentista de tecla, mas ainda gerenciando grupos para atividades religiosas ou a serviço de nobres e burgueses em suas residências, o que envolvia seguramente contratar músicos e recolher repertório para tais finalidades. O concerto em questão pode ser da lavra de algum dos virtuosos da Orquestra da Real Câmara e sua textura mais camerística se adaptaria bem aos diferentes espaços que tais profissionais percorriam.

O terceiro volume da série traz a obra integral para tecla de João Cordeiro da Silva (c.1735-1808) e uma parte significativa da obra instrumental de José Palomino. A obra de vulto é o concerto ou quinteto para cravo ou pianoforte, dois violinos, viola e baixo. Mais madura que o precedente concerto de violino, a obra funciona bem com o cravo ou o piano, com reforço do baixo ou tendo violoncelo solo, provando que Palomino era de fato um especialista do ofício. A qualidade da escrita mostra um compositor muito à frente dos demais colegas de ofício num raio de muitos quilômetros dele e, se postos ao lado dos quintetos produzidos no mesmo ano de 1785, que foram para fora de Portugal, ele se projeta ao elevado nível do que de melhor foi feito ao fim do século XVIII e não apenas no panorama ibérico. Neste sentido, o volume traz ainda o surpreendente duo de pianoforte e violino, digno do repertório das melhores sonatas da época.

O quarto volume da etapa inaugural da série é o único dedicado à música vocal. Trata-se da primeira edição da ópera *Ezio*, de Niccolò Jommelli (1714-1774), um dos seus trabalhos mais importantes. Esta foi a quarta vez que o napolitano escreveu música para o mesmo libreto de Pietro Metastasio (1698-1782). Não o fez por vontade própria, tendo até se queixado de o ter que fazer, mas o fez porque foi escolha de D. José, que o mantinha sob contrato e queria que a obra se destinasse a uma data importante como o aniversário da rainha. Jommelli, já vitimado por acidente vascular, atrasou-se na elaboração e a estreia da ópera foi para o aniversário do descobrimento do Brasil, tendo subsequentes reprises. O compositor repetiu algumas árias de versões precedentes, mas inseriu texto e música novos, dos quais se destacam o tratamento contrapontístico mais rico que no comum das obras do tempo e as complexas cenas de ensemble. Nessa mesma época o

libreto de Metastasio ganhou nova tradução em português, destinada ao gosto das plateias lusófonas, com personagens graciosos inseridos. Tal versão parece ter percorrido o Brasil de Norte a Sul naquele fim de século XVIII, sem que se saiba se contou com a música de Jommelli, sendo apenas presumível que esta tenha servido ao modelo de pastiche e contrafacta que caracterizava os espetáculos líricos do tempo em contexto mais popular.

Todos os volumes contam com estudos críticos, históricos e analíticos sobre as obras em questão e com abordagens biográficas para construir um contexto que permita entender a criação artística.

Os organizadores gostariam de agradecer indistintamente a todos os arquivos e bibliotecas que custodiam os originais destas obras, em muitos casos por disponibilizar o material gratuitamente em plataformas digitais ou em outros casos por poder atender às requisições de cópia em tempo hábil. Agradece-se ainda ao Arquivo Histórico da Irmandade Santa Cecília e Montepio Filarmônico pela disponibilidade de consulta e cessão de imagens, assim como à investigadora científica Dra. Ana Paula Tudela, pelas informações e diligências que gentilmente prestou em relação aos conteúdos daquele acervo e das conexões possibilitadas com outros fundos. Os agradecimentos são extensivos a todos os alunos, colegas e colaboradores externos que no âmbito do Laboratório de Musicologia e Histórica Cultural, assim como da Orquestra Barroca do Amazonas, participaram da experiência de restauro deste material musical. Se agradece nomeadamente aqui àqueles que atuaram na transcrição junto aos organizadores, como é o caso de André Ferreira da Silva, Francisco Jayme Cordeiro da Costa, Guilherme Aleixo da Silva Monteiro, Maira Dessana Ferreira da Silva, e Mario André Vlaxio Lopes.

A obra é dedicada aos que, como nós, sentem que sua história não é irrelevante e é tão importante quanto qualquer outra para ser contada. Esta é a história de muitos, que independente de sua origem, aqui se juntaram para dar significado a uma cultura.

Manaus, setembro de 2020

Márcio Páscoa

Capítulo 1

# Interação texto-música na ópera: hermenêutica da representação sonora do drama

Gustavo Medina

O drama musical

Texto e/ou música

Teatralidade

Narratividade e drama

Narratividade além da Textualidade

A narrativa metafórica: construção de sentido

Autopoiese

Criação artística, criação de mundo

Referências

# Interação texto-música na ópera: hermenêutica da representação sonora do drama

Gustavo Medina

**A** ideia de considerar a ópera como o gênero mais completo da arte da música domina o pensamento do grande público e de não poucos teóricos. Esta mistura, mais ou menos proporcional de poesia e música, forma um ponto de convergência criativa com um potencial de performance que ainda abre espaço para outras expressões como dança, teatro e artes plásticas, para mencionar algumas. Isto faz com que o drama musical alcance uma posição de privilégio como expressão artística pela sua completude e versatilidade. Mas, justamente esta variedade e mistura de manifestações complicam uma definição precisa e as tentativas realizadas, como a que podemos observar no verbete correspondente do Dicionário Groves Music Online, se estendem em descrições que por vezes dificultam esta tarefa:

Mais estreitamente concebida, a palavra "ópera" significa um drama no qual os atores cantam ao longo do tempo. Há, entretanto, tantas exceções entre as obras de ópera do Ocidente - tantas obras popularmente chamadas óperas nas quais algumas partes são faladas ou imitadas - que a palavra deveria

ser definida mais genericamente como um drama no qual os atores cantam algumas ou todas as suas partes. Numerosos subgêneros, tais como ópera seria, ópera buffa, *tragédie en musique* e similares, cresceram na história da ópera. Alguns dos subgêneros misturam drama falado e cantado de formas convencionais. Assim, na opereta, Singspiel, *opéra comique* e comédia musical, o diálogo é normalmente falado e os números musicais interrompem a ação de tempos em tempos. A história da ópera está inextricavelmente interligada com a história do drama falado. Além disso, como **todas as obras de ópera combinam música, drama e espetáculo e embora em graus variados, são estes três os elementos principais que devem ser levados em conta em qualquer estudo abrangente do gênero**<sup>1</sup>, mesmo que a música tenha tradicionalmente desempenhado o papel dominante na concepção e realização de obras individuais (tradução livre) (BROWN, et al., 2001).

O destaque realizado na frase desta definição, condensa a perspectiva deste ensaio. Esta ligação intrincada nos oferece a oportunidade de refletir sobre os fundamentos que sustentam este grande gênero artístico e observar com detalhe a simbiose semiológica texto-música que dá vida a este gênero.

Uma definição encerra um caráter etimológico, um conceito originário que condensa um significado que permite visualizar objetivamente uma abstração. Para tal fim, uma reflexão, como a proposta neste trabalho, deve indagar sobre a fonte que sustenta subjetivamente esta abstração buscando sua raiz causal.

### ***O drama musical***

Para autores como Heinrich Schenker, o drama operístico se fundamenta nas qualidades da Estrutura Fundamental (*das Drama des Ursatzes*) colocando sobre a música em si a responsabilidade de infundir a carga dramática da obra. Isto aconteceria pelo uso efetivo da capacidade implícita na música tonal e a tonalidade propriamente, para manipular e provocar nos ouvintes as emoções dos eventos dramáticos

1. friso nosso.

através das progressões harmônicas e a exploração tensional constante entre consonâncias e dissonâncias (SCHENKER, 1977, p. 10). Neste sentido poderíamos comparar esta oscilação tensional com a força da declamação pela entoação usada na oratória. Nos preceitos da retórica, a *pronuntiatio* possui um lugar de grande relevância como condição *sine qua non* para poder ativar o poder persuasivo do discurso. Desta forma, se a declamação do discurso é substituída pela entoação das palavras no canto, como acontece no texto cantado da ópera, parece lógico o argumento esgrimido pelo Schenker ao focalizar plenamente o drama na estrutura musical. Seguindo esta linha de pensamento schenkeriana, Carl Schachter reforça esta ideia afirmando que: “elementos da estrutura fundamental (...) carregam-se de tensão dramática através de suas supressões ou transformações” (LATHAM, 2008). Outros académicos acompanham esta linha, particularmente os seguidores da chamada análise schenkeriana, constituindo-se em uma corrente que sustenta a compreensão da ópera desde a ótica da construção musical relevando o conteúdo textual a um plano muito menos importante. O sucesso da tonalidade nesta empreitada residiria na interação da *Ursatz*, a *Urlinie* e a *Bassbrechung* (Estrutura Fundamental, Linha Básica e Arpejado do Baixo respetivamente). Esta visão aponta para a perspectiva harmônica como a responsável direta de gerar a percepção psicológica do drama, mas, em que consiste este drama realmente para que possamos localizá-lo na música? Como podemos descrever o que deve ser representado para que possa ser identificado?

Quando se fala de drama trata-se do complexo mundo das emoções humanas em uma amplíssima variedade de nuances e matizes. Etimologicamente a palavra drama significa ação, mas seu uso está associado a uma ação específica que evoca emoções intensas através do conjunto gestual e verbal, isto é, como a mensagem composta de elementos locutórios e corporais. O gesto facial e o corpo expressam o estado anímico de forma tal que pode ser reconhecido pelo espetador e, combinado com as palavras com sua carga de significados e entoação, se misturam para transmitir a ação dramática. Desta forma, o ator/atriz se transforma no instrumento da ação, in-corporando (colocando dentro do corpo, por assim dizer), os conteúdos emocionais a serem transmitidos no drama.

Para falar pontualmente sobre como acontece este processo temos que apelar a Constantim Stanislavski (1863-1938), figura relevante na história do teatro pela sistematização e descrição na

formação do ator e seus escritos sobre como se cria o caráter de um personagem na dramaturgia. Os saberes da sua experiência e atuação chegam até nós através de Elizabeth Reynolds Hapgood (1894-1974), renomada tradutora do idioma russo e professora de cultura soviética e cujas traduções para o inglês da obra e atuação de Stanislavski a colocam no papel de cronista do importante personagem do teatro universal. Direcionando sua contribuição de forma específica para a ópera, contamos com a publicação do livro *Stanislavski On Opera*, rico em conteúdos sobre a participação de Stanislavski no Opera Studio de Moscou registrando a busca de uma perfeita integração texto-música-drama, como nos explica a tradutora:

...ele sempre sentiu instintivamente que a música poderia aumentar muito a eficácia de um ator, uma vez que a **obra de um compositor realmente bom**<sup>2</sup>, fornece uma base muito poderosa da qual a expressão dramática pode derivar não apenas como estímulo, mas também com um senso de direção (tradução nossa) (HAPGOOD, 1998).

Assim, no pensamento de Stanislavski a música funciona como um amplificador da ação dramática. A leitura do livro oferece uma visão vívida dos esforços na aplicação das técnicas teatrais para alcançar a integração palavra-música-ação através do “sistema” Stanislavski, como foi chamado posteriormente. O sistema incluía exercícios musicais diários, esquemas variados de atuação para mostrar as diferentes posturas corporais, o movimento espacial, trabalhos de liberação muscular e tensional e o canto de um repertório específico de árias e baladas preparatórias para sua participação no estúdio. Porém, a tarefa não foi nada simples. Isto porque os registros mostram a resistência de vários participantes proponentes do “canto operístico puro”, devotos de antigas rotinas e que faziam seu melhor para demonstrar que um cantor com boa voz não precisava de nenhum tipo de treinamento teatral (HAPGOOD, 1998, p. 200).

Os relatos abordam o assunto desde um ponto de vista prático, porém, se encontram um passo além da relação aqui investigada, mas, contribuem significativamente ao entendimento de que a ação dramática seria o resultado da **interpretação** de fontes diversas. Desta forma, cada

2. friso nosso.

elemento participante, texto, atuação, música, figurino, luminosidade e outros funcionam sinergicamente para criar o drama. Mas, gostaria destacar o friso realizado na citação que reza: **obra de um compositor realmente bom**, cujo sentido analisaremos de perto mais adiante.

### ***Texto e/ou música***

De outros tempos, conhecemos muito bem a elegante discussão sobre o assunto da importância no drama do texto e a música no séc. XVI-XVII. Publicada por Giovanni Maria Artusi (1540-1613) em clara alusão às práticas usadas pelo novo compositor em voga na época, Cláudio Monteverdi. Na publicação *Sobre as Imperfeições da Música Moderna*, Artusi dissecou alguns fragmentos do madrigal *Cruda Amarilli* de Monteverdi apontando para um tratamento inadequado das dissonâncias, desde seu ponto de vista. O irmão de Claudio Monteverdi, Giulio Cesare, também compositor e organista, responde assertivamente dizendo que a exclusão do texto na análise de Artusi deturpa completamente a possibilidade de compreender a música:

Meu irmão diz que ele não compõe suas obras ao acaso porque, neste tipo de música, foi sua intenção fazer das palavras a dona da harmonia e não a criada, e porque é desta forma que sua obra deve ser julgada na composição da melodia. Deste Platão fala da seguinte forma: "A canção é composta de três coisas: a letra, a harmonia e o ritmo"; e um pouco mais adiante: "E assim do apto e do não apto, se o ritmo e a harmonia seguem as palavras, e não as palavras estas". Então, para dar maior força às palavras, ele continua: "A maneira da dicção e das palavras não seguem e se conformam com a disposição da alma?" e então: "De fato, todo o resto segue e se conforma com a dicção". Mas neste caso, Artusi toma certos detalhes, ou, como ele os chama de "passagens" do madrigal *Cruda Amarilli* de meu irmão, não prestando atenção às palavras, mas negligenciando-as como se nada tivessem a ver com a música, mostrando mais tarde as ditas "passagens" privadas de suas palavras, de toda a sua harmonia e de seu ritmo. Mas se, nas "passagens" notadas como falsas, ele tivesse mostrado as palavras que as acompanhavam,

o mundo não teria dito que elas eram utopias e castelos no ar por todo o seu desrespeito às regras da Primeira Prática. Mas certamente teria sido uma bela demonstração se ele tivesse feito o mesmo com outros cuja harmonia obedece exatamente às suas palavras e que de fato ficariam corpos sem alma se ficassem sem essa parte mais importante e principal da música, seu adversário implicando, ao julgar essas "passagens" sem as palavras, que toda excelência e beleza consiste na observância exata das regras supracitadas da Primeira Prática, o que torna a harmonia amante das palavras. Isto meu irmão fará transparecer, sabendo com certeza que em um tipo de composição como esta dele, a música se volta para a perfeição da melodia, considerada de que ponto de vista a harmonia, de ser a dona, se torna a serva das palavras, e as palavras a dona da harmonia, para esta é que o modo de pensar a Segunda Prática, ou uso moderno, tende (ZACHARIAN, 2009).

A resposta de Monteverdi mostra a palavra e seu significado como ponto de início do processo compositivo, e conseqüentemente segundo o autor, fonte do drama que será representado na estrutura musical.

Exemplos de uma e outra posição são abundantes e poderíamos nos estender relatando esta controvérsia histórica, porém, o nosso interesse não está em tomar partido por alguma das posturas apresentadas argumentando virtudes ou defeitos de uma e outra para prolongar ainda mais esta polêmica. Preferimos apresentar uma visão distinta desta interação explorando um novo viés, com um matiz prático que observa com visão sistêmica os processos como cadeias de causa-efeito. Desta forma indagamos as conseqüências interpretativas e/ou compositivas resultantes da presunção de alguma dessas posturas.

Retomando o assunto, o escrito de Monteverdi aponta claramente para o texto como a fonte do drama que posteriormente é reforçado, por assim dizer, pela estrutura musical criada pelo compositor. Esta interação de reforço positivo teria como conseqüência uma amplificação do efeito dramático, como anteriormente nos reporta Stanislavski. Mas, neste ponto surgem vários questionamentos: se o drama está contido no texto, como está contido nele e de que forma é extraído para poder fazê-lo música? Como acontece esta absorção

(representação?) musical do drama contido no texto? Este processo pode ser realizado por qualquer compositor ou requer alguma habilidade especial? Era esta habilidade a que fazia referência Stanislavski quando falava de um compositor realmente bom?

### ***Teatralidade***

Desde o ponto de vista teatral, a interpretação dramática de um texto possui basicamente duas perspectivas que devem ser detalhadas, a saber, o perfil dos personagens que interatuam entre si e lhe imprime o caráter de performance ao drama e o contexto nos quais estes se movimentam que afeta, e em alguns casos determina a circunstância em que se relacionam os personagens configurando o “ambiente dramático”. O contexto em que se desenvolve o drama pode ser interpretado com diversos níveis de complexidade, alcançando em alguns casos, a força de um personagem a mais dentro da obra. Tal pode ser sua força. Compreende diversos planos que podem ser colocados em perspectiva. O constituem os fatos relatados, o momento histórico, a situação social, o estilo literário do texto, os critérios estéticos e de gosto, o ambiente psicológico e o aspecto físico, dentre outros. Por esta causa, ainda que se fale do texto dramático em forma simplificada, este é propulsor de uma complexa intertextualidade no imaginário do leitor que se dispõe a ser estimulado pela narrativa e sua estrutura semântica. Geralmente o propósito está em exacerbar a gestualidade e a expressão a um ponto tal que faça possível o reconhecimento do drama com toda sua carga emocional. Por isto falamos de evento histriônico ao ato exagerado da representação quando nos referimos à teatralidade, a uma performance.

O conjunto todo pode contar com um material introdutório em que o libretista tem o cuidado de relatar previamente um contexto com o intuito de criar plausibilidade e verossimilidade. Assim ajuda a descolocar a psique do espectador guiando-o ao modo de usufruto estético, no sentido que usava Schiller; uma espécie de suspensão voluntária do ceticismo que permite a coexistência sem conflitos entre a realidade e a fantasia. Desta forma o autor estabelece um marco referencial necessário dentro do qual irá se desenrolar o evento dramático com a participação dos personagens, mas, nos diálogos e no texto que segue, este contexto se alimenta de novas situações e descrições em uma narrativa que o distancia de ser um elemento passivo do drama. O *theaomai* grego, de onde se deriva a palavra teatro,

se refere ao ato de “ver e ouvir<sup>3</sup>” de forma presencial e expectante em um ato que se inicia literalmente desde o momento da abertura do telão (CHAILLED, GUTHRIE, & DAVIS, 2020).

O personagem é o sujeito incorporado pelo ator/atriz e que podemos reconhecer através do perfil de caráter. A complexidade do personagem pode ter diversos níveis de complexidade e profundidade. O processo de assimilação de um personagem é chamado de caracterização. De acordo com Stanislavski este ocorre após uma **leitura interpretativa** de vários níveis. O primeiro e mais superficial retrata elementos que definem tipologias bem conhecidas de personagens geralmente relacionados a ofícios. Por exemplo, a postura de um soldado profissional seria mais ereta e rígida, andaria com um sentido de marcha e sua atitude refletiria sua capacidade de mando e patente. Adicionalmente, o tom da sua voz seria elevado e comandante pela força do hábito próprio da profissão. Assim poderíamos descrever um camponês, um aristocrata, um bandido e outros muitos. Uma observação mais aguda pode estabelecer nuances que criam subcategorias como por exemplo entre um militar de alta patente com atitude justiceira e outro de patente média de tendências tirânicas. Este processo pode continuar quase indefinidamente refinando cada vez mais diversos elementos de caracterização. O ponto principal aqui está em que ditas nuances devem ser expressadas, ou melhor ainda, representadas com toda a parafernália gestual e vocal para que possam ser reconhecidas efetivamente, e, assim, evocar estados emocionais na plateia que identifica este caráter e reage psicologicamente (STANISLAVSKI, 2001, p. 49-65).

### ***Narratividade e drama***

Na leitura de um texto ocorre a narração que representa eventos que se desenvolvem em uma linha temporal de forma sucessiva. Esta sequencialidade obriga a uma dinâmica de compreensão dos eventos e das ideias descrevendo situações e representando ações que frequentemente seguem uma corrente causa-efeito. Daí a facilidade analógica com a que comparamos a narratividade com o desenvolver da estrutura musical na forma de eventos sonoros que se acontecem sequencialmente em uma linha temporal. A música em si mesma não consegue contar coisa alguma, no sentido estrito como se aplica à linguagem, porém, também não é possível dizer que “não conta” absolutamente nada.

3. Daqui deriva também o termo **audiência** referido ao público.

Uma obra musical sem palavras jamais nos fará entender coisas como “havia uma vez em algum lugar” porque senão teria exatamente o mesmo poder de significado que a linguagem, mas, o discurso musical está inscrito no tempo do mesmo modo que a fala. Está feito de repetições, lembranças, expectativas e resoluções que nos fazem perceber um efeito narrativo que não pode ser negado. Não pode recitar uma história, mas é um tipo de **proto-narrativa** como aquele que nos legou Mendelsohn no seu *Romances sem palavras*, ou ainda, poemas sinfônicos como a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz em que o próprio autor solicita expressamente no encabeçado da partitura a distribuição de um texto aos espetadores, talvez na tentativa de conduzir o significado da narrativa musical. Esta narratividade é percebida frequentemente pela maioria dos espetadores embora, evidentemente, poucos consigam verbalizar esta narrativa em termos compreensíveis.

O Theodor Adorno comentou sobre uma sinfonia de Mahler que “recitava um conto sobre nada” onde, embora se reprima de verbalizar o que poderia ter imaginado, reconhece sem dúvida a percepção desta narratividade (NATTIEZ J. J., 2011). A linearidade sequencial e temporal da estrutura musical encontra ressonância na nossa psique e nosso modo de entender o mundo. É o modo como construímos nossa *Weltanschauung* ou cosmovisão da que nos falam Willhem Dilthey e Hans Gadamer.

Já falamos da sequencialidade como condição linguística e musical, mas, acontece que quando falamos da música instrumental por exemplo, não temos significados semânticos e esta interconexão pode ser confusa. Para que a música seja narrativa tal e como falamos em relação a um texto ela deve cumprir com algumas condições necessárias, a saber, representar de forma simbólica elementos objetivos, representar eventos e/ou situações e, o mais complicado musicalmente, a capacidade de estabelecer uma conexão temporal/causal que permita a interconexão antes mencionada. Por isto Jerrold Levinson diz que a narratividade musical como tal ocorre em dois planos, interno e externo. A música possui uma narrativa externa por tratar-se de uma sequência de eventos musicais que se sucedem, um traz o outro “contando” um discurso musical imaginado pelo compositor. Porém, a narrativa interna contextualiza um estado da coisa, um ambiente e um estado emocional dentro do qual se desenvolve a narrativa externa das ideias musicais (BERTINETTO, 2012, p. 78). Um tempo lento, uma dinâmica suave, uma tonalidade menor com um solo instrumental inicial têm a capacidade de estimular um estado emocional e psíquico específico na forma de

um estado da coisa. É aqui neste ponto onde encontramos uma virada de perspectiva que nos abstrai da narratividade, sempre necessária, para nos levar à dramaticidade.

Assim, o drama contido em uma composição musical manifesta seu efeito teatral. O conjunto de gestos e atitudes da performance, o exagero na expressão, existe e faz parte deste senso de teatralidade de uma forma óbvia, poderíamos dizer. A interação física dos jazzistas no diálogo improvisatório, a bravura do solista de piano em uma passagem de Rachmaninoff e até um naipe de violinos tocando a belíssima linha melódica do segundo movimento da 9ª sinfonia de Beethoven, são todas gestualidades com uma teatralidade declarada e inegável e que todo mundo espera como parte da performance.

Por esta causa podemos dizer que a combinação de elementos que conferem teatralidade ao acontecer musical são os responsáveis de evocar e estimular o mundo emocional do ouvinte. Quando assistimos uma peça teatral, uma ópera ou um filme, o fazemos com a consciência de que se trata de eventos fictícios que poderiam representar uma realidade, mas, permitimos deliberadamente que as barreiras do ceticismo se suspendam ou debilitem a fim de deixar que o drama capture a nossa imaginação e “acreditarmos” no que está acontecendo. Deste modo se abre voluntariamente a porta do nosso mundo emocional que se sintoniza com a ação dramática, e, se desejamos, nos faz sentir as emoções desencadeadas e representadas na obra. Este ponto será aprofundado mais adiante.

Aqui temos um encontro com a ideia de Stanislavski citada no início deste ensaio em que a música funciona como um amplificador do drama. Com efeito, combinando o gatilho imaginativo do evento artístico que combina texto, gestualidade, música, dança e toda a parafernália operística temos uma poderosa ferramenta teatral difícil de resistir para qualquer espectador. Esta complexa mistura de estímulos visuais, sonoros, pictóricos e significantes desencadeia uma riquíssima experiência cognitivo emocional que movimenta todos os planos da abstração. Assim vemos que esta narratividade relacionada com a escuta musical, aplica-se similarmente a situações diversas que vão desde a contemplação de um quadro até a leitura dos fatos em uma situação política, por exemplo. Por esta causa, quando Stanislavski falava da tarefa de um bom compositor se referia a sua capacidade para interpretar acertadamente o conteúdo emocional e dramático do texto na própria narrativa musical e conseguir representar de forma reconhecível este drama com a sua criação. Ao final teremos um encontro de diversas linguagens unificadas e reforçadas

entre si para comunicar uma mensagem determinada. Esta abordagem linguística da música empresta termos estruturais como frase e discurso musical evidenciando esta vinculação íntima do caráter narrativo de ambos os fenômenos. Porém, o passo que leva da narratividade à dramaticidade é tão próximo que parecem intercambiáveis, porém está muito longe de ser simples.

Uma narração pode verbalizar uma série de eventos sem carga dramática desde que sua entoação seja completamente neutra (como as vozes digitais) e o assunto suficientemente distante das relações humanas. Se cumpridas estas condições de tema e entoação haverá uma concordância com o expressado por Ricoeur que pensa que a operação de estruturação da sequência narrativa já lhe confere um perfil dramático (GRENIER, 2017). Para que exista drama deve haver um conjunto de sinais que nos permita reconhecer diversos estados emocionais envolvidos na narração. Ninguém precisa de explicações ou treinamentos especiais para reconhecer as cargas emocionais contidas nas relações humanas. Raiva, tristeza, alegria, euforia, para mencionar apenas algumas, são emoções que a maioria das pessoas vivenciam cotidianamente como parte integrante da vida e da convivência com os outros. Isto quer dizer que as emoções são visíveis e reconhecíveis pela observação de pessoas e fatos em que estejam envolvidas, e, em consequência, a narratividade pode representá-las de tal modo que ganham uma espécie de portabilidade quando replicadas em outro lugar e outro tempo por diversas pessoas ou meios. A cotidianidade destas situações quase dispensa uma explicação sobre esta possibilidade. A fala e a escrita preenchem o oceano existencial onde vivemos e todo indivíduo passa cotidianamente por esta experiência, porém, isto não quer dizer que sua explicação, caso seja requerida, seja uma tarefa fácil. Similarmente, quando se trata de música o assunto a ser explicado ganha uma dimensão que demanda reflexões de certa complexidade. Um outro assunto relacionado está na presunção de que a emoção nos afete de tal modo a nos induzir a senti-la como própria, questionando a capacidade de resistir e causar em nós, por cima da vontade, um estado emocional.

O modo de como isto acontece levanta uma discussão filosófica de longa data entre os chamados cognitivistas e os emotivistas, usando os rótulos cunhados pelo Peter Kivy:

Aqueles que chamo de emotivistas musicais acreditam que, em circunstâncias normais, quando os críticos musicais, teóricos, ou simplesmente ouvintes normais,

dizem ou chamam a uma obra musical de “triste”, é porque nos entristece quando a escutamos; desta forma, presumo que esta música “faz surgir” a tristeza no ouvinte. Os cognitivistas musicais, por outro lado, acham que é possível descrever a música em termos emocionais. Porém, diferentemente dos emotivistas, eles não pensam que a música seja triste pela sua virtude de acordar este sentimento nos ouvintes. Desde outra perspectiva, eles pensam que a tristeza é uma propriedade expressiva da música que os ouvintes conseguem reconhecer nela, da mesma forma como podemos reconhecer na face de um cachorro ou até mesmo em um conjunto de linhas abstratas (KIVY, 1990, p. 146).

A divisão acontece por uma divergência de perspectivas que Kivy discute com detalhe. Trata-se do questionamento levantado sobre momento em que a música provoca um estado emocional, se o faz porque nos induz ou porque reconhecemos a emoção representada cognitivamente e, posteriormente, decidimos deixar que nos afete. Este posicionamento não diferencia explicações providas da ciência ou da filosofia e representa um problema muito complicado que traz mais um questionamento, que, longe de esclarecer, dificulta ainda mais o assunto: emoções e afetos são evocados<sup>4</sup> em nós quando a nossa capacidade de resposta é capturada ou inibida? (KIVY, 1990, p. 155).

Kivy explica que se alguém está incomodado ou comprazido pelo cortejo de outro parece esquisito atribuir esta reação a uma capacidade de resposta que depende de uma capacidade de resposta que pode ser inibida ou coibida distorcendo o desejo primário da vontade e do gosto, e concordamos. Porém, contrariamente não resultaria muito estranho que possamos explicar que quando ficamos irados ou profundamente tristes, seja isto o resultado de uma reação causada porque a nossa capacidade de resposta emocional foi estimulada ou reprimida em um horizonte além da nossa vontade, dizemos que são reações irracionais que tomaram conta de nós por cima do nosso desejo e esta situação é válida desde o ponto de vista jurídico quando aceitamos que uma pessoa ficou “fora de si” em momentos extremos perdendo o controle e agindo claramente fora de sua linha corrente de conduta. Penso que os dois casos são válidos e que o problema deve ser questionado com uma equação mais completa trazendo conceitos mais abrangentes.

4. Muitas teorias se referem a isto pelo anglicismo *arousal*.

## ***Narratividade além da Textualidade***

Falávamos antes do caráter textual como modo de conhecer o mundo e de como assimilamos este processo de uma forma tão profunda que o nosso agir está normatizado por uma “leitura narrativa” da nossa realidade, como forma primeira de outorgar significado ao nosso contexto existencial. Trata-se de uma espécie de hipertextualidade da vivência bem descrita, e ainda questionada na sua empreitada desconstrutivista, por Jacques Derrida em sua Gramatologia. Mas, este é um ponto crucial desta linha de argumentação.

A narratividade é uma história construída através do encadeamento de pequenas histórias que gradativamente alcançam cada vez mais complexidade chegando a formar o mundo em si. Acontece por um impulso próprio de natureza humana que está condicionada a significar para compreender a razão da sua existência através da manipulação da linguagem pela narração. Desta condição antropológica surge a teoria do *Homo Fabulatur* que, junto ao *Homo Symbolicus* e o *Homo Ludens* integram o que seria a necessidade de imaginar como faculdade fundamental à condição de humanidade (MOLINO & LAFHAIL-MOLINO, 2003). Acontece que este processo imaginativo não é outra coisa que uma estória, um conto, uma narrativa que fazemos interiormente como forma de compreender o mundo. Com efeito, o modo que temos de entender e verbalizar qualquer significado é estruturado de forma narrativa, como um conto. Qualquer pessoa que seja interrogada sobre qualquer assunto imediatamente põe em marcha uma narrativa cujo propósito é transmitir o significado desejado como resposta. Este processo é válido desde os assuntos mais triviais até a estruturação de uma conferência sobre assuntos complexos, por exemplo. Esta ideia nos remete à descrição de história de Paul Veyne, citado por Nattiez, que nos explica que aquilo que está registrado ainda é a narrativa pessoal de um historiador que dificilmente pode abstrair-se da realidade narrada como observador totalmente objetivo:

Os fatos não existem isoladamente, no sentido de que o tecido da história não é uma espécie de intriga, uma mistura muito humana muito pouco “científica” de causas materiais, de finalidades e riscos; um pedaço de vida, em uma palavra, que o historiador corta a seu agrado os fatos com suas conexões objetivas e ligações de importância

relativa: a gênese da sociedade feudal, a política mediterrânea de Felipe II ou um episódio determinado desta política, a revolução galileana. A palavra intriga tem a vantagem de nos lembrar que, o que o historiador estiver estudando, o faz também como humano com seu próprio drama (tradução livre) (NATTIEZ J. J., 2011).

Esta condição textual, entendida como uma série de signos passíveis de significado, e o impulso de narratividade inerente ao Ser, estimula a imaginação do leitor desencadeando um processo muito complexo que envolve a recuperação de vivências passadas, ideias, sensações, sentimentos e um mundo de relações de diversos conteúdos e significantes. Esta experiência é o efeito mais importante do ato de ler um texto, mas também de “ler” a percepção da realidade. O significado está mediado por um mosaico de citações e conteúdos metafóricos superpostos e de ideias sequenciais de forma tal, que potencialmente sua interpretação pode alcançar uma riqueza inusitada. Este fenômeno traz à tona a capacidade representacional da palavra falada revivendo seu sentido aristotélico como símbolo do estado do espírito, condição que a música também possui e compartilha com a linguagem. Porém, a nossa reflexão nos leva a visualizar esta narrativa interior como o fenômeno estruturante do significado do mundo e ao mesmo tempo, o resultante objetivo e transmissível da interpretação de tudo aquilo que foi processado subjetivamente.

Assim chegamos ao ponto em que novamente se encontram muitos autores cuja linha de argumentação, similar à desenvolvida aqui até o momento, os coloca em uma posição limítrofe que exige a definição de um lado entre o objetivo e o subjetivo. Esta dualidade parece forçar a discussão a uma escolha obrigatória entre um lado ou outro seja no início, seja no final, mas sempre encurralando o questionamento neste dilema. O raciocínio alcança o esgotamento pelo fato de ter sido discutido farta e amplamente em uma extensa bibliografia por causa da oposição perene entre estes termos, e ao mesmo tempo, pela certeza de que ambos se necessitam mutuamente para existir. Neste confronto em que:

...o objetivismo toma como aliados a ciência, a verdade, a racionalidade, a precisão, a justiça e a imparcialidade. O subjetivismo toma como aliados as emoções, a intuição,

a imaginação, a humanidade, a arte e uma verdade mais elevada. Cada um é amo em seu próprio âmbito e o considera o melhor. Coexistem em domínios separados. Cada um possui um âmbito da vida onde é apropriado ser objetivo e outro onde o próprio é ser subjetivo. As porções da nossa vida governada pelo objetivismo e pelo subjetivismo se diferenciam de uma a outra pessoa e de uma a outra cultura. Alguns de nós tentamos inclusive de viver toda a nossa vida de acordo um único mito (tradução nossa) (LAKOFF & JOHNSON, 2009, p. 222).

Nos inícios da civilização ocidental este assunto já foi tema de confrontos intelectuais. Platão cria as bases deste conflito em duas oportunidades. Primeiramente no poderoso mito da Caverna cuja retórica estabelece a verdade absoluta e a arte como mera ilusão, e novamente quando a poesia é expulsa da República utópica por sua atitude subversiva sem proporcionar verdade alguma, ainda por cima, agitando as emoções que incapacitam ao homem para ver a verdade. A onda expansiva destas afirmações ainda se sente hoje quando as artes são questionadas argumentando alguma razão teleológica no marco referencial de valores do utilitarismo. Já Aristóteles considerou a poesia como um valor muito positivo chegando a afirmar que não havia um nível mais excelso que ser um maestro da metáfora, reforçando que as palavras comuns comunicam o que já é sabido, mas somente através das metáforas é que podemos construir um novo saber. Lakoff e Johnson resumem este problema chamando-o certamente do “medo à metáfora”.

O saber empirista e cientificista aborrece a metáfora por considerar que esta distorce o “verdadeiro” sentido das palavras. Segundo esta postura, as palavras devem ter um significado próprio e estreito para que a comunicação seja mais direta e com margens mínimos de interpretação. Por esta causa não são poucas as disciplinas que reduzem propositalmente os significados linguísticos construindo uma versão que chamam instrumental, isto é, servindo para um mínimo metafórico possível de comunicação com sentidos direcionados com o propósito de evitar confusões e desentendidos. A razão, a ciência e a tecnologia com estas iniciativas parecem conspirar para empobrecer os significados e paradoxalmente, vemos grandes reflexões epistemológicas questionando a falta de criatividade e imaginação para poder impulsar as inovações, como podemos ver em obras como A

*Estrutura das Revoluções Científicas* de Thomas Kuhn, *Contra o Método* de Paul Feyerabend e a *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna* de Boaventura de Sousa Santos, para mencionar três correntes distintas do mesmo assunto. O objetivismo falha quando não considera que nossa compreensão do mundo depende da nossa experiência de imersão cultural e que o sistema conceitual emerge daqui como um conteúdo essencialmente metafórico. O subjetivismo pela sua parte falha na compreensão do mundo quando não considera que a eficácia do nosso sistema conceitual emerge de um mundo físico e natural que é responsável também de moldar o nosso funcionamento.

Um modo de superar este dilema está na proposta de Lakoff e Johnson sobre uma terceira via. Trata-se da “síntese experientialista”. Esta consiste em colocar a metáfora como união sintética que une a razão e a imaginação. Este equilíbrio se alcança usando como fundamento o princípio de que nenhuma verdade pode ser conhecida de forma absoluta e é contrabalançada por uma imaginação capaz de trazer à tona infinitas possibilidades que devem ser corroboradas de forma suficiente pela razão para chegar a ser pelo menos plausíveis. A verdade da razão se torna menos rígida porque a imaginação a confronta com realidades imagináveis, e por esta causa, com diversos graus de verossimilitude podendo chegar a ser verdades alternativas. A metáfora é uma ferramenta utilizada para explicar aquilo que não conseguimos entender totalmente, assim, os nossos pensamentos, as experiências estéticas, as práticas morais e a consciência espiritual usam uma racionalidade imaginativa na forma de metáforas (LAKOFF & JOHNSON, 2009, p. 226).

### ***A narrativa metafórica: construção de sentido***

No processo de construção do sentido dramático usando um texto como ponto de partida para a composição musical, temos então um processo de reedição de sentido em que os elementos dramáticos se compreendem e se constroem dentro da narrativa metafórica pessoal do compositor. Quando se lê o texto, não apenas se compreendem os sentidos superficiais das palavras, senão que estas servem como gatilho para disparar um processo imaginário de identificação que, logo após, constrói um senso dramático e emocional que deverá ser amplificado e representado com uma nova narrativa musical. Não há uma verdade absoluta ou fixa para ser desvendada nesta leitura.

Um libreto pode conter potencialmente tantas versões musicais como autores se debruçam para estimular sua própria narrativa metafórica imaginando segundo suas experiências pessoais e sua visão de mundo de onde extraíram os referenciais para sua compreensão. Desta forma o compositor recria um contexto dramático e caracteriza musicalmente cada personagem, cada situação em uma narrativa metafórica na forma de discurso musical.

Este processo acontece de uma forma muito complexa em que as memórias, experiências, saberes, emoções, enfim, a bagagem ontológica que define o indivíduo interatua perante a provocação da obra para desencadear esta narrativa em busca de sentido. A teoria narrativa não contempla esta conexão com a dimensão ontológica do indivíduo e seus efeitos constituintes na formação do Ser, porém, existe uma ligação evidente que demonstraremos aqui. A narrativa metafórica de cada indivíduo é desencadeada por estes encontros de horizontes, mas isto não acontece unicamente nas relações humanas, também encontramos este fenômeno quando lemos um texto, ouvimos uma música ou observamos uma obra de arte. Este ponto de encontro do Ser atual com a obra de arte e sua própria atualidade é definido pela Hermenêutica como o ponto de fusão de horizontes. O horizonte histórico é aquele momento de atualidade do Ser localizado em um ponto determinado da sua linha temporal de Vida e serve como metáfora para nomear esse acúmulo de vivências para esse momento. Hans Gadamer nos fala deste encontro como ponto de fusão de horizontes. Isto porque a hermenêutica filosófica reconhece que a obra de arte é portadora de um horizonte histórico próprio. No momento em que se produz este encontro Gadamer fala do surgimento de um diálogo considerando à linguagem como intermediária da experiência hermenêutica:

Costumamos dizer que “levamos” uma conversa, mas na verdade quanto mais autêntica uma conversação, tanto menos ela se encontra sob a direção da vontade de um outro dos interlocutores. Assim, a conversação autêntica jamais é aquela que queríamos levar. Ao contrário, em geral é mais correto dizer que desembocamos e até nos enredamos numa conversação. Como uma palavra puxa a outra, como a conversação toma seus rumos, encontra seu curso e seu desenlace, tudo isso pode ter algo como uma direção, mas nela não são os interlocutores

que dirigem; eles são os dirigidos. O que “surgirá” de uma conversação ninguém pode saber de antemão. O acordo ou seu fracasso é como um acontecimento que se realizou em nós.... Tudo isso demonstra que a conversação tem seu próprio espírito e que a linguagem que empregamos ali carrega sua própria verdade, ou seja, “desvela” e deixa surgir algo que é a partir de então (GADAMER, 1997, p. 497).

Neste sentido, o processo dialógico aqui descrito é o mesmo que acontece no nosso mundo interior quando se desencadeia esta narrativa em contato com a obra de arte:

A interpretação da obra musical [ou da obra de arte] se produz em uma dinâmica de diálogo em condições em que a linguagem perde o seu caráter instrumental de comunicação e se transforma verdadeiramente em linguagem, ou seja, construtor de experiências. Este evento de caráter linguístico deixa em evidência que que maneira este fato está profundamente entremeado com a condição ontológica do ser-no-mundo, o *Dasein*. A linguagem não é um mundo próprio e nem sequer é o mundo, mas, por causa de estar no mundo e porque somos afetados por situações é que nos orientamos através da compreensão em tais situações, temos alguma coisa a dizer, temos uma experiência que se manifesta pela linguagem. Por esta causa, quando estamos perante uma partitura [ou texto por exemplo] em condições de fazer uma interpretação... muito além do conteúdo referencial, de seu lirismo ou de sua capacidade para movimentar as nossas emoções, estamos perante uma expressão de civilidade, um modo de ver o mundo e de posicionar-se perante a vida (tradução nossa) (RIERA G. J., 2014, p. 217).

Dizer que esta narrativa se alimenta do cúmulo de vivências do indivíduo refere-se ao processo hermenêutico aqui descrito. Assim, podemos dizer que a obra de arte acaba sendo uma provocação *poiética* que estimula uma ampliação do horizonte descrito e cuja consequência é um avanço no sentido da realização pessoal, no sentido da vida.

Deste modo, a obra artística serve como ponto de interseção semântica transformando e retransmitindo significados em diferentes contextos. Quando o indivíduo se deixa seduzir pela provocação poética da obra de arte, inicia uma interpretação na busca da compreensão e do sentido cujo propósito não é a recuperação de algum dado ou evidência, ou a invenção de um novo significado senão a reconstrução de um sentido disperso entre perspectivas, subjetividades, experiências e memórias que vão além do que está mostrado superficialmente, revelando e dizendo o que efetivamente tem para dizer, e aqui sim representar, estimulando a narrativa metafórica pessoal.

### ***Autopoiese***

Este sentido de realização pessoal ou sentido da vida é objeto de reflexão e questionamentos desde as origens da civilização. Os antigos chineses acreditavam em uma realidade suprema subjacente à multiplicidade de fenômenos que vivenciamos chamando-o de Tao, caminho ou processo do universo. A crença segundo a qual tudo no universo está impregnado de vida também é característica de tradições espirituais em todas as eras e culturas. A filosofia e a religião fincam suas raízes nestes questionamentos onde o sentido da vida, a realização pessoal e o propósito da existência são a faísca que acende uma reflexão prolífica e complexa que, querendo ou não, nos alcança no nosso cotidiano em momentos-chaves da nossa vida. Porém, os tempos modernos iniciados no Iluminismo viram o nascimento do pensamento científico. Este ganhou um lugar de relevância tal que possibilitou incorporar em seus questionamentos estas perguntas essenciais através de um novo paradigma e frequentemente em desacordo com os argumentos da filosofia e da religião. A partir de então se sente uma tensão e até uma contraposição entre as posturas humanísticas e científicas, como refletido em questionamentos como o descrito anteriormente entre o objetivismo e subjetivismo. Esta tensão poderia estar a caminho de uma solução histórica com as reivindicações alcançadas pelo humanismo e, por outro lado, a insatisfação causada no homem comum pelas respostas científicas dos questionamentos que determinam o sentido da vida. No meio deste conflito todo surge o conceito da *autopoiese*.

Em lugar de argumentar esta reflexão colocando o indivíduo de um lado e seu entorno no outro como elementos separados, vamos introduzir uma visão sistêmica. No primeiro caso sentamos as bases de

um dualismo que por muito tempo marcou a discussão e cujas respostas no final não conseguem preencher o abismo criado inicialmente. Outro problema que dificulta usar este parâmetro como ponto de partida é a desconsideração, proposital ou não, da totalidade das interações que o indivíduo tem com o mundo e os efeitos que nele tem, tudo pelo simples fato de existir e, por outro lado, a redução das influências, conscientes ou não, que o próprio mundo exerce sobre o indivíduo influenciando-o em graus diversos. O avanço desta visão sistêmica contribui a superar o dilema cartesiano que percebe a mente e a consciência como coisas para serem vistas agora como processos. A visão sistêmica plantea uma abordagem monista do problema olhando o organismo vivo na totalidade de suas interações mútuas. Desta forma propõe primeiramente o conceito de *unidade autopoietica* como organização mais elementar. Esta unidade se refere unicamente a seres vivos e vai desde a estrutura unicelular mais simples até a complexidade do ser humano. De acordo com Maturana e Varela, a característica principal desta unidade autopoietica interage de maneira cognitiva com o entorno **criando seu próprio ambiente**, e ao mesmo tempo, o ambiente permite a contínua atualização do próprio organismo (CAPRA & LUISI, 2014, p. 175). Para exemplificar isto citaremos o trabalho do biólogo Lewontin cuja pesquisa foi realizada completamente fora da teoria da autopoiese. Este afirma que a atmosfera que nós respiramos não estava na Terra antes dos organismos vivos:

Não existe “ambiente” em algum sentido independente e abstrato. Assim como não há organismos sem um ambiente, não há ambiente sem um organismo. Organismos não experimentam ambientes. Eles os criam. Eles constroem seus próprios ambientes a partir dos fragmentos e pedaços do mundo físico e biológico, e eles fazem isso por suas próprias atividades (tradução nossa) (LEWONTIN, 1991, p. 119).

Talvez esta comparação pareça muito distante do assunto aqui tratado. Isto poderia ser justamente o reflexo da tensão ciência-humanismo antes mencionada. Utilizar argumentos vindos da biologia para sustentar o nosso processo cognitivo não é uma estratégia comum, mas, o esforço pretende sustentar o processo de formação mútua que acontece entre qualquer ser vivo e seu ambiente. De qual outro modo

poderíamos indagar sobre esse universo da criação artística? Somos quem somos porque temos consciência, mas, esta é uma condição posterior ao fato de estarmos vivos e, portanto, há uma vinculação evidente. Na visão sistêmica, a vida é a sinergia de três domínios: a estrutura orgânica viva interage com o ambiente através de um *sensorium* de cognição que é um produto de seu desenvolvimento, isto é, autopoiese (CAPRA & LUISI, 2014, p. 184). Focando no ponto de interesse, a própria cognição não é a representação de um mundo que existe independentemente e sim a criação contínua de um mundo por meio do processo de viver.

### ***Criação artística, criação de mundo***

Mencionamos anteriormente que a obra de arte é uma provocação poética e que corresponde ao sujeito a livre opção de cair nesta provocação e iniciar um processo de autopoiese. Isto desencadeia um complexo dialógico que interage com toda sua bagagem de experiências e saberes (horizonte histórico-ontológico) e toda sua fantasia (*homus fabulatur*) para re-criar o mundo. Este novo mundo se manifesta na construção de uma narrativa metafórica introspectiva que amplia o seu horizonte existencial, mas, que também pode dar lugar a uma nova provocação poética em forma de obra artística para repetir o ciclo novamente com novos espectadores. Aqui resulta interessante buscar nas próprias palavras dos compositores como foi sua experiência de reconhecimento do drama de um libreto em suas mãos. Saber como foi sua visão na sua mente e como isto se transformou em uma narrativa metafórica em primeira pessoa é uma tarefa muito difícil porque existem poucos registros que contêm esta experiência ficando selada na vivência pessoal. Porém podemos fazer algum esforço com o pouco que temos.

Neste ponto, resulta muito interessante comparar o afirmado por Schönberg sobre a relação entre texto e música e seu efeito sobre a interpretação dos *Lieders* de Schubert:

Há alguns anos fiquei profundamente envergonhado quando descobri várias canções de Schubert, bem conhecidas por mim, das quais não tinha absolutamente ideia nenhuma do que se passava nos poemas nas quais estão baseadas. Assim, quando eu li estes poemas ficou muito claro para mim que não ganhei absolutamente

nada a mais no entendimento das canções em questão, isto porque os poemas não foram necessários para mudar em grau algum o meu conceito de sua interpretação musical. Muito pelo contrário, pareceu para mim que apesar do desconhecimento do poema, tinha conseguido capturar o conteúdo, o verdadeiro conteúdo deles, talvez mais profundamente do que teria feito se tivesse agarrado a superfície dos meros pensamentos expressados nas palavras (cita Schönberg).

Esta citação mostra um Schönberg surpreendido pelo fato da música em si poder concentrar na sua estrutura todo o poder dramático das canções, ao ponto em que as palavras do texto parecem ser subsidiárias desta carga dramática. Porém, esta afirmação vinda da voz de um Schönberg executante, relata com voz narrativa de intérprete as consequências de seu desconhecimento dos poemas, e por esta causa, não pode ser interpretada com justiça sem o texto que lhe segue, falando agora como compositor, iluminando melhor o sentido inicial:

O mais decisivo desta experiência para mim<sup>5</sup> se trata do fato de, **inspirado pelo som das primeiras palavras do texto**<sup>6</sup>, hei composto muitas das minhas canções diretamente do início ao fim sem complicações no mais mínimo com os eventos poéticos que seguirão, sem sequer considerá-los no êxtase da composição e apenas uns dias depois revisei de novo para ver justamente qual era o verdadeiro conteúdo poético da minha canção ... quando alguém escuta o verso de um poema e a medida de uma composição, uno está em posição de compreender todo. Daí o gesto, a palavra, o olhar, o jeito de andar, até a cor do cabelo pode ser imaginado para revelar a personalidade de um ser humano (tradução nossa) (SCHONBERG, 1975, p. 144).

Schönberg descreve com suas palavras a sua experiência como compositor com um texto nas mãos para fazer música sobre este escrito. Se tivéssemos nas mãos mais escritos como este em que

5. fala da experiência descrita na citação anterior

6. friso nosso

algum compositor conte a sua narrativa no processo composicional teríamos um tesouro de grande riqueza para explorar. Talvez a pesquisa direcionada com este objetivo possa proporcionar esta janela para o futuro. Não temos meios para ver na mente e nos corações dos compositores para saber com precisão o que pensavam ou sentiam no momento da sua criação, porém, podemos resgatar a narrativa de seus escritos e perfurar seu conteúdo com a interpretação hermenêutica na busca do seu sentido, de sua visão de mundo. Não para buscar um dado e esgrimir este como verdade interpretativa ou criativa, senão, para ampliar o nosso horizonte de vida e enriquecer o seu significado. Deste modo a arte e nós criamos o mundo, novos mundos a cada dia.

## Referências

BERTINETTO, Alessandro. *Il pensiero musicale: Temi di filosofia della musica*. Milano. Torino: Bruno Mondadori, 2012.

BROWN, Howard.; ROSAND, E.; STROHM, R.; NOIRAY, M.; PARKER, R.; WHITTALL A.; MILLINGTON, B. *Ópera (i) Grove Music*. Disponível em: doi: doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40726. Acesso em: 20 jan. 2001.

CAPRA, Fritjof; LUISI, P. L. *A visão sistêmica da Vida: Uma concepção unificada e suas implicações filosóficas, políticas, sociais e econômicas*. Tradução: M.T Eichenberg & N. R Eichenberg. São Paulo: Cultrix, 2014.

CHAILLED, Ned; GUTHRIE, T.; DAVIS, T. *Theatre*. Disponível em: Britannica Academic: academic-eb-britannica.ez75.periodicos.capes.gov.br/levels/collegiate/article/theatre/110168. Acesso em: 15 out. 2020.

GADAMER, Hans. *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica v. I*. Tradução: F. P. Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

GRENIER, Mélanie. *Penser la narrativité contemporaine*. Disponível em: Veille et documentation sur la théorie du récit et la littérature actuelle: <https://penserlanarrativite.net/documentation/bibliographie/ricoeur>. 2017.

HAPGOOD, Elizabeth. *Stanislavski On Ópera*. Tradução: E. R. Hapgood, Ed.; E. R. Hapgood. New York: Routledge, 1998.

KIVY, Peter. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

LAKOFF, George, JOHNSON, M. *Metáforas de la vida cotidiana*. Tradução: C. G. Marín. Madri: Cátedra, 2009.

LATHAM, Edward. *Toanlity as Drama*. Denton TX: University of North Texas Press, 2008.

LEWONTIN, Richard C. Gene, organism and enviroment. Em D. S. BENDALL, *Evolution from Molecules to Men* p. 273-285. Cambridge University Press, 1991.

MOLINO, Jean, LAFHAIL-MOLINO, R. *Homo Fabulator: Théorie et analyse du récit*. Montréal/Arles: Leméac/Actes-Sud, 2003.

NATTIEZ, Jean J. La Narrativisation de la musique. *Cahiers de Narratologie*, On line. Disponível em: doi:10.4000/narratologie.6467. 2011.

RIERA, Gustavo J. La interpretación del repertorio histórico através de la hermenéutica filosófica. In: *Música Hodie*, 2014. p. 214-219.

SCHENKER, Henrik. *FREE COMPOSITION (Der Freie Satz)* v. III. Hillsdale NY: Pendragon Press, 1977.

SCHONBERG, Arnold. *Style and Idea*. Great Britain: faber and faber, 1975.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ZACHARIAN, Victor. *7273X\_28\_ITOW\_ARTusi-Monteverdi.pdf*. Disponível em: Cengage.com: [https://www.cengage.com/music/book\\_content/049557273X\\_wrightSimms/assets/ITOW/7273X\\_28\\_%20ITOW\\_Artusi-Monteverdi.pdf?source=post\\_page](https://www.cengage.com/music/book_content/049557273X_wrightSimms/assets/ITOW/7273X_28_%20ITOW_Artusi-Monteverdi.pdf?source=post_page). Acesso em: 29 set. 2020.

Capítulo 2

**“Si non habemo de quello, de  
parola italiana non me piaxe”:  
A Italianização da vida musical  
em Portugal no século XVIII**

Mário Trilha

Tempo Joanino (1707-50)

Reinado de D. José (1750-77)

D. Maria I (1777-92)

Referências

# “Si non habemo de quello, de parola italiana non me piaxe”: A Italianização da vida musical em Portugal no século XVIII

Mário Trilha

**I**l maestro vai corrigindo a digitação, fá lá dó, fá dó lá, sua alteza apura-se muito, morde o beicinho, nisto não se distingue de qualquer criança, em paço nascida, ou noutras passagens, a mãe disfarça uma certa impaciência, o pai está real e severo, só as mulheres, tenros corações, se deixam embalar pela música, e pela menina, mesmo tocando ela tão mal, nem admira, que esperaria D. Maria Ana, milagres, ainda agora está no princípio, il signor Scarlatti só chegou há poucos meses, e por que hão-de estes estrangeiros tornar os nomes difíceis, se tão pouco custa descobrir que é Escarlate o nome deste, e bem lhe fica, homem de completa figura, rosto comprido, boca larga e firme, olhos afastados, não sei que têm os italianos, e então este, em Nápoles nascido há trinta e cinco anos, É a força da vida, mana.  
José Saramago / *Memorial do Convento*

Ao ser entronizado em 1 de Janeiro de 1707, D. João V (1689-1750) encontra o reino em guerra contra a Espanha e a França, resultado da aliança que seu pai, D. Pedro II (1648-1706), havia feito

com o Imperador da Alemanha e com a Holanda pela sucessão do trono espanhol. Esta posição beligerante, e o isolamento diplomático, têm um custo econômico e político bastante considerável para o início da governação do jovem monarca.

No entanto, o contexto da política internacional e da economia mudou consideravelmente, no plano político, com os acordos de paz, com a França em 1713, e com a Espanha em 1715 e sobretudo com a aproximação política com a Santa Sé, serviram muito a romper o isolamento diplomático que Portugal sofria desde a Restauração. No plano econômico com a enorme quantidade de ouro proveniente das Minas Gerais do Brasil, que alteraria substancialmente o estado das finanças do reino.

A aproximação diplomática com a Santa Sé vem trazer uma incontornável vaga de italianização da vida artística portuguesa, e serve também ao jovem D. João V de ilustração estética de afirmação do seu poder e papel predominante na condução do estado. A edificação da nova portaria de São Vicente de Fora, com pinturas que ilustram a diferença entre o seu pai e antecessor no trono, D. Pedro II, rodeado por uma nobreza representada com o mesmo destaque que o rei, que é neste caso um *primus inter pares* e a representação do próprio João V como rei absoluto. A Igreja Patriarcal, as capelas de São Roque, a Igreja do Menino Deus em Lisboa, a Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra, a transformação de antigos conventos como Aveiro e Arouca, e sobretudo a construção do convento de Mafra são exemplos da pujança da arquitetura, que é a representação do poder joanino.

O primeiro sinal deixou-o de imediato expresso na nova portaria de S. Vicente de Fora. Glorificando a tomada de Lisboa, D. João V fez aí lembrar a continuidade monárquica em relação directa com o fundador, Afonso Henriques, mandando pintar em painéis de azulejo um programa retratístico que reforçasse essa imediata relação entre a casa de Bragança e o fundador da monarquia portuguesa. E lá estão os retratos de seu avô, D. João IV, seu pai, D. Pedro II e ele mesmo. Debaixo de cada um desses retratos encontra-se uma predela onde se faz uma sibilina leitura do tom político de cada um desses reinados, interessando sobretudo os de D. Pedro II e do próprio D. João V. No do pai, o soberano é representado acompanhado por alguns

senhores, envolto por uma legenda que o define como primeiro entre iguais. Pelo contrário o filho representa-se sozinho, com a significativa alusão à célebre máxima de Cristo que diz “a Deus o que é de Deus, a César o que é de César”. Isto é, enquanto o filho lê o reinado do pai como um poder partilhado com a elite aristocrática, entende-se a si mesmo como um César solitário disposto tão-só a partilhar com Deus o seu poder sagrado. Define-se assim, um programa político. Mas em simultâneo, apontam-se também as linhas de um futuro programa artístico pois se faz cobrir a sala da portaria com um magnífico tecto, da autoria de Bacharelli, onde pela primeira vez se introduz por aqui a cenografia barroca italiana, numa pintura unitária em *tromp-l'oeil*, que se afasta radicalmente da tradição ibérica do tecto em caixotões (MATOS, 2005, p. 377).

Naturalmente, a música também passaria por um processo semelhante, que levaria a assimilação ao gosto, práticas e modelos musicais italianos.

### ***Tempo Joanino (1707-50)***

O processo de assimilação de modelos composicionais italianos na música portuguesa começou na primeira metade do século XVII, e emergiu de modo inexorável nas duas primeiras décadas do século XVIII.

Um exemplo representativo da primeira utilização, em Portugal, de modelos italianos de composição, encontra-se na obra de João Lourenço Rebelo (1610-1661). As obras de Rebelo que chegaram até os nossos dias encontram-se no livro intitulado *Psalmi tum vesperarum tum completarum, item Magnificat, Lamentationes, et Miserere*, impresso em Roma em 1657. A maior parte da obra litúrgica de Rebelo é tributária do estilo policoral monumental de Veneza, na melhor tradição de Giovanni Gabrielli (1557-1612) e Claudio Monteverdi (1567-1643).

Ao assimilar elementos do que passaria posteriormente a ser conhecido como barroco, especialmente o livre tratamento das dissonâncias preconizado pela *seconda pratica* Monteverdiana. Rebelo afastou-se esteticamente de outros eminentes compositores portugueses coevos, como Duarte Lobo (1565-1646), Manuel Cardoso (1566-1650) e Filipe de Magalhães (1571-1652).

A consolidação dos modelos italianos na produção musical barroca em Portugal teve lugar nas primeiras décadas do século XVIII, e pode ser constatada através de vários indícios: Romanização do ritual e do repertório da Patriarcal. Exclusão dos vilancicos, considerados no período joanino de carácter excessivamente secular, da liturgia da Capela Real em 1715-16 (ALVARENGA, 2002, p. 186). Abandono do canto chão local (1718-19), como por exemplo, do *Liber Processionum et stationum Ecclesiae Olysiponensis*, compilado por Duarte Lobo, publicado em primeira edição no ano de 1607, em prol do *Rituale Romanum Pauli Quinti*. Presença, a partir de 1719, dos castrati em Lisboa (DODERES, FERNANDES, 1993, p. 69). Músicos portugueses enviados a Roma ou Nápoles, por D. João V e Dona Maria Ana de Áustria (1683-1754), à custa das rendas da Sé patriarcal, com a finalidade de se aperfeiçoarem na arte da composição, como António Teixeira em 1716 ou 17, João Rodrigues Esteves (1700-1751) em 1719, Francisco António de Almeida (fl.1702-1752) pelo menos a partir de 1722 (BRITO, 1989a, p. 65), e Romão Mazza (1719-1747) em 1733 (MAZZA, 1944-45, p. 39). Grande atividade musical patrocinada pelos Encarregados de Negócios e Embaixadores portugueses à Santa Sé. Execução de *serenatas* Italianas a partir de 1719 (BRITO, 1989b, p. 7) Interesse da alta nobreza pela música, nomeadamente italiana, ou de carácter italiano, como podem atestar as dedicatórias de edições musicais de grande relevo a membros da família real, como por exemplo, a belíssima edição dos *Essercizi* de Domenico Scarlatti (Londres, 1738), dedicada ao próprio D. João V, ou Jayme Té y Sagau (1684-1736) que dedicou a primeira parte das suas *cantatas humanas a solo* (Lisboa, 1723), a Rainha D. Maria Ana, e a segunda parte da mesma obra, ao Infante D. António (1695-1757), irmão de D. João V, e da filha do Rei D. Maria Bárbara (1711-1758), cravista, aluna dileta de Domenico Scarlatti, que iria ser honrada com a dedicatória do Padre Giovanni Battista Martini (1706-1784), no 1º volume da sua *Storia della Musica* (Bolonha, 1757) Contratações emblemáticas de Domenico Scarlatti (1719) e Giovanni Giorgi (1725). Organização, por parte de estrangeiros residentes em Lisboa, dos primeiros concertos em casas particulares (CHAVES, 1983). A partir de 1728, substituição das Zarzuelas, pela ópera, inicialmente em português e italiano, e posteriormente só em italiano (BRITO, 1989<sup>a</sup>, p. 65-66). Internacionalização dos instrumentistas e cantores da Capela Real Portuguesa.

A relação dos principais músicos da Capela Real, referente ao ano de 1728, publicada em 1732, por Johann Gottfried Walther (1684-1748) no *Musicalisches Lexicon oder Musicalisches Bibliothec*, no verbete

consagrado à Portugal, constitui um interessante panorama sobre a proveniência dos músicos contratados por D. João V.

Portugall. .Verzeichniss der Capellmeister und vornehmsten Instrumentisten in der Konigl. Portugiesischen Capelle zu Lissabon, an.1728  
Scarlatti, Capelmeister, ein Romer.  
Joseph Antoni, Vice-Capelmeister, ein Portugiese. (trata-se provavelmente de Carlos Seixas).  
Pietro Giorgio Avondano, erster Violinist, ein Genueser.  
Antonio Baghetti, erster Violinst, ein Romer.  
Alessandro Baghetti, zweyter Violinist, ein Romer.  
Johann Peter, zweyter Violinist, ein Portugiese, aber von Deutschen Eltern.  
Thomas, dritter Violinist, ein Florentiner.  
Latur, vierdter Violinist, und zweyter Hautboist, ein Frantzose.  
Veith, vierdter Violinist, und erster Hautboist, ein Bohme.  
Ventur, Braccenist, ein Catalonier.  
Antoni, Braccenist, ein Catalonier  
Ludewig, Bassonist, ein Bohme  
Juan, Violoncellist, ein Catalonier.  
Laurenti, Violoncellist, ein Florentiner.  
Paolo, Contra-Violinist, ein Romer.  
Antonio Joseph, Organist, ein Portugiese.  
Floriani, Discantist, ein Castrat, und Romer  
Mossi, Tenorist, ein Romer  
Es sollen wohl noch einst so viel Instrumntisten in dieser Capelle sich befinden; und die Anzahl der Sanger sich auf 30 bis 40 Personen belauffen, so mehrentheils Italianer sind (WALTHER, 1732, p. 441).

O vice-mestre de Capela “Joseph Antoni” e o organista “Antônio Joseph”, referidos por Walther, são provavelmente a mesma pessoa, possivelmente José António Carlos de Seixas (1704-1742). No entanto, em documentação compilada por Kastner, e citada por d’Alvarenga (ALVARENGA, 2002, p. 175), Seixas aparece como ex-organista da Sé de Coimbra, atual organista da Igreja Patriarcal, e professor particular de cravo, não sido feita menção ao posto de vice-mestre, ou organista da

Capela Real. “Foy V. Mag. Servido fazer mercê do hab.º da Ordem de Cristo a Joseph António Carlos de Seixas e de suas provanças constou que o mesmo Just.º servio de Organista na Sé de Coimbra e o he hoje na S. Igre.ª P.al/ e que ensinava cravo nesta corte por algumas casas” (KASTNER, 1947, p. 148).

Podemos constatar, a partir da lista de Walther, que a maioria dos músicos e cantores da Capela Real era proveniente da Itália, sobretudo de Roma e Nápoles, destacando-se a presença de Domenico Scarlatti.

Ainda que se tenha assistido ao início da ópera e de outros subgêneros do teatro musical, a produção de obras para tecla solo, como as sonatas para cravo ou órgão de Carlos Seixas e obras para violino e baixo contínuo de Pedro Lopes Nogueira (1686-c.1770), o repertório musical no período joanino é maioritariamente de carácter religioso. Nesta época a música sacra, inserida no contexto da teatralização da devoção, que era a representação sonora do projeto político de D. João V. A música no Teatro Eclesiástico deve ser considerada como mais um elemento constitutivo da obra de arte total setecentista, quase à maneira do *Gesamtkunstwerk Wagneriano*, que prima pela estimulação sensorial do espectador, que era subjugado visualmente pela talha dourada, pelos retábulos ricamente pintados, estatuária, pelos paramentos cravejados de pedras preciosas, etc., o olfato contentado com os melhores incensos, e a audição maravilhada com o aparato musical disponível.

É precisamente por isso – porque – no imaginário coletivo português a legitimação simbólica da ordem e da autoridade estabelecidas, tanto no âmbito civil como religioso, está indissoluvelmente presa a esta liturgia tridentina imponente – que D. João V adotou como instrumento privilegiado da afirmação simbólica do seu novo poder absoluto a monumentalidade espetacular da liturgia da sua Capela Real e da Basílica de Mafra. Nessa sua imagem híbrida de verdadeiro rei-sacerdote, que é assumidamente mais próxima da Cúria Papal do que do paradigma laico instituído por Luís XIV (NERY, 2005, p. 17-18).

Esta singular emulação do aparato papal não passou despercebida entre seus pares absolutistas. A conhecida anedota de Frederico II da Prússia (1712-1786) acerca do carácter excessivamente piedoso de D. João V não poderia ter sido mais explícita: “les offices ecclésiastiques étaient ses amusements, les couvents ses édifices, les moines ses armées et les religieuses ses maîtresses” (DROYSEN, 1879-1939, p. 65).

Os últimos anos do reinado de D. João V, graças às aflições da doença terminal que o acometeu em 1742, e se prolongou até a sua morte em 1750, foram ainda menos favoráveis a qualquer manifestação artística e musical de carácter profano. Este melancólico período de asfixia dos entretenimentos, só mitigado pelo Teatro eclesiástico, pode ser constatado nos relatos epistolares do compositor bolonhês Gaetano Maria Schiassi (1648-1754), radicado em Lisboa desde 1734 e da princesa e futura rainha D. Mariana Vitória (1718-1781). Schiassi em carta escrita em Lisboa, datada de 1 de Maio de 1747, dirigida ao padre Martini, informa-o que “Costi stà proibito tutti i divertimenti à causa della malattia del Rè che dal primo giorno che egli diede un accidente proibì le feste teatrali e danze e vuole che la gente sia santa per forza. Le feste delle Chiese è Oratorii non sono proibiti onde di quello ne godo qualche parte anch’io” (*apud* BRITO, 1989a, p. 103). Neste período, mais especificamente em 1747, a Igreja Patriarcal absorve recursos descomunais, que no que concerne à música se traduzem no grande efetivo de pessoal: setenta e um cantores italianos e portugueses, quatro organistas, um compositor italiano (trata-se provavelmente de Giovanni Giorgi), um afinador de órgãos e um copista (CASTRO, 1763, p. 189-193).

A princesa espanhola D. Mariana Vitória ainda não completara onze anos de idade, quando em 1729 contraiu matrimónio em Elvas, com D. José que nesta altura tinha catorze anos, e era Príncipe do Brasil, título que até 1822 era inerente ao herdeiro do trono de Portugal. Mariana Vitória tinha sido educada na corte francesa e correspondia-se com os pais em francês – ainda que numa ortografia bastante fonética – as missivas que enviou para sua mãe a rainha de Espanha Isabel de Parma, no período que corresponde a enfermidade de D. João V, dão conta de uma atmosfera na corte extremamente pia e triste, sobretudo para uma amante da música, como esta princesa.

La faute de liberté se me fait tous les jours plus sensible et je ne sait pas come je pourois vivre si je vois tant de plaisir pour la musique jatents chaque jour car il lui deplait aussi et quils me privent de ce divertissement alors ce sera me desesperer tout a fait.[...] nous pasons bien tristement ; car le deuille continue toujours avec la meme riguer ce que tout le monde trouve bien ridicule et ausi nous navons aucune musique le jour de gala ; seulement dans ma chambre je done ma lecsion mais il ni a point de serenate.

[...] Tout et aplus miserable etat du monde le Roy ne a rien que a la Patriarchal et la Reyne ne fait rien [...] pour que voies jusque ou va l'impertinence de cette Cours ici je des femmes elle feseit des petits bales particulier ; la Reyne leur en voie ordre que on en fit plus. Ausi jus que asteur l'impertinence ne toit que pour nous asteur elle et pour tout le monde ces dames sons desesperes mais el nia point de remede que la paciense ; ici nous avons asteur des sermons tout les jours et nous navons pas le divertisemens (apud BEIRÃO, 1936, p. 224).

Neste melancólico retrato dos últimos anos do reinado joanino, dado pela princesa, onde até mesmo as suas lições de cravo decorriam o mais discretamente possível, e qualquer música profana estava interdita, em grande contraste com os primeiros anos de Mariana Vitória em Portugal, quando se viviam tempos mais felizes e propícios para a música de entretenimento, nos quais a própria Mariana Vitória cantava obras do compositor e aventureiro Barão d'Astorga (1680-1757) acompanhada ao cravo pela Rainha D. Maria Ana de Áustria (BEIRÃO, 1936, p. 75).

### ***Reinado de D. José (1750-77)***

Ao ser coroado rei a sete de Setembro de 1750, D. José (1714-1777) iniciou um longo reinado (1750-1777) que em alguns aspectos concernentes a maneira de governar e a vida social e musical da corte diferiu significativamente da governação do seu Augusto predecessor. Os primeiros anos deste monarca (1750-1755), podem ser descritos pela locução: *O rei diverte-se: os anos da ópera*, utilizada pelo historiador Nuno Gonçalo Monteiro, autor da única biografia consagrada à este monarca (MONTEIRO, 2006). Embora a figura histórica de D. José faça parte da memória portuguesa, esta foi sem dúvida obnubilada pela do incontornável Marquês de Pombal (1699-1782), seu valido que é o personagem mais estudado e debatido deste período.

Não se pode afirmar que D. José seja um dos muitos reis quase desconhecidos na história de Portugal. Contudo, o que dele se conhece é, quase sempre, pela interposta pessoa do seu ministro, Sebastião José de Carvalho e Melo, perpetuando e conhecido na posteridade pelo título de marquês de Pombal. À sombra do esquecimento

em que jazem sepultadas quase todas as personagens da história portuguesa a partir das figuras destacadas da expansão dos séculos XV e XVI escapou o valido do rei, por força das celebrações economísticas e das críticas enfáticas que conheceu, dentro e fora de Portugal, quando era ainda vivo. Será difícil, de resto, encontrar outra personagem portuguesa que tenha concitado tanta atenção em vida (MONTEIRO, 2006, p. 8).

Se no âmbito da governação dos negócios inerentes a condução do Estado, este monarca se revelou abúlico, no campo dos entretenimentos, nomeadamente na caça e na música, mostrou-se claramente mais decidido a exercer o seu poder absoluto, cumprindo o vaticínio de D. Mariana Vitória em uma carta de 1745, dirigida a sua mãe Isabel Farnese (1692-1766): “Je crois que si son Pere vient a mourir de que Dieu le delivre cela changera bien de face puis que il n’aime pas tant la patriarchal” (Beirão 1936:246). Passado o período de luto pela morte de D. João V em 31 Julho de 1750, já em Março do ano seguinte D. José encarregou o futuro Marques de Pombal, Sebastião José Carvalho e Melo de contactar o embaixador português em Roma, António Freire de Andrade Encerrabodes (1699-1783), para que este desse curso a negociação do contrato do castrado Gioachino Conti (1714-1761), dito Gizziello (BRITO, 1989a, p. 127-138). Neste mesmo período, e até 1755, foram contratados outros cantores proeminentes, tais como os castrados Manzuoli (1720-1782) e Caffarelli (1710-1783), e o tenor alemão Anton Raaf (1714-1797). D. José também faz diligências para a contratação de dois grandes compositores da escola napolitana: Niccolò Jommelli (1714-1774) e David Perez (1711-1778).

A contratação de Jommelli não vingou, tendo este compositor, cuja música era extremamente apreciada em Portugal, recebido uma pensão régia quando do seu regresso a Nápoles em 1769, para que enviasse todos os anos uma ópera *seria* e uma *buffa*, assim como obras de música sacra para Lisboa. O acordo perdurou até a morte do compositor, em 1774. No caso de David Perez, a contratação não somente concretizou-se, como durou vinte e seis anos ininterruptos. Perez, além da sua grande atividade como compositor, foi diretor de música régio e mestre de música de Suas Altezas.

A partir de 1751, o verdadeiro centro das atividades destes primeiros tempos do reinado de D. José foi a construção da Casa da Ópera. Esta nova orientação não deixou de ser notada pela nobreza

mais próxima do rei, como o quarto conde de Assumar, posteriormente marquês de Alorna, que após uma temporada na corte de Versalhes, regressou a Portugal em 1746, e tal como D. Mariana Vitória, vivenciou e testemunhou em correspondências o claustrofóbico final do reinado de D. João V: em carta ao pai, o jovem conde, com efeito, mencionou “os nossos bárbaros costumes” e sobre a falta de diversão e vida social na corte afirmou: “não há divertimentos nem sociedade e por essa razão – junto com algum mau génio da Nação – tudo é inveja e desunião e enfim tenho Portugal por um país onde a gente é absolutamente intratável” (MONTEIRO, 2006, p. 40). O jovem conde de Assumar por ter vivenciado esta triste situação na corte, reportou no início de 1751, ao constatar que o novo monarca era bastante favorável a um ambiente mais leve e propício aos divertimentos, nomeadamente a caça e a música:

Continua o novo Rei na grande curiosidade de caça e o valimento do Marquês de Marialva moço contribui para que S-<sup>a</sup> Majestade tenha as mesmas inclinações. E por essa razão joga a pela e tem tido grande aplicação à solfa de modo que me parece que o luto tão próximo da ocasião é o único obstáculo a não haver ópera, mas já El-rei tem dado partido a vários dos melhores músicos que há na terra e dizem se tem mandado muitos outros de Itália (*apud* MONTEIRO, 2006, p. 41).

O nobre vate não estava equivocado, logo após o período do luto, houve ópera, ou melhor, um ciclo de espaços destinados a essa finalidade, que teve o seu apogeu em 1755, com a inauguração da Ópera do Tejo:

De facto, logo no início do seu reinado, D. José começou a organizar um verdadeiro teatro de corte. Fez contratar em Itália cantores como o castrado Gizzielo e o tenor Anton Raaff, um dos membros da família Bibiena, Giovanni Carlo, como arquitecto teatral, e David Perez como director musical. Bibiena chegou a Lisboa em 1752, tendo começado a construir um teatro provisório no paço da Ribeira, no Torreão da Casa da Índia, o chamado Teatro do Forte [...] a Casa da Ópera, modernamente conhecida como Ópera do Tejo, junto do

Paço da Ribeira [...], um teatro no palácio de Salvaterra e ainda um teatro mais pequeno na Quinta de cima da Ajuda (BRITO, 1989a, p. 112).

No entanto, este período de carácter festivo e propício às artes, e em particular à música, sofreu um grande revés. No dia primeiro de novembro de 1755 Lisboa foi arrasada por uma terrível combinação de desastres: um terremoto violentíssimo, um maremoto que lançou enormes ondas sobre a costa e vários incêndios, um dos quais consumiu o centro da capital. Esta tragédia, para além das imensas perdas patrimoniais e humanas, na região de Lisboa, no Algarve e no Marrocos, provocou uma profunda alteração na consciência europeia, “quer no plano científico relativo à Natureza, quer no plano ético, teológico e filosófico, no tocante à origem e a natureza do Mal e do sofrimento” (MOURA, 2005, p. 7).

Esta hecatombe foi alvo, por parte da *intelligentsia* europeia de distintas formas de reflexão, que deram azo a uma grande produção literária dos mais variados géneros: poesia, ficção, ensaio filosófico, científico, religioso e descrições jornalísticas. Destacam-se neste contexto as reflexões sobre o tema feitas por Voltaire (1694-1778), quer as de carácter satírico incluídas no *Candide* ou as de questionamento filosófico e teológico do *Poème sur le desastre de Lisbonne*. A questão abordada aqui por Voltaire é a prova de que “o mal existe”, refutando assim a proposição de Leibniz (1646-1716), já que não viveríamos, no melhor dos mundos, como o filósofo alemão tinha proposto. No *Candide*, Voltaire descreveu Portugal como um país católico obscurantista, que como resposta ao terramoto não encontra melhor solução que a organização de um auto da fé. Seguramente, este retrato ainda é feito tomando por referência a visão que a intelectualidade francesa e alemã tinham em relação ao reinado de D. João V.

Après le tremblement de terre qui avait détruit les trois quarts de Lisbonne, les sages du pays n’avaient trouvé un moyen plus efficace pour prévenir une ruine totale que de donner au peuple un bel auto-da-fé ; il était décidé par les sages de l’Université de Coimbre que le spectacle de quelques personnes brûlées à petit feu, en grande cérémonie, est un secret infailible pour empêcher la terre de trembler.[...] Ils marchèrent en

procession ainsi vêtus, et entendirent un sermon très pathétique, suivi de une belle musique en faux-bourdon (VOLTAIRE, 1759, VI Chapitre).

É notável a presença da música, mais precisamente do falso bordão improvisado neste retrato satírico. Esta prática ainda seria bastante verossímil em Lisboa nesta data, e Voltaire que tinha por referência a música presente na liturgia francesa (onde esta prática subsistiu até o século XIX) dava como certo que em Portugal as cerimónias da Inquisição fossem acompanhadas desta forma.

O grande terremoto de 1755 foi também um rude golpe para a música: perdeu-se no mesmo dia a Real Casa da Ópera (Ópera do Tejo), a Capela Real da Patriarcal e a inestimável coleção da biblioteca musical de D. João IV que estava no Paço da Ribeira. A destruição da Ópera do Tejo interrompeu por quase uma década o cultivo deste género na Corte (BRITO, 1989a, p. 88).

Após o terremoto, a música sacra, componente fundamental para a realização da festa religiosa setecentista, passou novamente, dada a destruição da Casa da Ópera, a receber a primazia dos investimentos régios, nomeadamente aquela que era produzida na e para uso da Patriarcal e da Capela Real. Embora, mesmo durante os “anos da ópera” de D. José, esta nunca tenha perdido a sua grande relevância para a representação do esplendor do Estado.

No entanto, o estilo do “Barroco Colossal” característico da música sacra do período Joanino foi substituído graças a influência napolitana, principalmente Perez e Jommelli que trazem uma linguagem musical de expressão naturalista de sentimentos, na qual o ouvinte se identifica com os personagens sacros como se estivesse na ópera (NERY, 2005, p. 25).

As vicissitudes da era pós-terremoto, vieram, no caso específico de David Perez, enfatizar a produção de música sacra e didática. Este compositor, que após ter tido a honra de inaugurar a Casa da Ópera com o seu *Alessandro nell’Indie*, com uma faustosa produção recheada de grandes estrelas internacionais do canto e da cenografia, viu-se subitamente privado, graças a esta fatalidade, de qualquer possibilidade de encenar uma nova ópera.

O tumultuado período pós terremoto conheceu as revoltas dos jesuítas contra Pombal (1756/57), os motins do Porto (1758), e o atentado régio em 1758, não constituiu um período especialmente favorável para a música, sobretudo a de carácter secular. A partir de

1759, quando, na prática, começou o segundo consulado de Pombal, e a nova estabilidade que com ele advinda, propiciaram as condições para um paulatino regresso, e até mesmo desenvolvimento, de condições favoráveis aos entretenimentos.

Afastados os poderosos adversários – os jesuítas –, humilhada a alta nobreza com o processo do Duque de Aveiro e dos Távoras, existe agora, em Pombal, a consciência política e governativa do contributo a que deve concorrer cada sector da sociedade para o bem comum, este entendido como progressiva aproximação ao nível organizativo das instituições sociais e políticas dos países da Europa Central (REAL, 2005, p. 83).

Este período de estabilidade viu surgir uma nova demanda por concertos públicos, e conseqüentemente um aumento da produção de música instrumental. Deste interesse comungavam D. José, D. Mariana Vitória e as Infantas, que ouviam e tocavam este tipo de repertório durante os seus momentos de lazer. Fora da esfera da corte palaciana, surgiu também uma grande apetência por concertos de música secular. De acordo com Brito, a primeira notícia detalhada de um concerto público no século XVIII apareceu no *Hebdomadário Lisboense* de 8 de novembro de 1766:

Na Caza da Assembleia das Naçoens Estrangeiras no fim da Rua da Cruz onde mora Pedro António Avondano.

Os dous Irmaons Domingos, e Joseph Colla, de Nação Italianos, únicos Virtuozos, e tocadores de dous Instrumentos nunca ouvidos, de duas cordas só cada hum, e chamado Calascioncino e Calascione, com os quaes tocam Solos, e Concertos de sua composição, de maneira que tiverão a honra de tocar na presença de Sua Magestade Fidelíssima, e de muitos outros Monarchas, agora farão ouvir a sua habilidade dando hum grande Concerto publico na dita Caza Terça Feira 11 do prezente mez. Cantará Joseph Rampini; e principiarà às sete horas (BRITO, 1989a, p. 171).

Durante a última década do reinado de D. José a Orquestra Real, ou Real Câmara (como passou a ser intitulado o conjunto dos instrumentistas e cantores afetos ao serviço régio na segunda metade do século XVIII), alcançou um nível de excelência que a colocava entre as melhores da Europa, capaz de interpretar obras de grande complexidade como as óperas de Jommelli:

Mas o ano fundamental para a orquestra da Real Câmara é o ano de 1770. Na realidade, neste ano, ficamos impressionados, em primeiro lugar, com a importância súbita e inédita que assume Jommelli, de quem são cantadas quatro óperas [...]. Ora, foi igualmente em 1770 que a Real Câmara de Lisboa contrata, ao mesmo tempo no 1 de Julho, sete novos instrumentistas [...]. Em Outubro do ano anterior haviam sido contratados dois novos violinistas [...]. Estas dez novas “aquisições” enriqueceram consideravelmente a sonoridade e o poder expressivo da orquestra, sobretudo o acrescento massivo de cinco instrumentos de metal. A orquestra da Real Câmara de Lisboa tornou-se assim a orquestra ideal para a interpretação das grandes obras de Jommelli, com possibilidades únicas para reforçar os efeitos dramáticos ou pitorescos da sua música (SCHERPEEREL, 1985, p. 83-84).

No período correspondente a 1764 -1776 (SCHERPEEREL, 1985, p. 74-75), foram representadas entre óperas e serenatas quarenta e oito obras distribuídas pelos três teatros reais dos Palácios da Ajuda, Queluz e Salvaterra de Magos. As obras representadas, em idioma italiano, foram majoritariamente compostas por artistas portugueses como João Cordeiro da Silva (1737-1808), João de Sousa Carvalho (1745-1801), Luciano Xavier dos Santos (1734-1808) e Jerónimo Francisco de Lima (1743-1822) ou por compositores italianos radicados em Lisboa como o David Perez e Giuseppe Scolari (ca.1724-1774). O restante do repertório foi quase todo de proveniência italiana, com destaque para as obras de Jommelli. Estes compositores foram os responsáveis por boa parte da produção sacra do reinado de D. José.

A primazia da ópera italiana em Portugal, sobretudo com libretos de Pietro Metastasio (1698-1792) se encontrava tão consolidada nos últimos anos do consulado de D. José, que deu margem ao aparecimento de uma figura cômica no teatro, o peralta, um fidalgo pobre porém estrangeirado, que desdenha da língua materna, fazendo uso, preferencialmente, do italiano. O peralta foi satirizado em inúmeras peças teatrais do período, entre elas a obra de Manuel de Figueiredo (fl.1771) “Incisão anatomica no corpo da peraltice” datada de 1771, onde o personagem Júlio, quando convidado a ir ao teatro no

Bairro Alto, se recusa por “em não havendo dous dedos de italiano, não aturo” e conclui se exprimindo em um arremedo de italiano: “si non habemo de quello, de parola italiana non me piaxe, y con aquesto um pouco de areliquino, oh Dio, charo dilecto” (*apud* BRITO, 1989 b, p. 82).

### **D. Maria I (1777-92)**

A política governativa inicial de D. Maria foi pautada por anular várias medidas tomadas por Pombal, e principiou por iniciativas no sentido de libertar presos políticos da nobreza “velha” pretensamente envolvidos no processo do atentado régio, reabilitar outros que não estavam presos, mas encontravam-se ostracizados, restabelecer a ordem dos jesuítas e estabelecer a paz com a Espanha nas disputas na América do Sul.

Esta política interna foi apodada pela historiografia liberal de “Viradeira” (RAMOS, 2010, p. 91). Por este novo ambiente, o início do reinado foi para a maioria dos súditos um período de alívio social e político:

Com as festas de aclamação de D. Maria I, o país abriu para uma existência pobre, todavia livre de cataclismos, das conflagrações, guerra, terror e inquietações, antes consubstanciada no terramoto, na guerra contra a Espanha, nas perseguições, nas dívidas deixadas acumular pela coroa, pagas por D. Maria I, que, no tempo de D. José, por medo, os súbditos não reclamavam (RAMOS, 2010, p. 135).

A “Viradeira” política, no que concerne à música, não veio trazer nenhuma alteração do *status quo*. Como atestam as escolhas musicais de D. Maria I para a sua cerimónia de aclamação: *Missa do Espírito Santo* de António Leal Moreira (1758-1819) um *Te Deum Laudamus*, e uma sonata instrumental de David Perez.

Eram dez horas quando se principiou a missa do Espírito Santo, que cantou o principal deão D. Tomás de Almeida, unindo nas orações debaixo da mesma conclusão, a oração *Pro gratiorum actione*: a nova música foi composição de António Leal-Moreira, deputado ajudante dos mestres do Real Seminário [...] O principal Deão, tornando a receber a sagrada

reliquia da mão do diácono, se meteu em baixo do púlpito; e encaminhando-se a procissão para o altar-mor principiaram os músicos no seu coreto o hino *Te Deum Laudamus*, que prosseguiram acompanhados de muitos e destruíssimos instrumentos, governando a cantoria, de que era compositor o insigne professor David Perez, mestre de suas Majestades. [...] e deste modo (Suas Majestades) foram para a sala do dossel, rompendo o silêncio e recreando os assistentes uma harmoniosa e destruíssima sonata composta pelo mesmo David Perez (VIRGOLINO, 1780, p. 89-92).

A presença de obras de David Perez nesta cerimónia é mais do que expectável, posto que a esta altura o compositor napolitano desfrutava do estatuto de Arquimúsico de suas Majestades Fidelíssimas<sup>7</sup>. Já a participação do jovem compositor António Leal Moreira (1758-1819), nesta altura com 19 anos, é prova da extrema qualidade da formação oferecida no Seminário da Patriarcal, onde Leal Moreira foi discípulo de João Sousa Carvalho (MAZZA, 1944-45, p. 48).

Não houve, neste início de reinado, alteração nas linhas gerais que regulavam a produção e o ensino da música, salvo as ditadas por motivos de ordem financeira, na realidade o Estado viu-se obrigado a praticamente prescindir da Ópera no três primeiros anos da governação de D. Maria I, exceção feita ao *Il ritorno di Ulisse in Itaca* de David Perez, encenada em Queluz, em dezembro de 1778.

Nesta conjuntura, a Serenata ocupou no plano do espetáculo musical profano, o papel anteriormente reservado a Ópera, já que este género prescinde da monumentalidade requerida pela produção operática. A Serenata torna-se então, o principal entretenimento musical da corte. São muito mais baratas no que concerne à *mise-en-scène*, não necessitam de cenários, trajes, bailarinos ou extras. Como assinalado por Brito (1989b, p. 58) muitas vezes estas composições vêm intituladas nos libretos como *drammi per musica*, embora as mesmas obras constem nos livros de contas como Serenatas. Provavelmente era mais prestigioso intitular uma obra de *dramma per musica*. Para além do aspecto meramente pecuniário, o próprio carácter da soberana, mais dado ao teatro eclesiástico que ao profano, contribuiu para o favorecimento de um género mais comedido de entretenimento.

7. Encontra-se no verso do ante-rostro da edição inglesa de 1774 do *Mattutino dé Morti* de David Perez uma gravura, feita por Robert Brenner, com o retrato do compositor com a legenda: "David Perez Neapolitanus Fidelissimi Lusitaniae Regis Archimusicus 1774».

A Real Câmara (Orquestra Real), neste período, não sofreu nenhuma redução de efetivos, e nem da sua grande qualidade técnica. Possivelmente foi no reinado de D. Maria I que este agrupamento atingiu o seu apogeu. Schepereel destaca no seu estudo sobre a Real Câmara o ano de 1782, como o momento em que esta orquestra foi a maior, em número de instrumentistas de toda a Europa. A Real Câmara contava então com 51 instrumentistas: 20 violinos, 4 violas, 4 violoncelos, 4 contrabaixos, 3 oboés, 2 flautas, 9 instrumentos de metal (trompas e clarins), 2 cravos e tímpanos (SCHERPEEREL, 1985, p. 61).

A excelência da Real Câmara foi destacada por relatos de estrangeiros, que viveram ou passaram por Lisboa, como o Marquês de Bombelles e William Beckford. O mais entusiasta deste grupo de memorialistas foi William Beckford (1760-1844), escritor, político, milionário, mecenas e músico amador. Beckford é atualmente mais conhecido no mundo anglo-saxão por ter escrito a novela *Vathek* (1796), mas foi também um grande interessado pela música, tendo sido, ainda que por um breve período discípulo de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). A primeira passagem de Beckford por Portugal em 1787 (25 de maio até 27 de novembro) ficou registada num livro intitulado *Italy; with Sketeches of Spain and Portugal*. Esta obra, escrita como um diário, está repleta de informações sobre a vida social, política, religiosa, cultural e musical neste momento do reinado de D. Maria I:

A orquestra da capela da rainha de Portugal ainda é a primeira da Europa; em excelência de vozes e instrumentos nenhuma outra corporação deste género, nem mesmo a papa, se pode gabar de ter reunido tão admiráveis músicos como estes.

Para onde Sua Majestade vai eles acompanham-na, seja a uma caçada de altanaria em Salvaterra, seja a caçar a saúde nos banhos das Caldas. No meio destes rochedos e montes agrestes, aqui mesmo ela está rodeada de mimosos cantores, gordos como as cordonizes, tão gorjeadores e melódiosos como os rouxinóis. Os violinos e os violoncelos de Sua Majestade são todos de primeira ordem, e em flautas e oboés a sua ménagerie musical não tem rival (BECKFORD, 2009, p. 76).

O Marquês de Bombelles que desempenhou as funções de embaixador da França em Portugal, entre 1786 e 1788, também testemunhou, no seu *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal*, a excelência da música instrumental, aqui praticada, tendo mesmo afirmado nunca ter ouvido música concertante mais bem tocada do que em Lisboa.

Le vicomte de Ponte de Lima, beau-frère du Marquis de Penalva [...] Le Marquis de Lavradio, de Castelo Melhor e le comte de Vimiero; chacun de ceux-ci était accompagné de sa femme et de ses enfants, ce que faisait dans l'ensemble une société brillante. Il y a eu un fort où les comtesses de Redondo, d'Avintes et la marquise de Valença ont très bien chanté de beaux airs italiens[...] La musique de Gluck, Piccini, de Sacchini, et de Grétry chantée par Madame de Bombelles fait grand plaisir aux Portugais ; leurs accompagnateurs sont excellents et je n'ai jamais entendu nulle part la musique concertante mieux exécutée qu'à Lisbonne (BOMBELLES, 1979, p. 72).

A participação da orquestra nas solenidades especiais do ano litúrgico, era no caso da corte, assegurada pelos mesmos instrumentistas que integravam a Real Câmara (SCHERPEREEL, 1985, p. 83-84). O repertório sacro desde período conjugou distintas influências, que vão desde da linguagem operática napolitana, a modinha e a música de Joseph Haydn:

O resultado é uma Música religiosa internamente muito variada, que pode oscilar sem restrições entre passagens austeras de contraponto severo, na melhor tradição do Barroco romano, momentos de tensão dramática a evocarem o *pathos* da grande *opera seria*, passagens de celebração descomplexada do bel canto virtuosístico como um fim em si mesmo, ou secções de uma sentimentalidade próxima da modinha e da cançoneta de salão (NERY, 2005, p. 25).

A grande qualidade na interpretação da música sacra na corte de D. Maria I foi relatada por Beckford e Bombelles, ao assistirem em novembro de 1787 a interpretação das *Matinas* de David Perez e da *missa de defuntos* de Jommelli dada pelos músicos e cantores da Capela

Real. O marquês de Bombelles destacou a presença dos melhores músicos de Lisboa “Tous les meilleurs musiciens de Lisbonne se rassemblent en grand nombre dans l’église des Martyres pour célébrer par des matines de la composition de David Perez l’office des morts en l’honneur de ceux musiciens décédés dans l’année” (BOMBELLES, 1979, p. 202). A descrição de Beckford é mais rica, e enfatiza a força da música no contexto do ritual religioso, e descreve a obra de arte total que era a festa religiosa setecentista:

Fui aos Mártires ouvir as famosas matinas de Perez e a missa dos defuntos do Jommelli executada por todos os principais músicos da Capela Real, para repouso das almas de seus antepassados. Tão magestosa e comovedora música foi coisa que nunca ouvi e talvez nunca mais ouça, porque a chama do entusiasmo religioso está a apagar-se em quase toda a Europa e ameaça extinguir-se totalmente dentro de poucos anos. Como ainda arde em Lisboa, consegue produzir, em nossos dias, a mais impressionante expressão musical. Todas as figuras de orquestra parecem compenetradas do espírito daquelas terríveis palavras que Perez e Jommelli musicaram com uma tão sublimidade. Mas não só a Música, na verdade, de toda a congregação, era de molde a transmitir um solene e religioso terror do mundo além-campa. A esplêndida decoração da Igreja fora substituída por paramentos de luto, as tribunas estavam forradas de preto e um véu ouro e púrpura cobria o altar-mor. No meio do coro, um catafalco rodeado de velas e castiçais. De cada lado, em pé, uma fila de sacerdotes. Durante alguns minutos reinou um tremendo silêncio e depois o solene ofício de finados. Os cantores empalideciam quando cantavam *Timor mortis me conturbat*. [Feracuti e Totti saíram-se admiravelmente, em especial nas patéticas súplicas do divino furor]. Depois do *Requiem*, a missa solene de Jommelli em comemoração dos defuntos, que principia com o movimento imitativo de dobrar dos sinos, fecha com o *libera me Domine de morte aeterna*, que me fez estremecer todos os nervos do corpo e me impressionou tão profundamente que rompi a chorar (BECKFORD, 2009, p. 177).

O entusiasmo religioso vigente em Portugal, descrito por Beckford, era indubitavelmente partilhado pela soberana, que deixou como mais expressivo monumento do seu reinado a Basílica do Sagrado Coração de Jesus, mais conhecida como Basílica da Estrela. Este templo que assimila elementos da escola de Mafra e do neoclássico pombalino, inaugurado em 1790, foi um dos últimos grandes monumentos do Antigo Regime em toda a Europa.

Em 1791, D. Maria I começou a apresentar sinais de demência, que progrediram rapidamente, levando o conselho de estado a conferir plenos poderes ao príncipe herdeiro D. João, para que este assinasse e decidisse os assuntos relativos à governação do reino (RAMOS, 2010, p. 228). A insanidade da Rainha foi a partir de então irreversível, determinando, assim, o fim da sua governação. Continuou nominalmente a utilizar o título de rainha, passando a viver em Queluz, e posteriormente no convento do Carmo no Rio de Janeiro (RAMOS, 2010, p. 231), foi a primeira rainha do Reino Unido de Portugal e do Brasil (1815), morreu em 1816, no Rio de Janeiro. Por ocasião do seu falecimento teve funeral de Estado e o seu corpo regressou a Portugal em 1821, com D. João VI e a família real, foi sepultada no monumento que constituiu a realização mais célebre do seu reinado; a Basílica da Estrela.

A Italianização da vida musical em Portugal, ao longo do século XVIII, garantiu um elevadíssimo nível musical ao reino, na música sacra, ópera, teatral e instrumental, como testemunham os relatos de refinados e privilegiados observadores estrangeiros da vida da corte, especialmente Beckford e Bombelles, que muitas vezes teciam mordazes comentários de reprovação aos usos e costumes locais, ao atraso do país, a convivência demasiado próxima com os negros, ao aspecto carnavalesco dos Pares do Reino, entre outros aspectos, na sua ótica negativos, tenham atestado, em relação à música, um nível igual, ou mesmo superior, ao da Europa desenvolvida. A italianização da vida artística e musical continuou a ter um peso considerável em Portugal e no Brasil, especialmente após a transmigração da família real para a corte carioca. Sem este fenômeno seria impossível a constituição da Capela Real no Rio de Janeiro, com castrati diretamente importados da Itália, o que fez da nossa corte tropical a última no mundo a utilizar esses singulares virtuosos, ou ainda compreender o gosto musical de D. Pedro I (1798-1836), ele mesmo excelente compositor, e ainda a avassaladora febre Rossiniana nos teatros brasileiros a partir de 1821, ao longo do século XIX, os teatros no Brasil e em Portugal continuaram a encenar o

repertório em italiano, ou traduzido para a língua italiana, encontramos nas crônicas, contos e nos romances da época, incontáveis referências ao mundo da ópera italiana. A italianização musical foi tão forte e continuada no espaço lusófono que se tornou uma parte integrante da cultura setecentista e oitocentista no universo luso-brasileiro. O romance *Memorial do Convento* de José Saramago (1922-2010), publicado em 1982, que lhe trouxe considerável prestígio, rendendo o prêmio Camões, em 1995, e o único prêmio Nobel, para um autor de língua portuguesa, em 1998, tem como um dos principais personagens o compositor napolitano Domenico Scarlatti, o que, de certa forma, atesta a perenidade da italianização musical na nossa memória cultural.

## Referências

ALVARENGA, João Pedro. *Estudos de Musicologia*. Lisboa: Edições Colibri. 2002.

ALVARENGA, João Pedro. *Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling, and the Italianisation of the Portuguese Musical Scene in Domenico Scarlatti Adventures: Essays to commemorate the 250th Anniversary of his Death*, ed. Massimiliano Sala & Dean Sutcliffe, Ad Parnassum Studies 3. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, p. 17-68. 2008.

BECKFORD, William. *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain*. London: Rupert Hart-Davis. 1954.

BECKFORD, William. *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*. Tradução: João Gaspar Simões. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal. 2009.

BEIRÃO, Caetano. *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. 1936.

BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa. 1989 a.

BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: University Press. 1989 b.

BRITO, Manuel Carlos de. *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Biblioteca Nacional. Lisboa. 1983.

BOMBELLES, Marquis de. *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal (1786-88)*. Paris: Presses Universitaires de France. 1979.

CASTRO, Aníbal; PEREIRA, José; DELILE, Maria e ALMEIDA, Teresa (coordenação). *Alcipe e as Luzes*. Lisboa: Edições Colibri e Fundação Casas de Fronteira e Alorna. 2003.

CHAVES, Castelo Branco. *Os livros de viagens em Portugal no século XVIII e a sua projecção europeia.*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa. 1977.

DODERER, Gerhard; FERNANDES, Cremilde. A Música na sociedade joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750). Lisboa: *Revista Portuguesa de Musicologia* 3, 1993. p. 69-146. 1993.

DROYSEN, Johann Gustav. *Die politische Correspondenz Friedrichs des Großen*, 46 Bde. Band 22 und ein Ergänzungsband, hrsg. von Johann Gustav Droysen u.a., Berlin: Duncker & Humblot, Berlin: Hobbing, Leipzig: Quelle & Meyer. 1879-1939.

MATOS, J. S. De tempos ecléticos o panorama artístico na Lisboa pós-terramoto. In: *O grande terramoto de Lisboa*. Lisboa: Edição FLAD e Público, 2005.

MAZZA, José. Dicionário Biographico de Músicos Portugueses e Noticias das suas Composições (Códice C x IV / 1-26 da Biblioteca Pública de Évora), publicado por José Augusto Alegria, Separata da *Revista Ocidente*, Lisboa: Editorial Império. 1944-1945.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo. *D. José, na sombra de Pombal*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa. 2006.

NERY, Rui Vieira. Piedade barroca e novas práticas de sociabilidade urbana na música sacra luso-brasileira do século XVIII. In: FERNANDES, Cristina. *Devoção e Teatralidade*, Lisboa: Edições Colibri. pp 11-28. 2005.

RAMOS, Luís de Oliveira. *D. Maria I*. Rio de Mouros: Temas e Debates. 2010.  
REAL, Miguel. *O Marquês de Pombal e a cultura portuguesa*. Lisboa: Quidnov. 2005.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Lisboa. Editorial Caminho. 1982.

SCHERPEREEL, Joseph. *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1746 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1985.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *D. João V. Rio de Mouro: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa*. 2006.

VOLTAIRE, Jean Marie Arouet. *Candide ou l'optimisme*. Genève: Editeur J.Cramer. 1756.

VOLTAIRE, Jean Marie Arouet. *Poème sur le desastre de Lisbonne*. Genève: Chez l'Auteur. 1756.

VIRGOLINO, António Pedro. 1780. *Auto do Levantamento e Juramento Que os Grandes, Títulos Seculares Eclesiásticos e mais Pessoas que se Acharam Presentes Fizeram à Muito Alta, Muito Poderosa Rainha Fidelíssima a Senhora D. Maria I, Nossa Senhora na Coroa destes Reinos e Senhorios de Portugal, Sendo Exaltada e Coroada sobre o Régio Trono juntamente com o Senhor Rei Dom Pedro III na Tarde do Dia 13 de Maio, anno 1777*. Lisboa: Na Régia Officina Tipográfica. 1777.

WALTHER, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothec*. Leipzig: Wolfgang Deer. 1732.

Capítulo 3

*Ezio* de Niccolò Jommelli  
para Lisboa: mediação  
entre a tradição e a  
inovação

Marcio Páscoa

Referências

## ***Ezio* de Niccolò Jommelli para Lisboa: mediação entre a tradição e a inovação**

Marcio Páscoa

**E**m 1753, gozando do auge da fama, Niccolò Jommelli (1714-1774) já havia produzido quase quatro dezenas de óperas, algumas em segunda versão, dentre o gênero sério e cômico, para diversos palcos italianos, os mais prestigiosos. A repercussão de sua obra trouxe-lhe convites de Mannheim e Lisboa, declinados em favor de Stuttgart. O que parece ter-lhe atraído nesta proposta foi a possibilidade de trabalhar coros, balés e conjuntos concertantes, uma vez que o gosto francês nos nobres mandatários desta cidade já estava sendo cultivado a certo tempo. Isto não impediu o autor italiano de desenvolver parceria com Lisboa, já iniciada no ano de 1751 (McCLYMONDS, 1980, p. 20), pelo que consta da existência de libreto desse ano para um *componimento drammatico* com música de sua autoria.

Embora não tenha se favorecido de tantas obras líricas em estreia como a corte germânica, Lisboa assistiu à montagem de 25 trabalhos de Jommelli, excetuando-se composições de menor dimensão, volume provocado pelos altos encômios, sobretudo na fase em que a relação do autor italiano com Stuttgart se desgastou e ele teve de retornar a Nápoles.

Dentre as óperas criadas especialmente para Lisboa, contam-se, dois trabalhos maduros, a festa teatral *L'avventure di Cleomede*, de grande dimensão e liberdade formal, e *Il trionfo di Clelia*, cuja

repercussão chegaria ao autor apenas um mês antes de sua morte. Além disso, houve uma encomenda especial, para que o compositor fizesse uma nova versão de *Ezio*, de Metastasio.

*Ezio* foi uma escolha pessoal de Dom José e envolvia grandes dificuldades. Em correspondência a Gaetano Martinelli, libretista de sua confiança que ele fizera empregar em Lisboa para cuidar dos aspectos de montagem de sua obra, Jommelli confidenciaria:

Ó Deus, quando eu penso que eu tenho de escrever de novo esta ópera, e que eu tenho ainda mais de a escrever para um Soberano ilustrado, Conhecedor, que tem toda a outra Música minha, feita para as mesmas palavras, isto me dá febre. Eu amo, venero e me ajoelho diante do adorado Metastasio e toda a sua obra, mas gostaria que também ele, adaptando-se à moda, fizesse algo novo, assim como é o desejo de todo o mundo querer o mesmo. Assim, posto que eu tenha de extrair tantas diferentes idéias, não somente diferentes das já feitas nas mais vezes, mas também daquelas de outros tantos Compositores, sempre e sempre sobre as mesmas palavras; é coisa para fazer a cabeça rodar, ainda que a tivesse de bronze. Basta. Eu me recomendarei a Apolo e à minha amada Euterpe (McCLYMONDS, 1980, p. 487-488).

Com uma enormidade de títulos apresentados ou adquiridos para os próprios arquivos, a ópera de corte no reinado de Dom José fora feita por interveniência direta do soberano nas escolhas mais diversas, de recursos humanos e materiais, de temas e gostos ali praticados. Mesmo que não fosse ele uma figura de elogiável atributo físico, o carisma que concentrava todas as atenções, era considerado conversador erudito ainda que modesto (MONTEIRO, 2006, p. 65).

Compreendidas as colocações de Jommelli na carta a Martinelli, a respeito do rei português, cabe ainda refletir pelo segundo aspecto do temor do músico. O libreto de *Ezio* já havia sido trabalhado por ao menos outros 32 compositores além de Jommelli, e a bem da verdade outros 11 ainda o fariam até a derradeira criação de Mercadante em 1827.

Mas com exceção deste último e de Anfossi, nenhum outro autor posterior a Jommelli foi alguém da mesma nomeada. O que preocupava Jommelli seguramente eram as significativas marcas precedentes que obraram sobre o tema. Quando ele fez a sua primeira versão de *Ezio*, o

primeiro grande trabalho de Metastasio que ele abordaria, outros oito autores já se haviam arriscado no tema, dentre os quais Porpora, Hasse e Handel. E até a data em que recebeu a comissão para Lisboa, nomes da envergadura de Sarri, Traetta, Graun, Galuppi, Bertoni, De Majo e até Perez, haviam estreado sua versão de *Ezio*, e Sacchini, Gazzaniga e Guglielmi estavam a preparar a sua.

Havia ainda exigências adicionais de Dom José, que logo de início encarregara Martinelli em escrever uma *opera seria* «de acordo com o gosto moderno, mas sem representação de bailados» (McCLYMONDS, 1980, p. 601) e que o argumento viesse de «qualquer Fábula, ou História, na qual possam entrar tercetos, quartetos, quintetos» (McCLYMONDS, 1980, p. 601).

O próprio rei dias mais tarde escolheria *Ezio* como sendo o libreto em questão e a data de 6 de junho de 1771, seu aniversário, foi estabelecida como a estreia desta nova versão, cabendo prioridade em sua composição perante a da ópera de argumento totalmente novo, que viria a ser *L'avventura di Cleomede*.

Botelho, diretor dos teatros reais, informou que o libreto de *Ezio* havia sido encurtado pela mão do próprio Metastasio (McCLYMONDS, 1980, p. 601).

Mas quando Jommelli recebeu o libreto de *Ezio*, já modificado por Martinelli, é difícil crer que Metastasio concordasse com o que ali estava. O célebre poeta discordaria de outra adaptação, feita por Saverio Mattei, em *Ezio*, naquele mesmo ano, para música de Sacchini. Metastasio refere-se a um quarteto inserido no segundo ato como sendo decente e bem feito, e que dependendo dos cantores podia ser bastante eficaz para os efeitos dramáticos, mas que isso encurtaria o ato, deixando aos dois personagens principais apenas uma ária cada (Carta de Metastasio a Mattei in McCLYMONDS, 1980, p. 601).

Isto teria sido um sacrilégio, quando eu o escrevi, mas nos presentes dias, quando nossos cantores heróicos, têm cedido a responsabilidade de uma bem sucedida representação a bailarinos, e quando por virtude desta cessão, a ópera tem se tornado *intermezzi* para as danças, quanto mais se corta um drama, menos matéria permanece para exercitar a paciência dos espectadores. Por outro lado é falso supor que eu já tenha feito um quarteto para o *Ezio* e mesmo que eu já tenha sido pedido a fazê-lo.

Parece assim claro que Metastasio não aprovaria também a versão de Martinelli, que também inseriu um quarteto no fim do segundo ato, eliminando árias de vários personagens, como fizera Mattei. A confusão, entretanto, pode ter vindo do próprio Mattei, que afirmou posteriormente ter Metastasio escrito uma nova ária para Fulvia, a pedido de Jommelli, para aquela produção de Lisboa (Carta de Metastasio a Mattei in McClymonds, 1980, p. 198). Trata-se certamente da ária *Tenterò per l'idol mio*, inserida na cena sétima do segundo ato em lugar de *Quel fingere affetto*. Jommelli confirmaria em carta a Martinelli que recebera o libreto do amigo ainda em novembro de 1769, e que, embora sem ter se detido nele, havia considerado que estava muito bom, dando a entender que não havia ninguém entre eles na feitura do *Ezio* de Lisboa.

A versão de Martinelli para Jommelli tem vários cortes com o fito de promover o citado quarteto no final do segundo ato e ainda um dueto no final do primeiro ato.

<i>Ezio</i> : Metastasio, 1728		<i>Ezio</i> : Martinelli, 1772	
Cenas	Árias	Cenas	Árias/ensembles
Ato 1: 13	10	10	6
Ato 2: 16	10	10	8
Ato 3: 15	8	10	4

Quadro 1. Comparativo de cenas e árias entre o libreto de Metastasio, 1728 e o de Martinelli, 1772.

Quando recebeu o libreto de *Ezio* em novembro de 1769, Jommelli estava ocupado escrevendo árias para *La schiava liberata* e ainda por boa parte do primeiro semestre de 1770, para *La Nitteti*, ambas destinadas à Lisboa, com adaptações específicas para os cantores e a orquestra da Corte portuguesa.

*Ezio* deveria ter sido acabada em novembro de 1770, de modo a que pudesse estar nas mãos de Dom José em dezembro daquele ano. Mas houve vários motivos de atraso. O primeiro deveu-se seguramente à doença do compositor, que o impossibilitava periodicamente de trabalhar, agravada por sangrias receitadas pelo médico. As pendências financeiras de Stuttgart, ou seja, a recusa de Carl Eugen de Wurtemberg em pagar o acordado com o compositor, deve ter sido o principal motivo para Jommelli passar a escrever óperas para o Teatro San Carlo de Nápoles também naquele ano, o que trouxe preocupação a Botelho.

É verdade que em outubro já estavam prontos todos os recitativos, simples e acompanhados, da ópera, assim como a sinfonia, a marcha e o coro. Entretanto, esta que seria a primeira remessa, estava com seu envio atrasado porque Jommelli esperava concluir o primeiro ato para que o rei português não visse a ópera em pedaços (Carta de Metastasio a Mattei in McCLYMONDS, 1980, p. 198).

Obviamente, a pressão de Nápoles para que Jommelli escrevesse *Demofonte* roubava tempo precioso para cumprir o contrato com Lisboa. Ainda assim, ele conseguiu despachar para Portugal, através de Gênova, a partitura completa e autógrafa de *Armida abbandonata*, um grande sucesso daquele mesmo ano.

O primeiro ato de *Ezio* seguiu somente em 20 de novembro de 1770 (McCLYMONDS, 1980, p. 527), mas no fim de janeiro de 1771, diante da surpreendente notícia de que o compositor estava engajado também numa ópera para Roma, as cobranças de Lisboa aumentaram (McCLYMONDS, 1980, p. 630). A chegada de uma correspondência em 22 de fevereiro, contendo apenas os recitativos do segundo e do terceiro atos, levou Botelho à indignação:

Quem diria senhor Jommelli que ao invés de receber o resto de toda a ópera *Ezio* eu iria encontrar apenas os recitativos do ato 2º e 3º que o senhor agora me manda, sem nenhuma das árias respectivas? Quem não esperaria uma simples falta, por causa das suas deploráveis doenças acenadas do senhor, mas se se vêem três óperas feitas em Itália, por outros teatros? Quem podia imaginar, que o senhor Jommelli preferiria o venal teatro de Roma ao Real Teatro de S.M.F. [Sua Magestade Fidelíssima] que lhe providenciou uma pensão de 400 zecchini, que lhe foram acrescidos depois de se contentar com 300? (McCLYMONDS, 1980, p. 632).

Como o aniversário da rainha era em 31 de março e por causa do cancelamento da restante temporada do carnaval pelo falecimento da princesa Maria Francisca Doroteia, Botelho decidiu que o aniversário real assistiria a *Semiramide riconosciuta* e a data de *Ezio* seria o natalício de Dom José, a 6 de junho.

Botelho esperou até o último momento a chegada das restantes árias de *Ezio*, talvez postadas em correspondência perdida que Jommelli

reclamou ter enviado pelo correio espanhol em dezembro de 1770, janeiro e fevereiro de 1771 (McCLYMONDS, 1980, p. 106).

O aniversário do rei foi preenchido com *La clemenza di Tito* e, para sorte de Jommelli, o agrado real foi tanto que Dom José deixou que a falta de *Ezio* apenas se resumisse numa reprimenda ao compositor e não na quebra de contrato como Botelho avisara (McCLYMONDS, 1980, p. 106).

Após vários revezes, a composição de *Ezio* seria concluída em 1771 e entrou enfim em ensaios no ano seguinte, indo à cena em 20 de abril de 1772, a comemorar o aniversário da rainha; Botelho comentou em carta a Jommelli que «os músicos acharam-na [a ópera] muito bonita e pelo que espero que Suas Magestades tenham motivo de admirar sempre mais o seu particular talento.» (McCLYMONDS, 1980, p. 658).

Curiosamente, nem toda a música desta versão de *Ezio* é nova. Os motivos para isso podem ter sido os contratemplos relatados nas cartas entre Botelho, Martinelli e Jommelli, levando-se em conta a pressão por compor algo mais para libreto tão demandado. Entretanto, após tantas faltas, mesmo que abonadas por sucessos levados à cena, pareceria imprudente da parte do italiano que apresentasse um conjunto em que figurassem árias já conhecidas, causando certo descrédito das suas faculdades criativas, conforme comprovadamente ele temia. Mas houve material que foi simplesmente reaproveitado e permanece incerto; qual o contexto em que isto se inseria agora em 1772, se no de um procedimento de *pasticcio* de si mesmo praticado por Jommelli, ou se revisitando aspectos estilísticos mais antigos com intenções estéticas de obter contraste ou reforço retórico sobre algum personagem.

Por exemplo, a ária de Fulvia, *Non son io che parlo*, no final do Ato III, é quase igual desde a versão de Nápoles (1748), tendo passado por Stuttgart (1758) e chegando à versão de Lisboa (1772), com acréscimo de trompas e oboés, uma parte mais independente de viola, sendo que houve também uma troca de *da capo* para *dal segno*. Entretanto, o recitativo que lhe antecede na composição da cena, *Misera dove son*, foi inteiramente refeito desde a versão napolitana, ainda que tenha permanecido a ideia de ser um *obligatto*. Jommelli quis manter no plano de cena a ideia original, para enriquecê-la, atualizá-la esteticamente, mas na verdade a escrita homorrítmica muito em voga três décadas antes, já podia ser considerada algo datada. A menos que significasse manutenção de valores que se associava à personagem de grande retidão moral que é Fulvia.

Como apenas esta cena e mais três árias e um dueto sobrevivem da versão de Stuttgart, pouco se pode saber sobre o material

imediatamente prévio que Jommelli realmente aproveitou para a versão de Lisboa. A distância entre a estreia de Lisboa e a de Nápoles, de 24 anos, não deve ter favorecido aproveitar muito mais que as árias do terceiro ato, todas com características de obras mais antigas.

Ainda assim, a preocupação primeira de Jommelli foi com os recitativos. Deviam carregar o drama e a sua feitura correta muito ajudaria no sucesso da obra, no aspecto dinâmico, teatral dela. O compositor decidiu-se certamente onde eles ganhariam estrutura seca, apenas suportada pelo baixo contínuo, ou acompanhada pela orquestra, à vista de terem sido substancialmente modificados pela adaptação de Martinelli. Esse parece ter sido um ponto de preocupação de Jommelli em anos precedentes também, quando fazia em média quatro *obbligati* a cada ópera e chegou a dobrar esta conta em produções anteriores.

Jommelli escreveu seis *obbligati* em *Ezio*. Tais recitativos visam dar maior poder dramático à cena e, portanto, localizam-se todos em situações de grande tensão. O primeiro está no encontro de Ezio e Valentiniano logo no primeiro ato e antecede a primeira ária deste último. Ainda neste ato, na primeira cena de Massimo há outro *obbligatto*, assim como na cena do dueto, em que o par central está sob grande pressão. Da mesma forma, ocorre no quarteto final, onde Valentiniano chama Ezio à sua presença para atribuir-lhe a punição. O imperador quer que Ezio veja Fulvia a seu lado. Mas esta, não podendo mais suportar a simulação, revela a todos que ama Ezio. Neste momento o recitativo seco converteu-se em *obbligatto*, acompanhando a subida de tensão no conflito vivido pelos personagens.

Fulvia ainda está envolvida em mais um *obbligatto* na sua cena solo do terceiro ato. Costumeiramente apenas os papéis principais têm recitativos deste tipo que lhes são atribuídos, mas Jommelli escreveu um para a cena solista de Varo, onde se encontra a única ária a que ficou reduzido este personagem nesta versão de Lisboa.

As árias, ainda que se possa flagrar material pré-existente, de um modo geral tiveram um tratamento diferente do que à época da versão napolitana. Em alguns casos elas são diametralmente diferentes. A primeira ária do personagem titular, *Pensa a serbarmi, o cara* foi modificada completamente desde a última versão disponível e mesmo o caráter mais juvenil desta música mudou para algo mais maduro e reflexivo na versão de Lisboa.

Há outros aspectos inovadores nesta versão de *Ezio* para Lisboa. A textura orquestral tende a exceder a divisão em três partes, que era

comum neste repertório, especialmente até meados do século. Tais opções comumente incluíam: *colla parte* de violinos e linha vocal, com viola e baixo contínuo desempenhando partes independentes; e *colla parte* de violino 1 ou 2 com o solista de canto, enquanto viola e baixo contínuo desempenham a mesma linha.

Jommelli escreveu passagens em textura a 4 vozes, tornando o violino 2 independente e atribuindo uma parte de viola diferente do baixo contínuo. Neste caso a linha vocal dobra a melodia do primeiro violino. O exemplo abaixo vem da ária *Nocchier che si figura* (Ato I), de Massimo, onde se pode ver o fim de uma seção, marcada pela fermata e o início de um verso que sugere uma escrita psicologicamente mais densa.

The image shows a musical score for the aria 'Nocchier che si figura' by Massimo. The score is written for five parts: Mass (Mas.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass Continuo (B.C.). The vocal line (Mas.) is in the soprano range and features a melodic line with a fermata at the end of the first phrase. The instrumental parts (Vln. I, Vln. II, Vla., and B.C.) provide a complex contrapuntal accompaniment. The lyrics are: 'sta. Non si lag - ni se - poi'. The score is in G major and 4/4 time.

Figura 1. Jommelli. *Ezio*. *Nocchier che si figura* (Massimo). O contraponto na obra madura de Jommelli fica sofisticado e as ligaduras não se restringem a articulação e significam também união de ideias.

Neste caso, não só as vozes têm independência de notas como tendem a um contraponto bem mais rico do que experimentavam muitos outros autores.

Outra possibilidade de obter uma textura mais rica era pela inclusão eventual de um instrumento solista. O violoncelo é uma escolha natural em diversos autores por ser um elemento destacável do baixo contínuo sem que ocorra prejuízo de orquestração como a princípio se poderia pensar da escolha das demais partes. Assim, o autor chega a obter uma textura a 4 partes, como acontece na ária de Onoria, *Quanto mai felllice siete* (Ato I).

Figura 2. Jommelli. *Ezio*. Quanto mais felici siete (Onoria). O auge do tratamento contrapontístico parece ser na ária de Onoria, em que a textura de cinco vozes ganha a companhia do violoncelo solista.

A ária de Onoria simula ainda a ideia de textura a 5 partes por alternar a presença do baixo contínuo com o violoncelo solo. Neste caso a linha vocal continua em *colla parte* com o primeiro violino.

Entretanto, uma escolha mais ousada vem da mesma ária de Massimo citada acima, em que a textura a 5 partes existe realmente, pois a parte das cordas foi escrita com independência entre si e da linha de canto. O apoio do cantor neste caso está na escrita rítmica coincidente com parte de violino 1 e 2 que pode se alternar como referência ou se manter por mais tempo tendo um naipe como escolha. Viola e baixo contínuo permanecem com escrita independente todo o tempo.

Figura 3. Jommelli. *Ezio*. Nocchier che si figura (Massimo). Aqui o compositor usa também um jogo de intensidades com sucessões de forte e piano em espaços muito curtos, com o objetivo de potencializar o aspecto expressivo.

A orquestração de um modo geral é mais rica nas óperas que Jommelli fez para Lisboa, em parte porque ele já possuía uma orquestra bastante seleta em Stuttgart, para quem escreveu muitos anos, mas também porque a orquestra de Dom José era ainda maior e mais variada que a do Duque Carl Eugen.

Sob a ótica de vários observadores, a Orquestra da Real Câmara de Lisboa estava entre as melhores se não era a melhor de seu tempo, casos dos testemunhos de Richard Twiss, William Beckford, duque de Chatelet, James Murphy e Adrien Balbi, todos em função diplomática ou militar oficial na capital portuguesa, a escrever memórias posteriores de suas viagens.

Richard Twiss, em particular, escreveu sobre uma *performance* de *Ezio* que assistiu em 1772:

Eu estive em 17 de novembro no Palácio do Rei em Belém, cerca de cinco milhas de Lisboa, e ouvi a ópera italiana *Ezio* executada lá. A orquestra consistia de instrumentistas muito habilidosos (TWISS, 1775, p. 10).

Jommelli escreveu 9 das 16 árias de *Ezio* usando oboés e trompas na orquestração, assim como no coro final, na sinfonia de abertura e na marcha, onde além destes incluiu partes independentes para duas flautas. Muitas passagens ao longo da ópera mostram também que o baixo contínuo previa fagotes. Entretanto não há menção alguma a clarinetes, o que completaria o naipe das madeiras, talvez porque Jommelli não os possuísse em Stuttgart e não tivesse o hábito de escrever para tais instrumentos. Ainda assim eles estavam disponíveis na orquestra de Dom José.

O aspecto morfológico das árias escritas por Jommelli em *Ezio* também reforça a ideia de que se trata de trabalho daqueles últimos anos, em que ele varia consideravelmente de opções e tende a constituir conjuntos mais escorreitos e sem interrupções para mudança de andamento ou caráter.

Não há mais nenhuma ária com a indicação *da capo* e apenas a citada ária de Fulvia tem a observação *dal segno*. Quase todas ainda remetem ao padrão *aba*, ternário composto, com uma seção *a* dividida em dois (*a, a'*) por causa da repetição da primeira quadra da ária transitando de tônica para dominante. Algumas vezes o retorno após a seção *b* traz mais variantes de *a*, podendo haver *a''* e *a'''*. Oito árias ainda têm uma seção *b* definida, com mudança de andamento e formulação de compasso,

sendo algumas dentro de ambiente tonal estável. Entretanto outra parte considerável possui elisão entre as seções de modo a não fazer parar o percurso da música. Este procedimento também facilitou a flutuação tonal na escrita de algumas delas, que gozam de maior sinuosidade melódica e mais expressividade na disposição do texto sobre a música.

Mas em alguns destes casos, Jommelli também variou o andamento com a inserção de fermatas ou indicações eventuais neste sentido, alterando também os aspectos rítmicos da escrita. Isso pode ter relação com a escolha dos andamentos. Ao menos 6 árias têm a indicação de *Andante* e *Andantino Affetuoso*. Embora o *Allegro* apareça como a escolha comum às demais árias, três delas têm a ressalva complementar de *Moderato* e algumas ainda têm a indicação de *non Presto*. Em quase todos os casos as seções internas das árias caem para andamentos mais lentos, como o *Andantino*.

As indicações de forte e piano, que tem em Jommelli a atribuição de ser precursor de seu uso, parecem estar mais relacionadas aqui aos acentos musicais de determinadas passagens, para criar um sotaque correto do discurso musical pretendido. Assim os acentos auxiliam o entendimento narrativo e são coerentes com o discurso verbal desenvolvido pelo cantor.

Entretanto, como a versão de Lisboa é uma cópia da mão de João Cordeiro da Silva, o diretor da Orquestra da Real Câmara, é especulável que tais sinais podem variar pela aplicação da ideia de similaridade entre trechos que o autor escreveu e onde podem ser aplicados. No mesmo sentido, há um grande número de ligaduras, sendo boa parte delas para agrupar mais que as notas, abrangendo as ideias musicais de uma passagem ou seção, antecipando tendências românticas.

Jommelli tem nisto e noutros elementos já citados uma proximidade com a escrita musical centro-europeia do tempo, especialmente na preferência por desenvolvimento harmônico sofisticado e até mesmo alguma flutuação cromática. Algumas árias inclusive começam na dominante para se acomodar na tônica e não são raras as passagens em que se encontram as mudanças cromáticas incomuns, o que se pode verificar nas duas primeiras árias de Fulvia.

A escolha do formato de árias compostas (ternária ou binária) favorece tais ideias, em que uma seção elide na outra, ou mesmo quando ele recorre à alteração da ordem das palavras nos versos, causando efeitos de tensão, ou prolongamento das ideias musicais, como por exemplo na ária de Fulvia, *Tenterò dell'idol mio*, no ato 2.

Há uma atribuição parcimoniosa das árias de bravura. Das árias de Valentiniano, a primeira, *Se tu la reggi al volo*, é a que requer maior demanda de agilidade, não obstante a cadência da ária *So chi t'accese* precisar de especial cuidado. As duas árias entretanto têm aspecto bastante diferente. Ambas no primeiro ato servem a momentos e características distintos da composição dramática. A primeira explora o caráter impulsivo do imperador, com sua seção central bastante contrastante, representando a sua vacilante e temerosa personalidade. A segunda ária já é marcada por uma escrita pontuada e um andamento bem menos rápido, dando um ar de ária *parlante* que Jommelli explorou de diversas maneiras em sua obra.

O personagem Ezio também possui coloraturas, especialmente nas árias do segundo e terceiro ato. Nessa última em especial, embora uma ária curta para os padrões, os trechos exigem uma voz leve, ainda que no todo, o personagem esteja num registro mais baixo que Valentiniano e Fulvia. Mas Ezio é caráter mais moderado e portanto sua ornamentação é equilibrada e menos exibicionista do que outros papéis similares em óperas do mesmo autor, em tempos passados.

As árias de Fulvia têm demanda de agilidade, mas relativas a cadências de passagem, acabamentos de frase, notas embelezadas, seqüências de grupetos, mas nenhuma grande seção melismática como em *Ezio* ou Valentiniano. O mesmo ocorre com Onoria, embora ela possua esse caráter de *bravura*, na sua ária do segundo ato.

Todos os papéis, exceto Massimo, foram escritos usando a clave de dó na primeira linha, embora Valentiniano e Fulvia sejam classificáveis atualmente como sopranos, *Ezio* como um meio-soprano ou soprano grave, e Varo possa ser desempenhado por soprano mais leve. Massimo teve sua música escrita na clave de dó na quarta linha, conforme a convenção da época em que o tenor sendo o registro mais grave da distribuição vocal, assume o caráter do vilão.

O coro, de caráter epigramático, possui uma repetição do texto, numa formulação homorrítmica e de estrutura *a, a'*.

A Marcha, bem como a Sinfonia, teve escolhas tradicionais de estrutura. Esta, em três partes, possui um primeiro movimento segundo um modelo de forma-sonata. O movimento central é um *cantabile* para cordas, estando o terceiro movimento concebido à maneira dos *Vivace* e *Presto* do tempo, com estrutura de 3/8 ou 6/8.

Título	Tonalidade	Tempo	Andamento	Forma	
Ato 1					
Valentiniano	<i>Se tu la reggi al volo</i>	Sol M	4/4; 3/4	All° non Presto/ Andantino	aba
Ezio	<i>Pensa a serbarmi o cara</i>	SibM	4/4	And° Affetuoso/ Un poco And.	aba
Fulvia	<i>Caro padre</i>	Lá M	4/4	And. Mod.	rondo
Massimo	<i>Nocchier che se figura</i>	Sol M	3/4	All° Mod	rondo
Onoria	<i>Quanto mai felici siete</i>	Fá M	6/8; 2/4	s.i.t./And°	aba
Valentiniano	<i>So chi t'accese</i>	Ré M	4/4	All° Maestoso/Un poco And	aba
Ezio e Fulvia	<i>M'uccida, m'uccida</i>	SibM	4/4; 2/4	And. Spiritoso/ All° assai	cavatina
Ato 2					
Massimo	<i>Va dal furor portata</i>	Dó M	4/4	All° Vivace	aba
Ezio	<i>Recagli quell'acciaro</i>	Ré M	4/4; 3/8	All° Mod e Sostenuto/And° Affet.	aba
Fulvia	<i>Tenterò dell'idol mio</i>	SibM	4/4; 3/8	And. Affet./And.	aba
Varo	<i>Nasce al bosco in rozza</i>	Lá M	3/4; 2/4	And. Vivace/And°	aba
Onoria	<i>Fin che per te mi palpita</i>	Mib M	3/8	And. Moderato	a(b)a
Quarteto	<i>Non trionfar</i>	Sol M	4/4; 3/4	All°/And° Mod	aba
Ato 3					
Ezio	<i>Non trionfar</i>	SolM	4/4	Allegro	aba
Valentiniano	<i>Per tutto il timore</i>	Sib M	4/4; 3/4	n.d. /Andantino	aba
Fulvia	<i>Ah, non son io che parlo</i>	Fá M	6/8	Allegro	dal segno
Coro Final	<i>Pela vita nel dubbio camino</i>	Sol M	3/4	Allegro	a,a'

Quadro 2. Aspectos elementares gerais das árias.

Ao final, os esforços com *Ezio* apontam a tendência madura, com influências germânicas, de Jommelli, ainda que se associem aspectos típicos do Galante, em especial da *opera seria* de feitura italiana, fazendo coexistir na partitura elementos então tradicionais e novidades de estrutura e linguagem, resultando num trabalho com características de certo ecletismo.

# Referências

BRAGA, Teophilo. *História do Theatro Portuguez: a baixa comédia e a ópera, século XVIII*, Lisboa: Imprensa Portugueza, 1871.

BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge Press, 1982.

ERSKINE, David (ed). *Augustus Herveys' Journal: being the intimate account of the life of a capitán in the Royal Navy ashore and afloat, 1746-1759*. Londres: William Kimber, 1954.

MARTINELLI, Gaetano. *Ezio, drama per musica da rapresentarsi nel real teatro dell'ajuda in occasione di festegiarsi il felicissimo giorno natalizio di sua reale maestá l'augustissima signora D. Marianna Vittoria, regina fidelíssima*. Lisboa, Stamperia Real, 1772.

McCLYMONDS, Marita. *Niccolò Jommelli, the last years, 1769-1774*. Michigan: UMI, 1980.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo. *D. José*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, Coleção 'Reis de Portugal', 2006.

ROBINSON, Michael. *Naples and Neapolitan Opera*. Oxford: Clarendon Press, 1972.

SANTOS, Mariana Amélia Machado (org.) *Catálogo de Música Manuscrita*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional/Biblioteca da Ajuda, v. 9.

TWISS, R. *Travels to Portugal and Spain in 1772 and 1773*. London: Robinson, 1775.

WRAXHALL, Nathaniel. *Historical memoirs of my own time, Part the first, from 1772 to 1780*. London: Cadell & Davies, 1815.

## **Fontes Manuscritas**

*Ezio* de Nicola Jommelli, manuscrito em três volumes pertencentes à Biblioteca da Ajuda, sob a cota 44-X-11/13 (154 p.; 114 p.; 62 p.).

Capítulo 4

**Notas sobre a transcrição,  
silabação e prosódia do  
libreto do *Ezio* de Niccolò**

**Jommelli**

Gabriel Lima

# Notas sobre a transcrição, silabação e prosódia do libreto do *Ezio* de Niccolò Jommelli

Gabriel Lima

O encontro de Niccolò Jommelli, napolitano (Anversa, 10 de setembro de 1714 - Napoli, 25 de agosto de 1774), com a obra dramática de Pietro Metastasio, romano (Roma, 3 de janeiro de 1698 – Viena, 12 de abril de 1782), foi um marco importante para a sua afirmação internacional. Pietro Metastasio, pseudônimo de Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, foi um poeta e dramaturgo dos mais renomados e influentes no panorama europeu do século XVIII. Seus libretos atingiram enorme popularidade e foram escolhidos por quase todos os maiores compositores de ópera da sua época. Considere-se que somente o texto de *La Clemenza di Tito* foi posto em música por volta de 40 vezes por compositores como Mozart, Hasse e Gluck (ABALADA, 2011, p. 1).

A ópera *Ezio*, versão apresentada em Lisboa, no Real Teatro da Ajuda, por ocasião do aniversário de Sua Magestade Rainha D. Marianna Vittoria, em 1772, é um exemplo dessa profícua colaboração conseguida com a intermediação do libretista Gaetano Martinelli, então libretista a serviço da Corte portuguesa, que cuidou da adaptação do texto (McCLYMONDS, 1980, p. 53). Martinelli reduziu drasticamente o libreto se comparado ao original. Além disso, modificou as árias finais de cada ato, inserindo números de conjunto, o duo *M'uccida, m'uccida* (Ezio e Fulvia) na cena XII do ato I; o quarteto *Non trionfar; poss'io*

(Valentiniano, Ezio, Massimo e Fulvia) na cena final do ato II e o coro final *Della vita nel dubbio cammino* (todos os personagens).

Gaetano Martinelli foi um libretista romano (Roma, por volta de 1745 – Lisboa, 1802), autor de dezenas de peças teatrais e pelo qual Jommelli nutria uma grande estima. Martinelli colaborou com Jommelli ao longo de mais de uma década em muitos trabalhos teatrais. Em 1766 foi contratado como poeta de corte em Stuttgart por Karl Eugen, Duque do Württemberg, a mesma corte onde trabalhava Niccolò Jommelli desde 1754 e, sucessivamente, foi o próprio compositor que, de saída desta corte para regressar a Napoli, o recomendou ao Rei de Portugal para a mesma função que tinha em Stuttgart. Martinelli mudou-se, portanto, para Lisboa em maio de 1769<sup>1</sup>. Neste mesmo ano realizou o reajuste do libreto do *Ezio* de Metastasio destinado a Jommelli, título expressamente escolhido por Dom José I, e que representaria, para o compositor napolitano, a quarta versão musicada deste mesmo texto. A ópera, porém, só seria estreada em 20 de abril de 1772 por causa de uma série de atrasos e adiamentos na entrega da partitura. O hábito de escrever várias vezes a música para o mesmo libreto parece ser algo comum na atividade compositiva de Jommelli. Antonella D’Ovidio relata que:

Tenendo conto dei soli drammi per musica di Pietro Metastasio, Jommelli ha intonato quattro volte Ezio e Demofonte, tre Semiramide riconosciuta, Didone abbandonata e Artaserse, due Achille in Sciro, Alessandro nelle Indie, Ciro riconosciuto, La clemenza di Tito, L’Olimpiade<sup>2</sup> (D’OVIDIO, 2015, p. VII).

Esta prática era, aliás, bastante comum na época: a mesma autora (D’OVIDIO, 2015, p. VII) cita o caso de Johann Adolf Hasse (1699-1783) que musicou quase todos os melodramas de Metastasio (25 de um total de 26) 15 dos quais mais de uma vez.

Ainda sobre a vinda de Martinelli em Lisboa, Abalada ressalta a importância no cenário cultural da Corte portuguesa:

1. *Trattenuto in Germania prima dalle rappresentazioni de La schiava liberata, quindi a forza dal principe Carlo Eugenio, il M. non poté tuttavia lasciare Ludwigsburg prima del 16 marzo 1769, per raggiungere infine Lisbona, via terra, il 20 maggio* (ARPELLINI, 2008).

Retido em Alemanha num primeiro momento pelas apresentações de *La schiava liberata*, depois por imposição do príncipe Carlo Eugenio, Martinelli não pôde deixar Ludwigsburg antes do 16 de março de 1769, para chegar finalmente em Lisboa, via terra, no dia 20 de maio (Tradução do autor).

2. Tendo em conta somente os dramas musicais de Pietro Metastasio, Jommelli musicou quatro vezes *Ezio* e *Demofonte*, três *Semiramide riconosciuta*, *Didone abbandonata* e *Artaserse*, duas *Achille in Sciro*, *Alessandro nelle Indie*, *Ciro riconosciuto*, *La clemenza di Tito*, *L’Olimpiade* (Tradução do autor).

[...]o campo do teatro de ópera em Portugal vem a ganhar mais força em sua constituição com a vinda do libretista Gaetano Martinelli, em 1769, inserindo em Portugal mais uma figura típica de uma estrutura de produção cultural do Ancien Régime, mas que até então não era observada em terras lusas, o poeta de corte. O trabalho de Martinelli não se circunscrevia apenas a escrita de novos libretos, mas, também, englobava a alteração e adaptação de obras de outros autores para adaptar-se à moral do corte portuguesa (ABALADA, 2011, p. 64)

Martinelli manteve-se ativo em Lisboa até a sua morte, em 1802 sendo *L'eroína* lusitana, encenada no novo<sup>3</sup> Teatro São Carlos em 1795, o seu último trabalho para a Corte portuguesa.

A métrica é a base da musicalidade que caracteriza o verso e que distingue a poesia da prosa. As regras da métrica são baseadas principalmente na acentuação das palavras, onde as sílabas tônicas determinam um ritmo harmonioso ao se fixarem em lugares predeterminados dentro dos versos. Aliado a isso há a rima, que pode ser característica de determinado autor, atrelada a uma época ou à forma poética. A conjugação entre métrica, rima e conteúdo conferem à poesia uma forma singular de comunicação, que somando-se à música, proporcionam uma intensa interação de sensações a quem delas experimenta. Como reitera Reis:

Pelas suas afinidades melódicas e pela sua orientação para o canto, a poesia lírica instaura, então, uma dinâmica representacional inteiramente diversa da que caracteriza o discurso narrativo, com efeitos importantes nos planos funcional e semântico (REIS, 2013, p. 23).

O sistema de metrificação italiano baseia-se nos acentos métricos das palavras que formam os versos, na quantidade de sílabas, na contagem de versos em estrofes (estrofação), na organização da rima entre eles e na localização dos pés métricos (sílabas tônicas

3. O Teatro S. Carlos foi inaugurado em 30 de junho de 1793 pelo Príncipe Regente D. João para substituir o Teatro Ópera do Tejo, destruído no Terramoto de 1755.

das palavras). Ao estudo da métrica e da versificação, dá-se o nome de prosódia, termo que se estende à análise da entonação, do ritmo interno das palavras, duração e acentuação da linguagem falada e, em música, ao encaixe da linguagem escrita nos acentos musicais para o canto. Em linhas gerais a prosódia ocupa-se do estudo da estrutura métrica dos componentes poéticos, bem como dos aspectos rítmicos da prosa, seja formal ou informal, respeitando a variação de idioma, estilo e tradição literária.

Em língua portuguesa, a definição da quantidade de sílabas de um verso é contada até a sílaba tônica da última palavra do mesmo, sendo dispensadas as demais (LIMA, 1965, p. 511), assim um verso decassílabo possui 10 sílabas tônicas — ainda que gramaticalmente possuam mais — o que não ocorre no italiano, já que todas as sílabas são contadas para a definição da tipologia do verso (MACIOCE, 2020). Grosso modo, um verso decassílabo em português, com terminação em paroxítona seria definido como hendecassílabo em italiano.

Verso	Quantidade de sílabas	Principais acentos sobre as sílabas			
Quadrisillabo (o quaternario)	4	1 (ou 2)		3	
Quinario	5	1 ou 2		4	
Senario	6	2 (ou 1 ou 3)		5	
Settenario	7	1 ou 2 ou 3 ou 4		6	
Ottinario	8	(1)	3	(5)	7
Novenario	9	2		5	8
Decasillabo	10	3		6	9
Endecasillabo	11		6		10
		ou	4	8	10
		menos freq.	4	7	10
		muito raro	6	7	10

Quadro 3. Métrica italiana (com os termos em italiano) e o padrão de acentuação vigente. As posições de acentos indicadas entre parênteses são menos comuns (MACIOCE, 2020).

Uma estrofe é um agrupamento de versos em um período rítmico mais amplo. Se o poema é rimado, logo o que agrupa os versos em um conjunto é a combinação da rima. Quanto ao número de versos juntos em uma estrofe, ou estrofação, em italiano existe o *dístico* (estrofes de dois versos), *terzina* (estrofes de três versos), *quartina* ou *quadra* (estrofes de quatro versos), *sestina* (com 6 versos) e assim sucessivamente.

Na música, os versos são encaixados levando em consideração seus pés métricos (acentos das sílabas tônicas), onde se inserem nos tempos fortes dos compassos, obedecendo ainda o ritmo natural do verso, seja *troqueu* (tônica + átona, ex.: **porta**), *iâmbico* (átona + tônica, ex.: **portão**), *dáctilo* (tônica + átona + átona, ex.: **pétala**, *anapesto* (átona + átona + tônica, ex.: **coração**) e/ou suas variações compostas. Esses ritmos naturais dos versos vão inclusive determinar escolhas do compositor com relação à fórmula de compasso e andamento.

Outra correlação da poesia com a composição musical é a coerência retórica, já que é aconselhável ao compositor que represente de certa maneira os sentimentos dramáticos, semânticos e retóricos dos versos em sua música. Para isso, grande parte dos compositores lançam mão de associações semânticas de sequências melódicas e rítmicas, usos de intervalos específicos, repetições, motivos rítmicos e melódicos, esquemas de contraponto, encadeamentos harmônicos e cadências específicas para transcrever em música toda a dramaticidade que o texto exige.

O *corpus* teórico da retórica musical, principalmente do período Barroco, se conserva em numerosos tratados musicais desde 1535 a 1792, denominados por seus próprios autores com o nome de *Música Poética*, em referência à poética literária.

La musicología del siglo veinte, paulatinamente, ha desempolvado el cúmulo de preceptos y conocimientos teóricos contenidos en estos tratados. Así mismo, los ha empleado para el estudio y el análisis musical de obras de este período. Con estas investigaciones, sostenidas por más de sesenta años, se ha podido demostrar la importancia de la retórica en los procesos compositivos de la época, propiciando una aproximación más documentada a los presupuestos históricos, culturales, científicos y epistemológicos que rodearon la actividad musical del Renacimiento tardío y el Barroco (LÓPEZ-CANO, 2000, p. 7-8).

A propósito da presente edição da partitura da ópera *Ezio*, o texto no manuscrito da biblioteca de Ajuda, em Lisboa (P-La cod. mus. 44-X-11/13), encontra-se escrito, abaixo do pentagrama, de forma livre, sem a silabação que hoje em dia se exige nas partituras. Foi, portanto, necessário realizar a silabação e ajustar a prosódia às notas dos cantores solistas. Neste processo foram tomadas algumas escolhas:

Algumas formas do italiano antigo foram transcritas para o italiano moderno:

O verbo *ter*, especificamente no tempo presente do indicativo: *ho, ha, hai* (em português significando respectivamente: tenho, tem, tens) aparece sem o “h”, que é por vezes substituído por um acento grave. Foi corrigido para a grafia moderna acrescentando o “h” já que nada muda ao nível da pronúncia. Veja-se, a título de exemplo: “*Cesare non à colpa* (em ato I, cena III); “*che rimorsi non à*” (ato II, cena V); “*Se altre accuse non ai, son già difeso*” (ato II, cena XIII); *Ò pena Germana in proferirlo* (em ato II, cena X); e muitos outros casos.

O italiano antigo utiliza frequentemente a letra “j” para indicar um “i” longo assim como era comum na língua latina, principalmente no final de uma palavra. Os “j” foram convertidos em “i” para modernizar a escrita sem prejuízo para a pronúncia (lembrando que o “j” em italiano deve pronunciar-se sempre como i: ex. *Jommelli* = *Iommelli*). Veja-se, por exemplo, logo no primeiro recitativo da ópera “*l'applauso popolare turba alla notte l'ombre, i silenzi;*” (em ato I cena I).

Corrigimos alguns acentos faltantes: *mori* = *morì* (= morreu; em ato II, cena I); ocasionalmente palavra *perché* (= porque) encontra-se sem acento e foi acrescentado;

Erros ortográficos e gralhas do transcritor: *sanguinho* em vez que *sanguigno* (= ensanguentado; em ato II, cena II); *tutti* = *tutto* em compasso (em ato III, cena V, compasso n. 3326);

Foram mantidas as letras maiúsculas derivantes da versificação do libreto original e que também aparecem no manuscrito da partitura.

Deixamos as falas entre parêntesis quando os personagens em cena estão falando para si mesmos.

No compasso 3068 (quarteto final do ato II) falta a letra à primeira nota da partitura do *Ezio* (um *Dó*): a sílaba deverá ser “*Si*” do momento em que a frase completa é: “*Si ma quel core è mio*” já pronunciada de forma idêntica no compasso 2937, logo na primeira intervenção de *Ezio* do dito quarteto. Caso símile, mas ainda mais óbvio acontece pouco depois, no compasso 3096, onde na parte do *Ezio* falta de novo o texto: neste caso ele está duetando com *Fulvia* e a sílaba “*mai*”, da frase “*Mai, come il cor mi sento*”, pronunciada por ela terá necessariamente ser a mesma para o *Ezio*.

No final da cena VI do ato III, o manuscrito apresenta a última palavra com reticências: “*Qual pace acquisti se torna in libertà...*” enquanto o libreto prevê um ponto de interrogação no final daquela que é obviamente uma pergunta (= qual paz ganharias se livre [*Ezio*] se

tornar?). A nossa opção foi de manter o sentido de frase interrogativa e substituir as reticências com o ponto de interrogação.

É interessante notar que a relação de aspectos prosódicos entre os versos e estrofes é trabalhada de maneira distinta entre os dois libretistas atuantes nessa versão da ópera, já que nas árias originais de Metastasio tem-se a estrofação menos variante, quase sempre utilizando-se de duas quadras de versos *settenarios* ou *ottonarios*, quando não, variando apenas em número de versos, utilizando dois tercetos, uma quadra e uma quintilha ou um quadra e uma sextilha, ou dois dísticos, mas sempre em número de duas estrofes.

Já as árias compostas por Martinelli, principalmente aquelas que constam números de conjunto (duo, quarteto e coro), possuem estrutura prosódica mais variável, como pode ser observado nas últimas árias dos dois primeiros atos: no I ato, a última ária tem estrutura de dois tercetos individuais e duas quadras em duo, totalizando quatro estrofes; no II ato, o quarteto estrutura-se em três quadras e uma sextilha, também em um total de quatro estrofes. Cabe ressaltar que no libreto de 1728 (com música de Nicola Porpora), a ária final do Ato I *Fin che un zeffiro soave*, da personagem Fulvia e substituída pelo duo supracitado na versão de 1772, também obedece a estrutura mais simples de duas quadras, preconizada por Metastasio. O mesmo ocorre em um paralelo ao Ato II, que na primeira versão tem sua última ária *Che mi giova impero e soglio* (Valentiniano) em estrutura de duas quadras e na versão aqui analisada foi substituída pelo quarteto *Non trionfar; poss'io*, com estrutura de três quadras e uma sextilha, deixando clara a diferença de escrita entre os dois libretistas.

A diferença estrutural de estrofes reflete-se na organização da rima. Metastasio sempre faz coincidir a rima do verso final de cada estrofe, procedimento que fica prejudicado pela escolha prosódica de Gaetano Martinelli, que a exemplo das variações estróficas, também varia as combinações de rima, porém sempre em um esforço de fazer coincidir também a rima dos últimos versos das estrofes, com exceção do quarteto final do segundo ato, onde as três primeiras quadras não possuem versos finais coincidentes em rima.

É notória a diferença temporal entre os poetas Metastasio e Martinelli, o primeiro, grande responsável por uma profunda reforma no drama musicado de sua contemporaneidade, reestruturou as bases da *opera seria* italiana, onde cada cena consistiria principalmente em uma série alternada de recitativos e árias (normalmente árias da *capo*), depois das quais os personagens principais saiam de cena. Nessa

reforma, se subvertia a predileção pela ária ou pelo recitativo na fruição da emoção, estando agora o recitativo atrelado unicamente à ação e a ária à emoção lírica da cena, em uma espécie de monólogo dramático. Assim, Metastasio transformou o recitativo em uma forma de discurso, acompanhado apenas por instrumentos do baixo contínuo (tipicamente cravo e violoncelo) — *recitativo secco* — e, por vezes, acompanhado pela orquestra (*Obbligato*), que faz entradas pontuais para enfatizar situações dramáticas mais importantes, em uma alternância de voz livre e intervenções orquestrais (GROUT & PALISCA, 2007, p. 496).

Personagem	Título da ária	Métrica silábica (termo italiano)	Estrofação (termos em português)	Rima	Cena	Libretista
Ato 1						
Valentiniano	<i>Se tu la reggi al volo</i>	Settenario	2 quadras	ABBC DEEC	Cena II	M
Ezio	<i>Pensa a serbarmi o cara</i>	Settenario	1 quadra e 1 quintilha	ABBC DEEDC	Cena III	M
Fulvia	<i>Caro padre</i>	Ottonario	2 quadras	AABC DEDC	Cena IV	M
Massimo	<i>Il nocchier che se figura</i>	Ottonario	2 quadras	ABBC DEDC	Cena V	M
Onoria	<i>Quanto mai felici siete</i>	Ottonario	2 quadras	ABAC DEDC	Cena VII	M
Valetiniano	<i>So chi t'accese</i>	Quinario	1 quadra e 1 sextilha	ABAC DEFEC	Cena IX	M
Ezio e Fulvia	<i>M'uccida, m'uccida</i>	Settenario	2 tercetos (1 para cada personagem); 2 quadras em duo.	ABC – ABC DEDE - FFGE	Cena XII	GM
Ato 2						
Massimo	<i>Va' dal furor portata</i>	Settenario	2 quadras	ABAC DEDC	Cena IV	M
Ezio	<i>Recagli quell'acciaro</i>	Settenario	2 quadras	ABBC DEDC	Cena VI	M
Fulvia	<i>Tenterò dell'idol mio</i>	Ottonario	2 quadras	ABBC DDEC	Cena VII	GM
Varo	<i>Nasce al bosco in rozza cuna</i>	Ottonario	2 quadras	ABAC DDEC	Cena VIII	M
Onoria	<i>Finché per te mi palpita</i>	2 versos Ottonario e 1 Endecasillabo; 2 versos settenario e 1 Endecasillabo	2 tercetos irregulares	ABC DEC	Cena X	M

Quarteto: Valentiniano, Ezio, Massimo, Fulvia	<i>Non trionfar; poss'io</i>	Settenario	3 quadras e 1 sextilha	ABAB CDCD EFEF GGHFHF	Cena XII	GM
Ato 3						
Ezio	<i>Tutto il mio sangue</i>	Duplo quinario	2 tercetos	AAB CCB	Cena V	GM
Valentiniano	<i>Per tutto il timore</i>	Senario	1 sextilha e 1 quintilha	ABBCCD EFEFD	Cena IX	M
Fulvia	<i>Ah, non son io che parlo</i>	Setenario	2 quadras	ABBC DEEC	Cena XI	M
Coro Final: todos os personagens	<i>Della vita nel dubbio cammino</i>	Decasillabo	2 dísticos	ABAB	Cena última	M J

Quadro 4. Aspectos prosódicos das árias em Ezio, de N. Jommelli, com libreto de Gaetano Martinelli, adaptada a partir do libreto de Ezio, ópera de Pietro Metastasio.

Obs.: na seção de libretista, onde se lê **M**, leia-se Metastasio; onde se lê **GM**, leia-se Gaetano Martinelli; onde se lê **J**, leia-se modificado por Jommelli na estrutura da composição musical.

Dessa maneira, Metastasio reorganizou a ópera séria italiana com os textos de suas árias compostas de duas estrofes cuidadosamente articuladas, geralmente expressando sentimentos antitéticos ou complementares entre si, o que caracterizava uma fórmula ideal para a estrutura A-B-A (*ária da capo*), muito utilizada na primeira metade do século XVIII. Em contraposição a Apóstolo Zeno, seu antecessor, estruturou cada cena de forma que todos os recitativos, em sequência de *secco* e *accompagnato*, num esforço de ir tornando mais densa a trama, culminassem nas árias individuais ao final das mesmas, compartimentando a ação do enredo que segue para uma reação lírica.

Em termos de prosódia, os recitativos obedeciam fórmulas pré-estabelecidas em orações separadas por pausas, sílabas acentuadas nos tempos fortes dos compassos e uma estreita afinidade com a fala, enquanto as árias obedeciam a uma estrutura mais lírica e marcavam os fins das cenas e as saídas dos personagens do palco. A maior parcela das árias eram de caráter solista, com raros números de duetos ou outros conjuntos vocais mais numerosos.

Em contraposição, vê-se em Martinelli um libretista mais afinado com a atuação cênica da segunda metade do século XVIII, pois já adapta o texto para conjuntos vocais maiores, principalmente nas cenas finais dos atos, aumentando assim a dramaticidade e tecendo *gran finales* aos atos, bem ao gosto de sua contemporaneidade. Além

disso, há a supressão de muitas cenas ou falas, tornando a ópera mais curta e direta, de rápida absorção do público. Na parte musical, Niccolò Jommelli e Tommaso Traetta (1727-1779) são umas das figuras mais importantes na reformulação da ópera, fazendo uso de conjuntos vocais maiores em suas árias (duos, trios quartetos e coros em geral), dando importância maior aos recitativos *obbligato*, o que valoriza o conjunto orquestral e acrescenta uma profundidade harmônica mais dramática, seja com a estrutura da composição a três vozes, já tradicionalmente utilizada, seja com instrumentação a quatro vozes independentes, assumindo a orquestra, dessa maneira, um papel mais fundamental no desenrolar da ação dramática e não só na ação lírica e emocional (GROUT & PALISCA, 2007, p. 497-498).

## Referências

ABALADA, Victor E. Teixeira Mendes. *Metastasio por Francisco Luiz Ameno: Ópera, Poder e Literatura nas reformas do Portugal setecentista*. Dissertação apresentada para o Programa de Pós-Graduação em História das Instituições, do Departamento de História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2011.

ARMELLINI, Mario. *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 71* (2008). Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-martinelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-martinelli_(Dizionario-Biografico)/). Acesso em: 10 nov. 2020.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 5. ed., 2007.

LIMA, Rocha. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1965.

LOPEZ-CANO, Rúben. *Música y retórica en el barroco*. México: Universidade Nacional Autónoma de México – Instituto de investigaciones filológicas, 2000.

MACIOCE, Mario. La metrica italiana. In: *L'Alfiere*, rivista letteraria della "Accademia V.Alfieri" di Firenze. Disponível em: <http://www.accademia-alfieri.it/pagine/metrica.htm>. Acesso em: 8 nov. 2020.

MARTINELLI, Gaetano. *Ezio, dramma per musica da rappresentarsi nel real teatro dell'ajuda in occasione di festeggiarsi il felicissimo giorno natalizio di sua reale maestá l'augustissima signora D. Marianna Vittoria, regina fedelissima*. Lisboa, Stamperia Real, 1772.

McCLYMONDS, Marita. *Niccolò Jommelli, the last years, 1769-1774*. Michigan: UMI, 1980.

METASTASIO, Pietro. *Ezio, Dramma per musica di Artino Corasio, pastor arcade, da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo nell'autunno dell'anno MDCCXXVIII dedicato a sua eccellenza il signor conte di Harach, eccetera, eccetera, eccetera, cavagliere dell'insigne ordine del Toson d'oro, intimo consigliere attuale di stato di sua maestà cesarea cattolica, suo viceré, luogotenente e capitan generale del regno di Napoli*. Veneza, Carlo Buonarigo, 1728.

REIS, Carlos. A poesia como canto ou o canto na poesia. In: CHAGAS, Sylvania Núbia (ed.), *O Canto da Palavra*. Garanhuns: Ed. Jairo Nogueira Luna, 2013. p. 26-39.

### **Fonte Manuscritas**

JOMMELLI, Nicollo. *Ezio*. Manuscrito em três volumes pertencentes à Biblioteca da Ajuda, P-La cod. mus. 44-X-11/13 (154 p.; 114 p.; 62 p.). D'OVIDIO, Antonella (coord.). *Didone Abbandonata*. Edizioni ETS s.r.l., Pisa, 2015.

Partituras

**Ezio – Niccolò Jommelli –  
Atto Primo**

# Atto Primo

## Sinfonia

**Allegro**

Niccolo Jommelli  
(1714-1774)

Flauta I

Flauta II

Oboé I

Oboé II

Trompa em Fá I

Trompa em Fá II

Fulvia

Valentiniano

Ezio

Varo

Onoria

Massimo

Violino I

Violino II

Viola

Baixo Contínuo

4

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



8

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

11

Ob. I  
Ob. II  
Trp. I  
Trp. II  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
B.C.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 11 through 14. It features eight staves: two for Oboes (I and II), two for Trumpets (I and II), two for Violins (I and II), and two for Viola and Bassoon (Vla. and B.C.). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. Measures 11 and 12 show dense rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes. Measures 13 and 14 feature more melodic lines with slurs and accents.



15

Ob. I  
Ob. II  
Trp. I  
Trp. II  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
B.C.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 15 through 18. It features the same eight staves as the previous system. Measures 15 and 16 show a transition to a more melodic style with slurs and accents. Measures 17 and 18 feature sustained notes with slurs and accents, indicating a change in the musical texture.

18

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



21

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

24

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



27

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

30

Ob. I  
Ob. II  
Trp. I  
Trp. II  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
B.C.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 30 and 31. It features eight staves: two for Oboes (I and II), two for Trumpets (I and II), and four for strings (Violins I and II, Viola, and Bassoon). The Oboe parts play sustained notes with long slurs. The Trumpet parts play a single note with a fermata. The string parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Violins and Viola playing sixteenth-note runs.

32

Ob. I  
Ob. II  
Trp. I  
Trp. II  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
B.C.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 32, 33, and 34. It features the same eight staves as the previous block. The Oboe and Trumpet parts continue with sustained notes and slurs. The string parts continue with their rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the Violins and Viola.

35

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

*p*

*p*

38

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

42

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



46

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

*p*

*p*

49

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

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



53

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p* *piano assai* *f* *p* *piano assai* *f*

*Violoncelli Soli*

58

Ob. I  
*forte assai*

Ob. II  
*forte assai*

Trp. I  
*forte assai*

Trp. II  
*forte assai*

Vln. I  
*forte assai*

Vln. II  
*forte assai*

Vla.  
*forte assai*  
Tutti

B.C.  
*forte assai*

62

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

66

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



69

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

*p*

*p*

72

Vln. I *piano assai sempre*

Vln. II *piano assai sempre*

Vla. *piano assai sempre*

B.C. *piano assai sempre*



78

Sigue subito

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



**Andantino**

Violino I *piano sempre*

Violino II *piano sempre*

Viola *piano sempre*

Baixo Contínuo *piano sempre*

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*Viol: soli*

97

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*tr*

*f*

*f*

*f*

*Tutti*

*f*

*Viol: soli*

*f*

102

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

106

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

*p*

*p*



112

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*tr*

*tr*



119

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p assai*

*p assai*

*Viol: soli*

126

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

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

Vla. *f* *Tutti* *f* *Tutti*

B.C. *f* *Tutti* *f* *Tutti*

*Viol: soli*



131

Vln. I *tr* 3 3 3 3 3 3

Vln. II 3 3 3 3 3 3

Vla. 3 3 3 3 3 3

B.C. 3 3 3 3 3 3



135

Vln. I 3 3 3 *piano assai*

Vln. II 3 3 3 *piano assai*

Vla. 3 3 3 *piano assai*

B.C. 3 3 3 *piano assai*

*Attaca subito, Rigor di tempo, L'Allegro che siegue*

**Allegro, non Presto**

Musical score for Oboes, Trompas, Violins, Viola, and Cello/Double Bass. The score is in 6/8 time and B-flat major. The tempo is **Allegro, non Presto**. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The Oboe I and II parts play a melodic line starting in the third measure. The Trompa em Fá I and II parts play a sustained chord. The Violino I and II parts play a rhythmic pattern. The Viola and Baixo Contínuo parts play a bass line.



Musical score for Oboes, Trompas, Violins, Viola, and Cello/Double Bass, starting at measure 144. The score is in 6/8 time and B-flat major. The tempo is **Allegro, non Presto**. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The Oboe I and II parts play a melodic line. The Trompa I and II parts play a rhythmic pattern. The Violino I and II parts play a rhythmic pattern. The Viola and B.C. parts play a bass line.

148

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*



152

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

155

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

158

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*f*

*f*

*f*

162

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*f*



166

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

170

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*



174

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

178

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*



182

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*f*

*p*

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

186

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Detailed description: This musical score block covers measures 186 to 188. It features seven staves: two for Oboes (I and II), two for Trumpets (I and II), and three for strings (Violins I and II, and Viola). The key signature has one flat (B-flat). The Oboe parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Trumpet parts have rests in measure 186 and 187, with a long note in measure 188. The Violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Bassoon parts provide harmonic support with longer notes and rests.



189

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Detailed description: This musical score block covers measures 189 to 192. It features six staves: two for Oboes (I and II), two for Violins (I and II), and two for strings (Viola and Bassoon). The key signature has one flat (B-flat). The Oboe parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Bassoon parts provide harmonic support with longer notes and rests.

193

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



196

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*f*

200

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*f*

*f*

204

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*f*

*f*

208

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*f*

*f*

*f*



212

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Scena I  
Valentiniano, Massimo e Varo

Massimo

Si-gnor, mai con più fa-sto la pro-le di Qui-ri-no non ce-le-bró d'o-gni se-con-do

Baixo Contínuo



Mas.

219

lu-stro l'ul-ti-mo di. Di tan-te fa-cil lu-me, l'ap-plau-so po-po-lar, tur-ba alla

B.C.



Mas.

222

not-te l'om-bre, i si-len-zi e Ro-ma al se-co-lo ve-tu-sto più non in-

B.C.



Valen.

225

Go-do a-scol-tan-do i vo-ti,

Mas.

vi-dia il suo fe-lice Au-gu-sto.

B.C.



Valen.

227

che a mio fa-vor si-no-al-le stel-le in-vi-a il po-po-lo fe-del. Le pom-pe-am-

B.C.

230

Valen. 

mi - ro: at - ten - do il vin - ci - tor: tut - te ca - gio - ni di - gio - ie a - me. Ma la più gran - de è quel - la

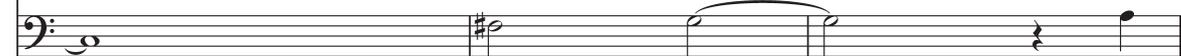
B.C. 



234

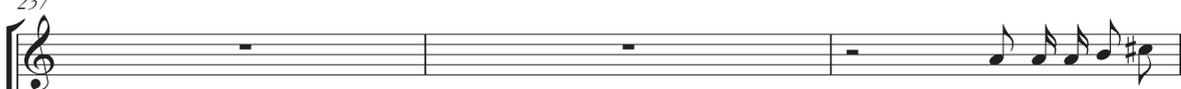
Valen. 

ch'io pos - sa of - frir con la mia de - stra in do - no ric - co di pal - me al - la tua fi - glia il tro - no

B.C. 



237

Valen. 

Il vin - ci - tor s'a -

Var. 

E - zio s'a - van - za. Io già le pri - me in - seg - ne veg - go ap - pres - sar - si

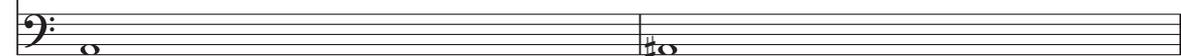
B.C. 



240

Valen. 

scol - ti, e sia Mas - si - mo a - par - te de do - ni che mi

B.C. 



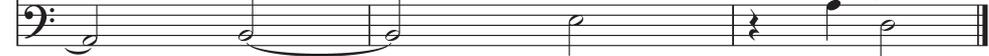
242

Valen. 

fa la sor - te a - mi - ca.

Mas. 

Io pe - ró non ob - blio l'in - giu - ria an - ti - ca.

B.C. 

Sigue Marcia

**Andante**

Flauta I

Flauta II

Oboé I

Oboé II

Trompa em Fá I

Trompetes em Bb

**Andante**

Violino I

Violino II

Viola

Baixo Contínuo

248

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

252

Fl. I *soli tr*

Fl. II *soli tr*

Ob. I *tr*

Ob. II *tr*

Trp. I

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

256

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

soli

soli

Fagotti soli

*p*

260

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

B.C.

soli

soli

*p*

*p*

*p*

264

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Tpt.

B.C.

*p*

*tr*



267

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Tpt.

Vln. I

Vln. II

B.C.

*f*

*tutti*

*f*

*tr*

271

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*f*

*p*

*tr.*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 271, 272, and 273. The score is for a symphony orchestra. The woodwind section (Flutes I and II, Oboes I and II) plays a melodic line with trills. The brass section (Trumpets I and Trombones) provides harmonic support with sustained notes, marked with dynamics *p* and *f*. The string section (Violins I and II, Viola, and Bassoon) plays a rhythmic accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The page number 271 is written at the top left of the first staff.

274

Fl. I

Fl. II

Ob. I *tr*

Ob. II *tr*

Trp. I

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Siegue

Scena II  
Ezio, e detti

**Allegro**

Ezio

Sig- nor, vin- cem- mo

Violino I

Violino II

Viola

Baixo Contínuo

*forte*

Ez.

281

Ai ge- li- di Tri - o- ni il ter-ror de' mor - ta - li fug- gi - ti-vo ri- tor- na

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Ez.

285

Il pri- mo jo so- no che mi- ras- se fi - no- ra At- ti- la\_ im- pal- li - dir Non

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

289

Ez. *vi - de il so - le più nu - me - ro - sa stra - ge. A tan - te*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

292

Ez. *mor - ti e - ra an - gus - to il ter - re - no il san - gue cor - se in tor - bi - di tor - ren - ti*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

296

Ez. *Le mi - nac - ce à la - men - ti si u - dian con - fu - se: e fra i ti - mori, e l'i - re er -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

299

Ez. *ra - va - no in - dis - tin - ti i for - ti, i vi - li i vin - ci - to - ri, i vin - ti.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

303

Ez. *Ne gran tem - po dub - bio - sa la vit - to - ria on - deg - gió Te - me di -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

307

Ez. *spe - ra, fug - ge il ti - ran - no e ce - de di tan - te in*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

310

Ez. *giu - ste pre - de im - pac - ci al suo fug - gir l'ac - qui - sto a noi.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

---

313

Ez. *Se u - na pro - va ne vu - oi, mi - ra le vin - te schie - re ec - co l'ar - mi, l'in - seg - ne e le ban -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

---

317

Valen. *E - zio tu non tri - on - fi d'At - ti - la sol, nel de - bel - lar - lo an - co - ra vin - ce - sti j vo - ti*

Ez. *die - re*

B.C.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

321

Valen. 
  
 miei. Tu ras-si-cu-ri su la mia fron-te il va-cil-lan-te al - lo-ro. Tu il mar-zial de - co-ro ren de-sti al Te-bro e

B.C.

5  
3

325

Valen. 
  
 de-ve al - la tua men-te, al - la tua de-stra au-da-ce I - ta-lia tut-ta, e li-ber - ta-de, e pa - ce.

B.C.

5  
3

329

Valen. 
  
**Andante** Fra que-ste brac-cia in-tan - to tu del ca-den-te jm-pe - ro e

Vln. I 
  
*f* *tr* *sostenuto*

Vln. II 
  
*f* *tr* *sostenuto*

Vla. 
  
*f* *sostenuto*

B.C. 
  
*f* *sostenuto*

332

Valen. 
  
 mio so - ste-gno, pren-di d'a-mo-re un peg - no. A te non pos - so of -

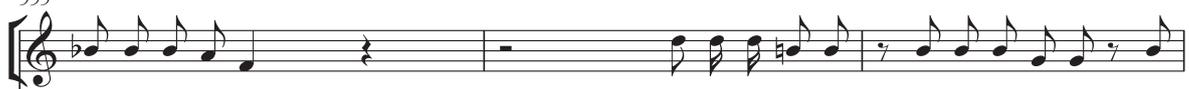
Vln. I 
  
*f* *tr*

Vln. II 
  
*f* *tr*

Vla. 
  
*f*

B.C. 
  
*f*

335

Valen.  frir, che j do - ni tuoi. Ser - ba - mi a - mi - co quei do - ni js - te - si e

Vln. I 

Vln. II 

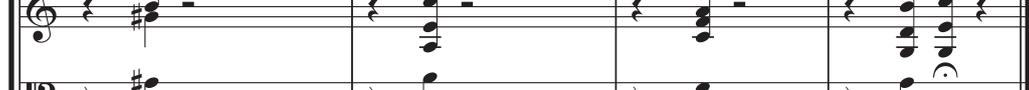
Vla. 

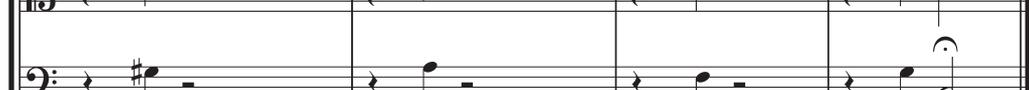
B.C. 

338

Valen.  sap - pi, che fra gli ac qui - sti mie - i il più no - bi - le ac - qui - sto, E - zio tu se - i.

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

B.C. 

Siegue Aria

**Allegro non presto**

Oboé I

Oboé II

Trompa em Fá I

Trompa em Fá II

Violino I

Violino II

Viola

Baixo Contínuo

*p*

*Rinforzando*

*un poco for:*

*p*

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*forte assai.*

345

348

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



351

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*f*

*p*

*f*

354

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



358

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

*Viol: soli*

*Tutti*

361

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*



364

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*tr*

*tr*

*tr*

367

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

Se tu la

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

371

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

*p*

*rinforzando*

*p*

*rinforzando*

Valen.

reg - gi la reg - gi al vo - - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*



374

Valen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

376

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

lo Su la tar - pea pen - di - ce

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p* *f*

---

380

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

Su la tar - pea pen - di - ce l'a - qui - la vin - ci

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

384

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*rinforzando*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*p*

tri - ce, l'a - qui - la vin - ci - tri - ce sem -



387

Valen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

- pre, sem - pre tor-nar ve - dró, l'a - qui-la vin - ci-

391

Valen. tri - ce sem - pre, sem - pre - tor -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

394

Valen. - nar

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

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

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

397

Valen. Sem - pre, sem - pre tor - nar ve -

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

401

Ob. I

Ob. II *p*

Trp. I

Trp. II *p*

Valen. *p*

dró su la tar-pea pen - di - ce se

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

---

404

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II *rinforzando*

Valen. *rinforzando*

tu se tu la reg - gi. la reg - gi la reg - gi al vo - lo

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

408

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

L'a-qui-la vin - ci - tri - ce, l'a-qui-la vin - ci - tri - ce

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



412

Valen.

sem-pre tor - nar\_ tor - nar\_ ve - drò\_ ve - drò\_ tor - nar\_

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

415

Valen. *sem - pre - sem - pre - tor - nar - ve -*

Vln. I *f p f p*

Vln. II *f p f p f p*

Vla. *p f p f p*

B.C. *p f p f p*



418

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen. *-drò sem - pre sem - pre - tor - nar*

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*

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

421

tr

Ob. I

tr

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

tr

ve - - - - drò.

Vln. I

*forte assai*

Vln. II

*forte assai*

Vla.

B.C.

424

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

427

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

429

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

tr

tr

tr

Se

433 *Adagio ad arbitrio*

Valen. tu l'a - - qui - la al vo - lo se tu, se tu la reg - gi.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

438 *Andantino*

Valen. Bre - ve sa - rà per lei tut-to il ca - min tut-to il ca - min del so - -

Vln. I *p* *tr*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

448

Valen. -le e al - lo - ra i re - gni mi-ei al - lo - ra i re - gni

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

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

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

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

455

Valen. *mi - ei col ciel, col ciel di - vi - de - ró di - vi - de -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f p f p*

463

Valen. *ró. se tu se tu la reg -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f p f*

473

**Adagio** **Come prima**

Valen. *gi al vo*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p p*

478

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

lo su la tar -

*f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

*p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*





492

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

Sem-pre tor - nar, tor - nar ve - drò, ve - drò tor - nar\_\_\_\_\_

Vln. I

*f p f p f p*

Vln. II

*f p f p f p*

Vla.

*f p f p*

B.C.

*Tutti f p f p*



495

Valen.

tor - nar\_\_\_\_\_ tor -

Vln. I

*f p*

Vln. II

*f p*

Vla.

*f p*

B.C.

*f p*

498

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

-nar ve drò sem-pre tor - nar tor - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*forte assai*

*forte assai*

*forte assai*

*forte assai*

502

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

nar ve - drò

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

505

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



507

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

### Scena III

Ezio, Massimo, e poi Fulvia

Massimo

E - zio, do-nas-ti-as - sai al - la glo-ria, al do-ver: qual-che mo-men - to con - ce-di al-l'a-mis-tá

Baixo Contínuo

---

515

Ez.

Mas.

B.C.

Las - cia ch'io strin - ga quel-la man vin-ci - tri - ce

Io go - do a-mi-co nel ri - ve - der-ti e ca-ro m'e l'a-mor

---

519

Ez.

B.C.

tuo de' miei tri-on-fi al pa-ro. Ma Ful-via o - ve si ce-la? Che fa? Do - v'è? Quan-do cias-cun s'af-

---

523

Ez.

Mas.

B.C.

fret - ta su le mie pom-pe ad ap-pa-gar le ci - glia la tua fi - glia non vie - ne?

Ec - co la fi - glia

---

526

Ez.

B.C.

Ca - ra, di te più de-gno tor-na il tuo spo-so, e al vol - to tuo gran par - te de-ve de'suoi tro - fei.

---

530

Ez.

B.C.

Fra l'ar-mi, e l'i - re mi fu spro-ne e-gual-men-te e la glo-ria, e l'a - mor... ma... Ful - via? Oh

534

Ful. Che pe - na! Io ven - go... Son io...

Ez. De - i! Per - chè me - sta co - si? No:

B.C. 3#

537

Ful. Ah si, son quel-la: ma... sap- pi... Ge - ni -

Ez. tu non sei per me quel-la che fos - ti

B.C.

541

Ful. tor per me fa - vel - la

Ez. Mas - si - mo non ta - cer.

Mas. Tac - qui fin - o - ra per -

B.C.

544

Mas. chè co' nos - tri ma - li a te non vol - li le gio - je av - ve - le - nar. Si vi - ve a

B.C.

547

Mas. mi - co sot - to un gio - go cru - de - le. An - che i pen - sie - ri im - pa - ra - no a ser -

B.C.

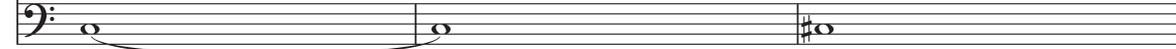
550

Mas. vir. La tua vit - to - ria, E - zio, ci to - glie al - le stra - nie - re of - fe - se Le do - mes - ti - che ac -

B.C.

553

Mas.  cres - ce. Era il ti - mo - re in qual - che par - te al - me - no a Ce - sa - re di

B.C. 

556

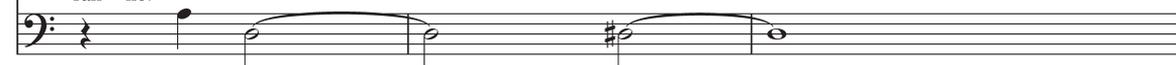
Mas.  fre - no: Or che vin - ces - ti i po - po - li do - vran - no più su - per - lo sof - frir - lo, e più ti -

B.C. 

559

Ez.  Io tal no'l cre - do Al - me - no la ti - ran - ni - de sua mi fu nas -

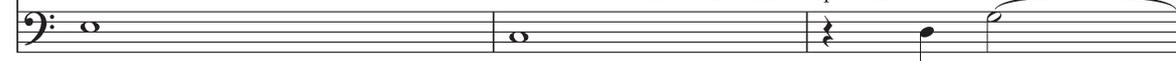
Mas.  ran - no.

B.C. 

562

Ez.  co - sa. Che pre - ten - de? Che vuol? La spo - sa

Mas.  Vuol la tua spo - sa.

B.C. 

565

Ful.  Oi - me!

Ez.  mia! Mas - si - mo, Ful - via, e voi con sen - ti - te a tra - dir - mi

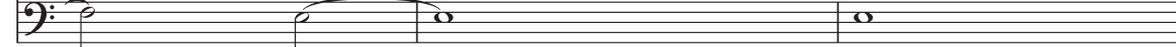
Mas.  Qual ar - te,

B.C. 

6

568

Mas.  qual con - si - glio a - do - prar? Vuoi che l'es - pon - ga, ne - gan - do - la al suo tro - no, d'un ti - ran - no al pia -

B.C. 

571

Mas.

B.C.

575

Mas.

B.C.

579

Mas.

B.C.

583

Ez.

B.C.

586

Ez.

Mas.

B.C.

Oh

589

Mas.

B.C.

593

Ez.

Mas. Ma sa Ce-sa-re, o Ful-via, ch' E-zio t'a-  
vie-ne. Can-giar fa - vel - la, e si-mu-lar con - vie-ne.

B.C.

597

Ful. Il Ciel nol vo-glia.

Ez. do-ra? Ques-to è l'er-ro-re.

Mas. A lu - i fin-o-ra il vos-tro a-mo-re di ce-lar pro-cu - rai

B.C.

601

Ful.

Ez. Ah  
Ce-sa-re non à col-pa. Ad - di - o. La-scia - te che so - lo io par-li: e tut-to can-ge-rà di sem-bian-za.

B.C.

605

Ful. no! Ri - flet - ti pria di par - lar. Qual-che fu-nes-to e - ven - to mi pre sa-gis-ce il cor. Nac-qui in-fe -

B.C.

609

Ful. li - ce e spe-rar non mi li - ce che la sor - te per me giam-mai si can - gi.

B.C.

612

Ez. Son vin - ci - tor: sai che t'a - do - ro e pian - gi?

B.C.

*p*  $\frac{6}{\flat 3}$

Andantino affettuoso

Ezio

Violino I

Violino II

Viola

Baixo Contínuo

Pen

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

617

Ez.

- sa a ser - bar - mi o ca - ra o ca - - ra i dol - ci af -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

620

Ez.

fet - ti i dol - ci af - fet - ti\_ tuo - i

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *f* *f*

tr

622

Ez. a - ma - mi a - ma - mi e la - scia la - scia po - i o -

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

B.C.

625

Ez. gni - al - tra cu - ra o - gni al - tra cu - ra a me la - scia o

Vln. I

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

B.C.

628

Ez. ca - ra la - scia po - i o - gni al - tra cu - ra a me la - scia o

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

B.C. *f p*

631

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

tra

634

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

cu-ra o-gni al - tra cu - ra a me o - gni\_ al-tra cu - ra a - me o - gni\_ al-tra cu - ra a -

*f p f p forte assai*

*f forte assai*

*f p f p forte assai*

*f p f p forte assai*

637

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

me

639

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Ca

*tr*

*p*

*p*

*p*

642

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

**Un poco Andante**

ra! Tu mi vuoi dir

*tr*

646

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

tu mi vuoi dir, mi vuoi dir\_\_\_\_\_ col

*f* *3*

*tr*

*p*

*f* *3*

*tr*

*p*

*p*

*p*

651

Ez. pian - - - - - to che re - sti che

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

656

Ez. re-sti in ab-ban - do - no, no! Co-si vil non so-no, no! Co-si vil non

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *p*

B.C. *p*

664

Ez. so - no e me - co in - gra - to tan - to in -

Vln. I *p f*

Vln. II *p f*

Vla. *p f*

B.C. *p f*

669

Ez. gra - to tan - to No! No! Ce - sa -

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

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

Vla. *p* *f* *p*

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

674

Ez. re\_ non è. O ca-ra! o Ca - ra la - scia il pian - to

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

B.C.

682

Ez. las - scia il pian - to e pen - sa, pen - sa

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

B.C.

689 **Come prima**

Ez. Pen - - - - - sa a ser - bar - mi o ca - ra o ca -

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

692

Ez. ra, i dol - ci af - fet - ti i dol - ci af - fet - ti tuo - i

Vln. I

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.C. *f*

695

Ez. a - ma - mi a - ma - mi e la - - - - -

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

698

Ez. *tr tr*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

scia, la - scia po-i

701

Ez. *tr*

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

B.C.

ogni al-tra o-gni al-tra cu - ra o- gni al-tra cu - ra a me. A - ma - mi, o

*Ligate*

704

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ca - ra ca - ra a - ma - mi e la - - -

*f*

*f*

706 *Adagio*

Ez. *tr*

- scia, la - - scia po - i o - gni al-tra, o - gni

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

709 *tr*

al - - - - tra cu-ra a me

Vln. I

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.C. *f*

712

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Sigue

Scena IV  
Massimo e Fulvia

Fulvia

E' tem-po, o ge ni to - re, che u-no sfo - go con-ce-da al-mio ris - pet - to Tu pria

Baixo Contínuo

---

717

Ful.

d'E-zio all'af-fet - to pro-met - ti la mia de-stra, in - di m'im po - ni ch'io sof-fra au-gu-sto a-man - te,

B.C.

---

720

Ful.

al-men fin tan-to ch'E-zio ri - tor-ni, E - zio ri - tor-na, e quan-do spe-ro di lui la ma - no

B.C.

---

724

Ful.

ti sen-to dir che lo spe-ran-lo è va - no.

Mas.

Fi - glia non t'in-gan - nai: sol che tu

B.C.

---

728

Ful.

I - o!

Mas.

vo - glia pa-ghi in bre-ve sa - ran-no l'a-mor tuo, l'o-dio mi - o. D'au gu sto a-scen di con-sor-te il tro-no.

B.C.

---

732

Ful.

Che sen - to?

Mas.

Si. Spo-sa al ti - ran-no tu puoi sve-nar-lo o al - me-no a-gio puoi dar-mi a tra-pas-sar-gli il se-no.

B.C.

736

Ful. E con qual fron-te pos-so a Ce-sa-re of-frir-mi col pen-sier di tra - dir-lo? Il reo di - se-gno mi leg-ge-reb-be in

B.C.

---

740

Ful. fac - cia. Io di tal col - pa ge - lo al - la so-la-j-de - a

Mas. Mol-to, o Ful - via, più sag-gia io ti cre -

B.C.

---

743

Ful. Ah, non son

Mas. de - a. Qual col - pa? Qual vir - tù? lac - ci ser - vi - li sol del - l'a - ni-me vi - li...

B.C.

---

747

Ful. que - sti que'se-mi di vir-tù, che in me ver sa-sti dà miei pri-mi va - gi-ti in fi-no a-do-ra. M'in-gan-ni a-des-so.

B.C.

---

751

Ful. o m'in-gan na - sti allo - ra?

Mas. O - gni di-ver-sa e - ta - de vuol mas-si-me di-ver-se al - tro à fan - ciul - li

B.C.

---

755

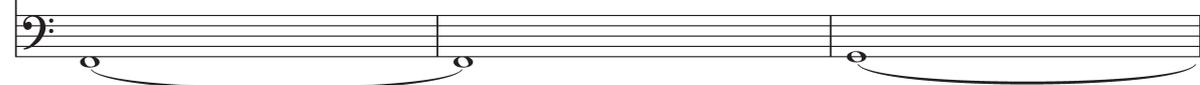
Ful. M'in-gan-ni a-des - so

Mas. al - tro a-gli a-dul - ti è d'in-seg-nar per - mes - so. Al - lo - ra io t'in - gan - nai.

B.C.

758

Ful.  Che l'o - dio del - la col - pa, che l'a - mor di vir - tù na - sce con no - i che da prin - ci - pi

B.C. 

761

Ful.  suo - i l'al - ma à l'i - dea di ciò che nuo - ce, o gio - va, me'l di - ces - ti. Io lo sen - to, o - gnun lo

B.C. 

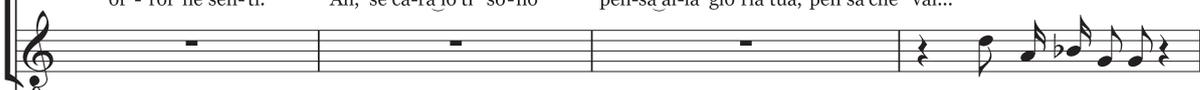
764

Ful.  pro - va E se vuoi dir - mi il ver, tu stes - so, o pa - dre quan - do to - glier mi ten - ti l'or - ror d'un tra - di - men - to

B.C. 

768

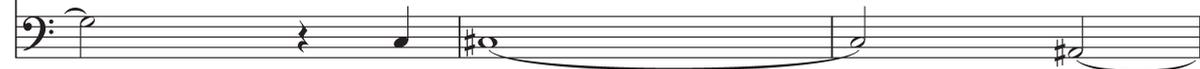
Ful.  or - ror ne sen - ti. Ah, se ca - ra io ti so - no pen - sa al - la glo ria tua, pen sa che vai...

Mas.  Ta - ci, im - por - tu - na

B.C. 

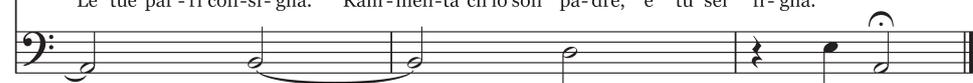
772

Mas.  io t'ò sof - fer - to as - sai. Non dar con si - gli o con - si - gliar se bra - mi

B.C. 

775

Mas.  Le tue par - ri con - si - glià. Ram - men - ta ch'io son pa - dre, e tu sei fi - glia.

B.C.  Siegue Aria Fulvia

Andante Moderato

Fulvia

Violino I

Violino II

Viola

Baixo Contínuo

*f p f p f p*



781

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f f f*



784

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Viol: Soli

*p p*

787

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla. *f*

B.C. *f* tutti



790

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

Vln. II *3* *tr* *p*

Vla. *tr* *p*

B.C. *p*



793

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

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

Vla. *f* *p* *f*

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

796

Ful. *Ca - - - ro*

Vln. I *tr*

Vln. II *tr* *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

799

Ful. *pa - dre a me - - a - me non dei - i no a me non*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

802

Ful. *de - - i ram - men - tar ram - men - tar che pa - dre*

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

B.C.

805

Ful. *che pa - dre sei - io lo - so io lo - so ma in*

Vln. I

Vln. II

Vla. *f*

B.C. *f*

809

Ful. *que - sti ac - cen - ti in que - sti ac - cen - ti non ri - tro -*

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

812

Ful. *- vo il ge - ni - tor ca - ro - ca - ro pa - dre pa - dre -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. *Viol: Soli*

815

Ful. *pa - dre ca - - - - -*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *Tutti p*

818

Ful.

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

821

Ful. *tr* *- - ro in que - sti in - que - sti ac - cen - ti no*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

824

Ful. no no ri - tro-vo, no, no, no ri -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

827

Ful. -tro - - - - - vo il - ge - ni - tor -

Vln. I *tr*

Vln. II *f p f p*

Vla. *f p f p*

B.C. *f p f p*

830

Ful. *tr* il - ge - ni - tor.

Vln. I *tr forte assai p*

Vln. II *forte assai p*

Vla. *forte assai p*

B.C. *forte assai p*

833

Ful.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p* *piano assai*

836

Ful.

Non son io non son io che ti con-si - glia

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*tr*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

840

Ful.

— che ti con - si - glia è il ri - spet - to d'un re -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

*p*

*p*

843

Ful. *-gnan - te è l'af fet - to d'u - na\_ fi - glia è il ri -*

Vln. I *f p f p*

Vln. II *f p f p*

Vla. *f p f p*

B.C. *f p f p*

846

Ful. *mor - - - so, il ri - mor - so\_ del tuo cor, no.*

Vln. I *f p f p tr*

Vln. II *f p f p tr*

Vla. *f p f p*

B.C. *f p f p*

850

Ful. *no pa - dre ca - ro non son io\_ no che ti con - si - glia, no*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

854

Ful. *no è il ri - spet - to è l'af - fet - to d'un re -*

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

B.C. *f p*

857

Ful. *-gnan-te d'u-na\_ fi - gia... Ah! Ah! No! Ca - - ro*

Vln. I *f p f p*

Vln. II *f p f p*

Vla. *f p f p*

B.C. *f p f p*

861

Ful. *pa - dre a me\_ a me non dei, no, a me non*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

864

Ful. *tr* *tr*  
de - i ram - men - tar ram - men - tar che pa - dre

Vln. I *tr* *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

B.C.

867

Ful. *f*  
che pa - dre sei\_ io lo\_ so io lo\_ so ma in

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.C. *f*

871

Ful. *p*  
que - sti ac - cen - ti in que\_ sti ac - cen - ti non\_ ri - tro - vo

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

874

Ful. *no — ri - tro - - vo il ge - ni - tor ca - ro pa - dre, pa - dre ca -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

878

Ful.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

881

Ful. *- - - - - ro in que - sti in que - sti ac - cen - ti no!*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

885

Ful. no! non ri - tro - vo. No! No! Non ri

Vln. I *tr* *3* *tr*

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

Vla. *tr* *tr*

B.C.

888

Ful. tro - - - - vo\_ il\_ ge - ni - tor No! No! No!

Vln. I *tr*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

891

Ful. No! Non\_ ri - tro - vo il ge - ni - tor No! No! No!

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

893

Ful. *No! Non ri - tro - vo il ge - ni - tor, non ri - tro - vo il ge - ni - tor.*

Vln. I *f p forte assai*

Vln. II *f p forte assai*

Vla. *f p forte assai*

B.C. *f p forte assai*

896

Ful.

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

B.C.

898

Ful.

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla. *tr*

B.C.

*Siegue*

Scena V  
Massimo solo

Larghetto

Massimo

Violino I

Violino II

Viola

Baixo Contínuo

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

902

Che sven tu-ra é la mia!

905

Co-si ri-

908

Mas. *8* pie - na di mal-vag-gi-é la ter - ra, e quan-do po - i un mal-va-gio vo-glio Son tut-ti e-ro - i

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

912 **Allegro**

Mas. *8* Ma già trop-po par - la - i. Pria che sor-ga l'au-ro - ra, mo-ra

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

916

Mas. *8* Ce-sa-re, mo-ra. E - mi-lio il brac-cio mi pre-ste-rà

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

920

Mas. *8*

Che può av-ve-nir-ne? O ca-de Va-len-ti-nia-no es - tin-to; e pa-go io

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

924

Mas. *8*

so-no, o re-sta in vi-ta; ed io fà-rò che sem-bri E-zio il fel-lo-ne. In

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.C. *f*

928

Mas. *8*

tan - to il com - me - ter - si al ca - so nell' es - tre - mo pe -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

930

Mas. *8*

ri - glio e il con - si - glio mi - glior d'o - gni con - si - glio.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Sigue Aria



Massimo

933 **Allegro Moderato**

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

938

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

942

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*pp*

*p*

*pp*

*p*

*pp*

*p*

*pp*

II

947

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Noc - - chier\_ che\_ si\_ fi - gu - ra o - gni

*f*

*f*

*f*

*f*

*tr*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

952

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

sco - glio o - gni tem - pe - - - -

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

956

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



962

Mas.

- sta. Non si la - gni se - poi

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

966

Mas. *re - sta un men - di - co pe - sca - tor no*

Vln. I

Vln. II *tr*

Vla.

B.C.

972

Mas. *non si la - - - - -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

978

Mas. *- gni se poi re - sta, se poi re - sta un men - di - co*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

986

Mas. *8*  
un men - di - co pe - sca tor un men - di - co, un men - di - co

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



994

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas. *8*  
pe - sca - tor, un men - di - co, men - di - co pe - sca - tor, un men -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

999

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

- di - co, men - di-co pe - sca - tor.

Vln. I

*p forte assai*

Vln. II

*p forte assai*

Vla.

*p forte assai*

B.C.

*p forte assai*

1003

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

1008

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Dar - si in brac - cio an - cor con - vie - ne an - cor con - vie - ne

1014

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Qual - che vol - ta, qual - che vol - ta al - la for - tu - na che so -

1021

Mas. *tr*  
 ven - te in ciò che av - vie - ne la \_\_\_\_\_ for - tu - na a par - te an - cor \_\_\_\_\_

Vln. I *f p*

Vln. II *f p tr*

Vla. *f p*

B.C. *f p*



1028

Ob. I

Ob. II

Mas. *tr*  
 \_\_\_\_\_ so - ven - te in ciò che av - vie - ne la

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

B.C.

1034

Ob. I

Ob. II

Mas.

for - - tu - na à par - te an - cor à par - te an - cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

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

*tr*

1040

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*forte assai*

*forte assai*

*forte assai*

*forte assai*

1044

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

No - - chier\_ che si - fi - gu - ra. o - gni

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

1050

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

sco - glio o - gni sco - glio o - gni tem - pe - - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

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

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

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

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

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

1056

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas. *tr tr tr* sta.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f p f p f p f p*



1061

Mas. Non si la - gni se poi

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

1064

Mas. *8* re - sta se — poi re - sta un men - di - co un men -

Vln. I *3*

Vln. II

Vla.

B.C.



1070

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas. *8* di - co pe - sca - tor se il noc-chier

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

1075

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

o - gni tem - pe - sta o - gni sco - glio si - - - - - fi -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

1080

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

- gu - ra non si la - gni se poi re - sta, se poi re - sta un - - - - - men -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

1086

Mas. *tr*  
 di - co, un men - di - co pe - sca - tor un men - di - co, un men

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



1094

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas. *tr*  
 - di - co pe - sca - tor, un men - di - co, un men - di - co pe - sca -

Vln. I *f p f*

Vln. II *f p f*

Vla. *f p f*

B.C. *f p f*

1099

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

-tor un men - di - co, un men - di-co pe - sca - tor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p* *f* *p* *forte assai*

*f* *p* *forte assai*

*f* *p* *forte assai*

*p* *f* *p* *forte assai*

1103

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Siegue

## Scena VI

### Onoria, e Varo

Varo

Onoria

Baixo Continuo

Del vin - ci - tor ti chie - do, non del - le sue vit - to - rie: es - se ab - ban - don - a - to no - te mi

---

1112

Onor.

B.C.

son. con qual sem - bian - te ac - col - se l'ap - plau - so po - po - lar? Ser - ba - va in - vol - to

3 6

---

1115

Onor.

B.C.

La guer - rie - ra fie - rez - za? Il suo tri - on - fo gli ac - creb - be fa - sto, o man - su - e - to il re - se?

6 6 #3

---

1118

Var.

Onor.

B.C.

O - no - ria, a me per - do - na, se de - gli ac - qui - sti

Ques - to nar - ra - mi, o Va - ro, e non l'im - pre - sa

---

1122

Var.

Onor.

B.C.

suoi, più che di lu - i, la ger - ma - na d'Au - gus - to cu - rio - sa io cre - dei, Sem - bra che que - ste siam pre - mu - re d'a

5 #3

1126

Var.

Onor. *mor.*

B.C.

Al - la tua fe - de, al tuo lun - go ser - vir tol - le - ro o Va - ro di par - lar - mi co - si, Ma tu che

1130

Onor.

B.C.

tan - to sei d'E - zio a - mi - co il suo po - ter non de - vi e - sa - ge - rar co - si. Ce - sa - re è trop - po

#6  
#4  
2

1133

Onor.

B.C.

d'in - do - le so - spet - to - sa. Van - tan - do - lo al ger - ma - no uf - fi - cio gra - to all' a - mi - co non ren - di. Chi sa?

1137

Var.

Onor.

B.C.

Io che son d'E - zio a - mi - co più cau - to par - le - rò: ma

Po - treb - be un di... Va - ro m'in - ten - di.

1141

Var.

B.C.

tu, se l'a - mi, mos - tra - ti, o prin - ci - pes - sa, me - no in - ge - gno - sa in - tor - men - tar - te stes - sa.

#6

## Scena VII

Onoria sola

Onoria

Baixo Contínuo

Im - por - tu - na gran - dez - za ti - ran - na de - gli af - fet - ti, e per - chè ma - i ci nie - ghi,

1147

Onor.

B.C.

1150

Onor.

B.C.

Onoria

Oboé I

Oboé II

Trompa em Fá I

Trompa em Fá II

Onoria

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Baixo Contínuo

1155

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.

*f*

*p*

*f*

*p*

*p*

*f*

*f*

*f*



1160

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.



1171

Onor. *Quan - to mai fe - li - ci - sie - te in - no-*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.



1176

Onor. *cen - ti pa - sto-rel - le che in a - mor in a*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.

1181

Onor. mor\_ non co - no - sce - te al-tra leg - ge, al-tra leg - ge che l'a - mor

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.



1186

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Onor. in - no - cen - ti oh, quan - to oh.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.

1191

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Onor.  
quan - to sie - te fe - li - ci che in a - mor non co - no -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

1195

Onor. *tr*  
 sce - te non co - no - sce - te al - tra leg - ge, al - tra leg - ge che l'a -

Vln. I *f p f p*

Vln. II *f p f p*

Vla. *f p f p*

Vc. *f p f p*

B.C. *f p f p*

1199

Ob. I *soli*

Ob. II *soli*

Trp. I *p rfz*

Trp. II *p rfz*

Onor. *mor* che l'a -

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

Vc. *f p*

B.C. *f p*

Più Andantino Affettuoso

1202

Ob. I *tr*

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Onor. *tr*

mor ————— che l'a - mor.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

B.C. *f*

*p*

1206

Onor. An - cor io — sa-rei fe - li - ce se po-

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.

1213

Onor. tes - si al - li - dol mio pa - le - sar co - me a-voi

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.



1219

Onor. li - ce il de - si - o il de - si - o di que - sto

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.

*p*

*p*

*tr*

*tr*

*tr*

1225

Onor. *cor* sa - rei, sa - rei an - cor i - o sa - rei, sa - rei fe - li - ce se al

Vln. I *f p f p*

Vln. II *f f*

Vla. *f f*

Vc. *f p f p*

B.C. *f p f p*



1230

Onor. l'i - dol mio po - tes - si, po - tes - si pa - le - sar pa - le - sar co - me a voi li - ce il de -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.

1237

Onor. *tr*  
 si - o il de - si - o di que - sto cor po - tes-si po - tes-si al - li - dol

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C. *p*



1245

Onor. *tr tr* *Ad arbitrio*  
 al - li - dol mi - o pa - le - sar po - tes-si! po -

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc.

B.C.

1250 **Come prima**

Onor. tes-si. Quan - to mai fe - li - ci sie - te

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.



1255

Onor. in - no cen - ti pa - sto-rel - le che in a -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.

1260

Onor. *-mor in a - mor non co - no - sce - te al - tra leg - ge, al - tra*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.



1264

Trp. I

Trp. II

Onor. *leg - - - ge che l'a - mor pa - sto -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.

1268

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Onor.

rel - le in no - cen - ti oh! quan-to sie -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.

1273

Onor.

- te fe - li - ci che in a - mor non co - no - sce - te, non co - no - sce te al - tra

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.

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

1278

Onor. *tr*  
leg - ge, al - tra leg - ge, al - tra leg - ge che l'a -

Vln. I *p* *tr*

Vln. II *p* *tr*

Vla. *p* *tr*

Vc. *p*

B.C. *p*

1282

Ob. I *soli*

Ob. II *soli*

Trp. I *p*

Trp. II *p*

Onor. mor \_\_\_\_\_ che. l'a -

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

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

Vla. *rfz* *f* *p*

Vc. *p*

B.C. *f* *p*

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra and a vocal soloist. It consists of ten staves. The woodwinds (Ob. I & II, Trp. I & II) and strings (Vln. I & II, Vla., Vc., B.C.) are playing in a key with one flat (B-flat major or D minor). The woodwinds have 'soli' markings. The vocal soloist (Onor.) has lyrics 'mor' and 'che. l'a -'. The strings and brass have dynamic markings: *p* (piano), *rfz* (ritardando), *f* (forte), and *p* (piano). The score is divided into four measures.

1286

Ob. I *forte assai* *p*

Ob. II *forte assai* *p*

Trp. I

Trp. II

Onor. *tr*  
 mor, al - tra\_ leg - - ge che l'a - mor.

Vln. I *f* *forte assai* *p*

Vln. II *f* *forte assai* *p*

Vla. *f* *forte assai*

Vc. *forte assai*

B.C. *forte assai*

1290

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.

1294

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B.C.

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

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

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

*p sempre*

*p sempre*

## Scena VIII

### Valentiniano e Massimo

Valentiniano

E - zio sap - pia, ch'io bra - mo se - co par - lar, che qui l'at - ten - do.

Baixo Contínuo

---

1302

Valen.

A - mi - co co - min - cia ad a - dom - brar - mi la glo - ria di co - stui, cia - scun mi par - la del - le con - qui - ste sue:

B.C.

---

1306

Valen.

Ro - ma lo chia - ma il suo li - be - ra - to - re: e - gli se stes - so trop - po co - no - sce; as - si - cu - rar - mi jo deg - gio

B.C.

---

#3

1310

Valen.

del - la sua fe - del - tà. Vo - glio d'O - no - ria al ta - la - mo in - nal - zar - lo, ac - cioc - ché si - a

B.C.

---

5  
#3

1314

Valen.

suo pre - mio il no - do, e si - cu - rez - za mi - a.

Mas.

Ve - ra - men - te per lui giun - ge al - l'ec - ces - so li - do - la - tria del

B.C.

---

5  
3

1318

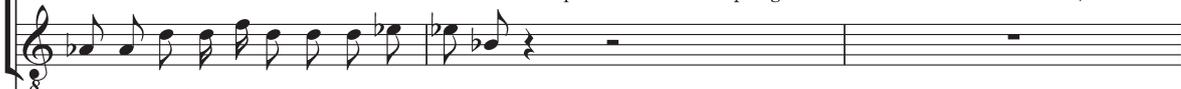
Mas.

vol - go: or - mai si scor - da qua - si del suo so - vra - no. A me par - reb - be mal si - cu - ro ri - pa - ro

B.C.

1322

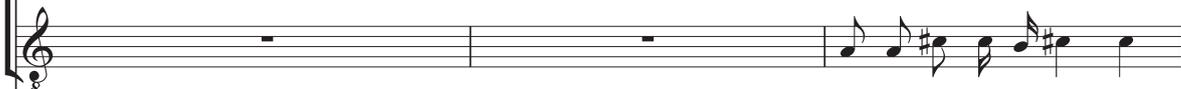
Valen.  Dun-que vuoi ch'io m'im-pe - gni sull' or - me de' ti - ran - ni; e

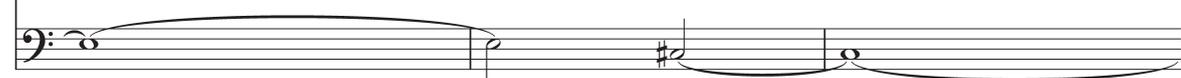
Mas.  in - nal - zar-lo ad un gra - do sì su - bli - me.

B.C. 

1325

Valen.  ch'io di - ven - ga al - l'o - dio u - ni - ver - sa - le og - get - to e se - gno?

Mas.  La pri - m'ar - te del re - gno

B.C. 

1328

Mas.  è il sof - frir l'o - dio al - trui. Gio - va al reg - nan - te più l'o - dio che l'a - mor con chè l'of - fen - de ha più rag - gion

B.C. 

1332

Valen.  Mas - si - mo, non è ve - ro. Chi fa tro - po te - mer - si te - mel'al - trui ti - mor

Mas.  d'e - ser - ci - tar l'im - pe - ro.

B.C. 

1336 #6

Valen.  Tut - ti gli e - stre - mi con - fi - na - no fra lo - ro.

Mas.  Si - gnor, par - lai fin' o - ra per ze - lo

B.C. 

1339 *Parte*

Mas.  sol de tuo ri - po - so, e vol - li ram - men - tar che si de - ve ad un pe - ri - glio op - por - si in fin ch'è lie - ve.

B.C. 

## Scena IX

### Valentiniano e Ezio

Valentiniano

Du - ce un mo - men - to non pos - so tol - le - rar d'es - ser - ti in

Ezio

Ec - co - mi al cen - no tuo

Baixo Contínuo

Valen.

1346

gra - to. Vuò che il mon - do co - no - sca, che se pre - miar - ti ap - pie - no Ce - sa - re non po - tè, ten - to - lo al

B.C.

Valen.

1350

me - no. E - zio, il ce - sa - reo san - gue si u ni - sca al tuo D'af - fet - to dar - ti pe - gno mag - gior non pos - so

B.C.

Valen.

1354

ma - i. Spo - so d'O - no - ria al nuo - vo di sa - ra - i. Non ris - pon - di?

Ez.

Che a - scol - to! O - nor si

B.C.

6 5 5

Ez.

1358

gran - de mi sor - pren - de a ra - gion D'O - no - ria il gra - do chie - de un re, chie - de un tro - no: ed io re - gni non

B.C.

1362

Valen. Ma un sud-di - to tuo pa - ri è mag-giord'o-gni re se non pos-sie - di, tu do-ni i

Ez. ò, sud-di-to il so - no

B.C.

1366

Valen. re - gni, e il pos-se - der - gli è ca - so, il do - nar - gli è vir - tù.

Ez. La tua ger -

B.C.

1369

Ez. ma - na, si - gnor, de - ve al - la ter - ra pro - ge - nie di mo - nar - chi e me - co u - ni - ta vas - sal - li pro - dur rà.

B.C.

1373

Ez. sai che con que - sti j - ne - gua - li i - me - nei el - la a me scen - de, io non m'in - nal - zo a le - i

B.C.

1376

Valen. Du - ce, fra noi si par - li con fran - chez - za una vol - ta. Il tuo ris - pet - to è un pre - te - sto al ri - flu - to.

B.C.

1380

Valen. Al - fin che bra - mi? For - se è pic - cio - lo il do - no? O vuoi per sem - pre Ce - sa - re de - bi - tor? Su -

B.C.

1384

Valen. per bo al pa - ro di chi trop - po ri - chie - de è co - lui che ri - cu - sa o - gni mer - ce - de

Ez. E ben la tua fran -

B.C.

1388

Valen. Io non sa -

Ez. chez - za sia d'e - sem - pio al - la mia. Sì - gnor, tu cre - di pre - miar - mi, e mi pu - ni - sci.

B.C.

1392

Valen. pe - a che a te fos - se ca - sti - go u - na spo - sa ger - ma - na al tuo re - gnan - te

Ez. Non è gran pre - mio a chi d'un'al - tra è a -

B.C.

1396

Valen. Dov'è que - sta bel - tà, che tan - to in - die - tro la - scia il mer - to d'O - no - ria? E' a - me sog - get - ta? O -

Ez. man - te:

B.C.

1400

Valen. no - ra<sub>i</sub> re - gni mi - ei? Strin - ger vo - gl'io que - ste il - lu - stri ca - te - ne. Spie - ga - mi il no - me

B.C.

1403

Valen. suo. Ful - via! Il suo con - sen - so pri - ma ot - te - ner pro -

Ez. Ful - via é il mio bene. Ap - pun - to. Si tur - ba

B.C.

1407

Valen. cu - ra, ve - di se tel con - tras - ta. Ma po - treb - be al - tro a

Ez. Quel - lo sa - rá mia cu - ra il tuo mi ba - sta.

B.C.

1411

Valen. man - te ra - gio - ne a - ver so - pra gli af - fet - ti su - oi

Ez. Du - bi - tar - ne non puoi. Dov' è chi ar -

B.C.

1414

Ez. di - sca in - vo - lar te - me - ra - rio u - na mer - ce - de al - la man che di Ro - ma il gio - go scos - se?

B.C.

1417

Valen.  E se co - stui vi fos - se?

Ez.  co - stui non veg - go. Ve - dri - a, ch'E-zio di-fen - de gli af-fet - ti suo - i,

B.C. 

1420

Valen.  E se fos-s'io co - stu - i?

Ez.  co - me gl'im-pe - ri al - trui te - mer do-vreb-be... Sa-ria più gran-de il do - no,

B.C. 

1423

Valen.  Ma non chie-de un vas - sa - lo suo so - vra - no

Ez.  se co - stas - se uno sfor-zo al-cor d'Au - gu - sto.

B.C. 

1426

Valen.  uno sfor - zo in mer-ce - de

Ez.  Ma Ce - sa-re è il so - vra - no, E - zio lo chie - de. E se in pre-mio io pre-

B.C. 

1429

Valen.  Non più. Di - ce - sti as - sai, tut - to com - pren - do.

Ez.  ten - do...

B.C.  Siegue Aria



1435

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ba-sta ba - sta per o - ra, ba-sta, ba-sta, ba - sta per

*f p f f p*

*f p f p*

1438

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

o - ra Ce - sa - re in - te - se, in - te - se

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*



1441

Valen.

ri - sol - ve - rà, ri - sol - ve - rà, ri - sol - ve - rà, ri - sol - ve -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

1444

Ob. I *p* *rfz*

Ob. II *p* *rfz*

Trp. I *p* *rfz*

Trp. II *p* *rfz*

Valen.  
rà - - - - -

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Viol: Soli *f*

Tutti: For *f*

1445

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

- ba - sta, ba - sta Ce - sa - re in - te - se in -

1447

Ob. I *forte assai*

Ob. II *forte assai*

Trp. I

Trp. II

Valen.  
te - se ri - sol - ve - rà, ri - sol - ve - rà, ri - sol - ve -

Vln. I *pp* *forte assai*

Vln. II *pp* *forte assai*

Vla. *pp* *forte assai*

B.C. *forte assai*

1449

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Trp. I *p*

Trp. II *p*

Valen.  
- rà.

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

Vln. II  
*p f p f p<sup>3</sup> f p*

Vla. *p*

B.C. *p*

Un poco Andante

1451

Ob. I

Ob. II

Valen.

ba - sta, ba - sta. Ma tu pro - cu - ra, pro - cu - ra d'es - ser piú sag -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*



1455

Valen.

gio fra l'ar-mi e l'i - re gio - va il co - rag - gio

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p* *f*

1458

Valen. pom - pa d'ar-di - re pom - pa d'ar - di - re qui non si fa

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

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

Vla. *p* *f* *p*

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

1461

Valen. d'es-ser pro - cu-ra, d'es-ser piu sag-gio pro - cu-ra, pro - cu-ra.

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

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

Vla. *p* *assai* *f*

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

1464

Valen. pom - pa d'ar-di - re pom - pa d'ar - di - re qui non si fa, no ba - sta

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

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

Vla. *f* *p* *f*

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

1468 **Come prima**

Ob. I *f p f p f*

Ob. II *f p f p f*

Trp. I *f*

Trp. II *f*

Valen. *tr*  
 So\_\_\_ chi t'ac-ce-se ba - sta per o - ra, ba - sta, ba - sta

**Come prima**

Vln. I *p f p f p f*

Vln. II *p f p f p f*

Vla. *p f p f p f*

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

1471

Valen. *Ce - sa - re - in - te - se, in - te - se ri - sol - ve - rà ri - sol - ve -*

Vln. I *p f p f p*

Vln. II *p f p f p*

Vla. *p f p f p*

B.C. *p f p f p*



1475

Valen. *-rà ba - sta, ba - sta, Ce - sa - re ri - sol - ve - rà, ri - sol - ve -*

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

B.C. *f p*

1478

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Trp. I *p*

Trp. II *p*

Valen.  
rà - - - - - Ce-sa-re in-te - se, in-

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.C. *f*

1480

Ob. I *pp*

Ob. II *pp*

Valen.  
te - se ri-sol - ve - rà, ri - sol - ve - rà, ri - sol - ve -

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *p* *pp*

B.C. *p* *pp*

1482

Ob. I *forte assai*

Ob. II *forte assai*

Trp. I

Trp. II

Valen.

-rà, ri - sol - ve - rà.

Vln. I *forte assai*

Vln. II *forte assai*

Vla. *forte assai*

B.C. *forte assai*

---

1483

Ob. I *tr*

Ob. II *tr*

Trp. I

Trp. II

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

B.C.

## Scena X

Ezio, e poi Fulvia

Fulvia

Ezio

Baixo Contínuo

1488

Ful.

B.C.

1490

Ful.

Ez.

B.C.

Ti leg-go in vol - to,  
Ve-drem se ar-dis-ce an- co - ra d'op- por-si al l'a - mor mio.

E - zio, l'i - re del cor. For - se ad Au - gu - sto ra - gio - na - sti di  
me?  
Si, ma ce - lai a lui che m'a - mi on - de te - mer non de - i.

## Scena XI

Onoria, e detti

Fulvia

Ezio

Onoria

Baixo Contínuo

1496

Ez.

Onor.

B.C.

E - zio, gli ob-bli-ghi mie-i so-no im-men-si con te. Vol-le il ger-ma-no a vil-lir la mi-a  
ma-no si-no al-la tua; ma tu pe-rò più giu-sto d'es-ser ne in - de-gno ai per-su-a-so Au - gu - sto  
No,

6  
3

1500

Ez. L'ob - bli - go d'O - no - ria ques - to non è. L'ob - bli - go gran-de-è quel - lo, ch'io fui ca - gion

B.C.

1503

Ez. nel con-ser-var-le il so - glio, che or mi pos-sa par-lar con-que-sto or - go-glio.

Onor. E' ver, ti deg-gio as-sai;

B.C.

1507

Onor. per ciò mi spia-ce che a-don - ta mia mi ren-da-no le stel-le al tuo a-mo-re in-fe - li - ce di fu-ne-ste no

B.C.

1511

Ful. Co-me!

Ez. Che sen-to!

Onor. vel-le ap-por-ta-tri-ce. Ful-via, ti vuol tua spo-sa Ce-sa-re al nuo-vo di. Di ri-car-te-ne il

B.C.

1515

Onor. cen - no e - gli stes-so or m'im - po - se. E - zio, do - vre - sti ral - le - grar - te-ne an-cor:

B.C.

1518

Onor. ve - der sog - get - to tut - to il mon - do al suo ben pu - re è di - let - to. *Parte*

B.C.

## Scena XII

Ezio e Fulvia

**Vivace**

Ezio

Ah que-sto è trop-po!

**Vivace**

Violino I

Violino II

Viola

Baixo Contínuo

---

1523

Ez.

A trop-po gran ci-men-to, Ful-via. La fe-de mia Ce-sa-re es-po-ne.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

---

1527

Ez.

Qual drit-to? Qual ra-gio-ne... A lui ch'io ce-da? Ch'io da te mi di-

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

1530

Ez. *vi - da? ch'io ti veg - ga sua spo - sa! Ah pria m'uc - ci - da.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Sigue Duetto

**Andante Spiritoso**

Ezio *M'uc - ci - da, m'uc - ci - da e me - no in giu - sto ver -*

Violino I

Violino II

Viola

Baixo Contínuo

*f* *p*

1536

Ful.

Ez. *san - do il san - gue\_ mi - o e men cru - del men\_ cru - del men cru - del sa -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

1540

Ez. *rà* *men* *cru-*

Vln. I

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

1543

Ful. *Più* *che il ri - gor* *che il ri-gor* *d'au - gus - to* *il*

Ez. *del men cru-del sa - rà*

Vln. I

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.C. *Viol. Soli* *f*

1547

Ful. *tuo* *co-rag-gio* *oh* *Di - - o!* *Ca - ro,* *ca - ro tre-*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

1551

Ful. mar, tre-mar mi fà

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

1554

Ful. — Ca - ro tre - mar, tre-mar mi fà.

Ez.

Io

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

1557

Ful. Io ge - lo io

Ez.

tut - to, tut - to av - vam - po

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*crescendo il f*

*p*

*crescendo il f*

*p*

*crescendo il f*

*p*

*crescendo il f*

*p*

1560

Ful. ge - lo. Che

Ez. Che sma - nia, che sma - nia.

Vln. I *crescendo il f*

Vln. II *crescendo il f*

Vla. *crescendo il f* *p*

B.C. *crescendo il f* *p*



1563

Ful. mar - tir! Che mar - tir! Tan -

Ez. Tan - - - - ta in-giu-sti - zia in

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

1567

Ful. *tr*  
 - ta in-giu-sti - zia in Cie - lo tan - ta in-giu-sti - zia in cie-lo. Co - me?

Ez.  
 Cie - lo tan - ta in-giu-sti - zia in cie - - lo. Co - me?

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla. *Viol. Soli*

B.C.



1572

Ful.  
 Co - me\_ co - me si può\_ si può\_ sof - frir, co - me?

Ez.  
 Co - me\_ co - me si può\_ si può\_ sof - frir, co - me?

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

1576

Ful. *tr* Co - me, co - me si può, si può sof - frir

Ez. *tr* Co - me, co - me si può, si può sof - frir av - vam - po

Vln. I *tr*

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

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*



1579

Ful. ge - lo Che mar - tir! Ah! Ah! Ah!

Ez. Che sma - nia! Ah! Ah! Ah!

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

1582

Ful. *tan - ta in - giu - sti - zia in - giu - sti - zia in cie - lo — co - me si può — si —*

Ez. *tan - ta in - giu - sti - zia in - giu - sti - zia in cie - lo — co - me si può — si —*

Vln. I *crescendo il f*

Vln. II *crescendo il f*

Vla. *crescendo il f*

B.C. *crescendo il f*



1585

Ful. *può — sof - frir, co - me? Co - me, co - me si può, si può sof -*

Ez. *può — sof - frir, co - me? Co - me, co - me si può, si può sof -*

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

B.C. *p*

1589

Ful. *tr*  
frir Co - me? Co - me si può, si può sof - fir tan - ta in-giu

Ez. *tr*  
frir tan - ta in giu - sti-zia. Co - me si può, si può sof - fir, co -

Vln. I *f p f*

Vln. II *f p f*

Vla. *f f*

B.C. *f p f*



1593

Ful. *tr*  
sti-zia. Co - me si può, si può sof - fir, si può sof - fir, si può sof -

Ez. *tr*  
me. Co - me si può, si può sof - fir, si può sof - fir, si può sof -

Vln. I *p f p f assai*

Vln. II *p f p f assai*

Vla. *p f p f assai*

B.C. *p f p f assai*

1597

Ful.

Ez. *frir.*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

1600

Ful.

Oh Di-o! oh Di-o! Il tuo co-rag - gio\_o

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

1604

Ful.

ca - ro ca - ro tre-mar mi fà.

Ez.

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

B.C.

Io

1607

Ful. *Io ge - lo, io*

Ez. *tut - to — tut - to av - vam-po*

Vln. I *crescendo il f* *p*

Vln. II *crescendo il f* *p*

Vla. *crescendo il f* *p*

B.C. *crescendo il f* *p*



1610

Ful. *ge - lo* *Che mar - tir!* *Che mar - tir!*

Ez. *Che sma - nia!* *Che ad*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

1613 **Adagio**

Ful. Ch'io spo-sa al-trui mi ve-da Ch'io mi ve-da

Ez. un ri - va - le io ce - da! Ch'io ce - da. ad - un\_ ri - va - le

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



1617

Ful. ad al - tri spo - sa! Ah! Tan - ta in - giu - sti - zia! Tan - ta in - giu - sti - zia!

Ez. Ah! Tan - ta in - giu - sti - zia! Tan - ta in - giu - sti - zia!

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

1621 **Allegro assai**

Ful. No, no! L'in-giu - sti - zia è va - na, no! L'in-giu - sti - zia è va - na

Ez. No, no! L'in-giu - sti - zia è va - na, no! L'in-giu - sti - zia è va - na é

Vln. I *f p f p*

Vln. II *f p f p f*

Vla. *f p f p*

B.C. *f p f p*



1630

Ful. è va - na è va - na quan - do si sà, quan - do si sà\_ quan -

Ez. va - na è va - na quan - do si sà, quan - do si sà, si sà\_ quan -

Vln. I *f p f p*

Vln. II *p f p*

Vla. *p*

B.C. *p*

1639

Ful. *do\_ si\_ sà\_ si\_ sà\_ mo - rir.\_\_\_\_\_* Quan - do si sà, si

Ez. *- do\_ si\_ sà\_ si\_ sà\_ mo - rir.\_\_\_\_\_* Quan - do si sà, si

Vln. I *f p f p f p*

Vln. II *f p f p f p*

Vla. *f p f p f p*

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



1649

Ful. *sà mo - rir, è va - na, è va - na. L'in-giu - sti - zia è va - na*

Ez. *sà mo - rir, è va - na, è va - na. L'in-giu - sti - zia è va - na*

Vln. I *f p f*

Vln. II *f p f*

Vla. *f p f*

B.C. *f p f*

1659

Ful. L'in-giu - sti - zia è va - na quan - do si sa, quan - do si sà - quan - do si -

Ez. L'in-giu - sti - zia è va-na quan - do si sà, quan - do si sà, si sà - quan - do si -

Vln. I *f p f p*

Vln. II *f p f p*

Vla. *p f p f p*

B.C. *p f p f p*



1668

Ful. sà - si - sà - mo - rir. - Quan - do si sà, si

Ez. sà - si - sà - mo - rir. - Quan - do si sà, si

Vln. I *f p f p*

Vln. II *f p f p*

Vla. *f p f p*

B.C. *f p f p*

1677

Ful. *sà, si sà*

Ez. *sà mo - rir, è va - na - L'in - giu - sti - zia\_ quan - do si sà*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. *Viol. Soli*



1685 **Tutti**

Ful. *Quan - do si sà, si sà mo - rir, è va - na\_ L'in - giu -*

Ez. *Quan - do si sà, si sà si sà*

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

B.C. *Violi. Soli*

1693 **Tutti**

Ful. *sti - zia\_ quan-do si sà\_ Quan-do si può, si può mo -*

Ez. *Quan-do si può, si può mo -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



1702 **Fine dell' atto primo**

Ful. *rir\_ si\_ può\_ mo - rir\_ si\_ può\_ mo - rir.*

Ez. *rir\_ si\_ può\_ mo - rir\_ si\_ può\_ mo - rir.*

Vln. I *f assai*

Vln. II *f assai*

Vla. *f assai*

B.C. *f assai*

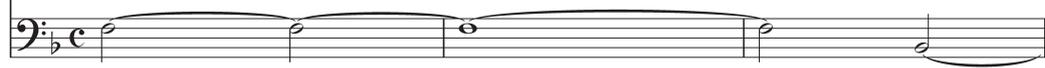
**Fine dell' atto primo**

Partituras

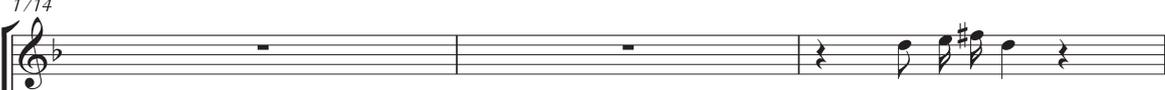
**Ezio – Niccolò Jommelli –  
Atto Secondo**

Atto Secondo  
 Scena I  
 Massimo, e poi Fulvia

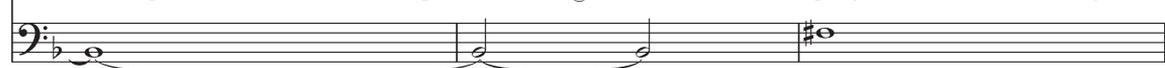
1711  
 Massimo  Qual si - len-zio è mai que - sto! Do - vreb - be pu - re E - mi - lio a - ver com - pito il col - po.

Basso Continuo 

---

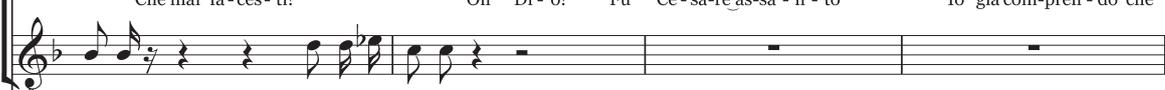
1714  
 Ful.  Ah, ge - ni - tor!

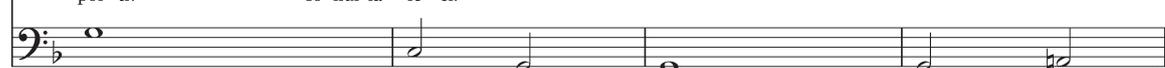
Mas.  Ei mi pro - mi - se nel ti - ran - no pu - nir tut - ti i miei tor - ti, e pi - gro... Fi - glia, che

B.C. 

---

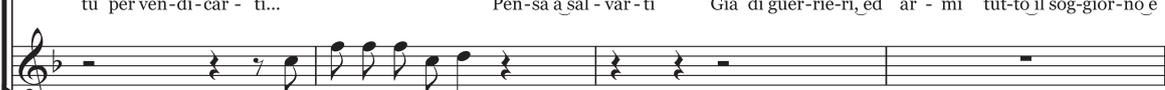
1717  
 Ful.  Che mai fa - ces - ti! Oh Di - o! Fu Ce - sa - re as - sa - li - to Io già com - pren - do che

Mas.  por - ti? Io nul - la fe - ci.

B.C. 

---

1721  
 Ful.  tu per ven - di - car - ti... Pen - sa a sal - var - ti Già di guer - rie - ri, ed ar - mi tut - to il sog - gior - no é

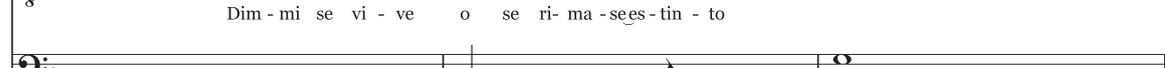
Mas.  Ma Ce - sa - re mo - ri?

B.C. 

---

1725  
 Ful.  cin - to Nol so: nul - la di

Mas.  Dim - mi se vi - ve o se ri - ma - sees - tin - to

B.C. 

1728

Ful. cer - to com-pre - si nel ti - mor

Mas. Sei pur co - dar - da. va - do a chie - der - lo io stes - so

B.C.

**Scena II**  
Valentiniano, e detti

1731

Valentiniano O - gni via cu - sto - di - te, ed o - gni in - gres - so. Mas - si - mo, Ful - via

Fulvia

Massimo E - gli vi - ve, o des - tin!

Basso Continuo

1735

Valen. chi cre - du - to l'a - vri - a? I miei piú ca - ri m'in - si - dia - no la vi - ta

Mas. Par - la si - gnor che av - ven - ne? Ar - dir.

B.C.

1739

Valen. Mas - si - mo e pur si

Mas. Co - me! e po - treb - be un' a - ni - ma si rea tro - var - si ma - i?

B.C.

1742

Valen. tro - va, e tu lo sa - i Si, ma il ciel di - fen - de le vi - te de' mo - nar - chi E - mi - lio in

Mas. I - o?

B.C.

1746

Valen.   
 va - no tra-fig - ger - mi spe - rò: nel son-no im-mer - so cre-dea tro - var - mi, e - s'in-gan-nò. L'in -

B.C.

1749

Valen.   
 te - si del mio not-tur-no al - ber - go l'in-gres-so pe - ne - trar. Ai dub-bj pas-si al ten-tar del-le

B.C.   
 6

1753

Valen.   
 piu - me pre - vi - di un tra - di - men - to In piè bal - za - i, strin-si un' ac-ciar

B.C.

1756

Valen.   
 con-tro il fel-lon che fug - ge fra l'om-bre i col-pi af-fret - to, ac - cor-re al gri - do stuol di cu-sto - di,

B.C.

1759

Valen.   
 e del-le a-per-te log - ge mi veg-go al lu-me in asp-pet-ta-to e nuo - vo san gui-gno il fer-ro, il tra-di - tor non

B.C.

1763

Valen.   
 tro-vo. La no-ta vo - ce ben ri-co-nob-bi al gri - do, on-de si dol-se al-lor che lo pia-

Mas.   
 8

B.C.   
 For-se E-mi - lio non fu.   
 #6

1767

Valen. *gai.* Cu-ra é di Va-ro. Tu non par-ti-re.

Mas. La-scia ch'io va-da in trac-cia del fel-lon. (Ah son per-du-to!) Io

B.C.

1770

Valen. Mas si-mo a-mi-co non la-sciar-mi co-si: se tu mi la-sci d'on-de spe-ro con

Mas. for-se me-glio di lui po-trò...

B.C.

5  
3

1774

Valen. si-glio e don-de ai-ta?

Ful. (Io tor-no in vi-ta.)

Mas. T'ub-bi-dis-co. (Io res-pi-ro.) Ma chi del tra-di-

B.C.

6

1778

Valen. Puoi du-bi-tar-me? In es-so E-zio non ri-co-nos-ci?

Mas. men-to tu cre-di-au-tor

B.C.

1781

Valen. I gior-ni su-oi l'er-ror mi pa-ga-ran-no.

Ful. (Man-car al-l'al-ma mia quest'-al-tro af-fan-no.)

B.C.

### Scena III

Varo, e detti

1785

Valentiniano

Varo

Massimo

Basso Continuo

Ma

Ce - sa - re, in va - no il - tra - di - tor cer - cai

1787

Valen.

Var.

B.C.

do - ve si ce - lò?

La nos - tra cu - ra non po - te rin - ve -

1789

Valen.

Var.

Mas.

B.C.

E deg-gio in que - sta in - cer - tez - za re - star?

nir - lo.

Ti ras - si - cu - ra. Già di - sar - ma - to é il tra - di -

1792

Mas.

B.C.

to - re Il col - po che a vuo to an - dò scom - po - ne tut - ti j di - seg - ni

6  
4  
2

1794

Valen.

Mas.

B.C.

Parte, con Varo

Deh m'as - sis - te - te: io mi ri - po - so in vo - i.

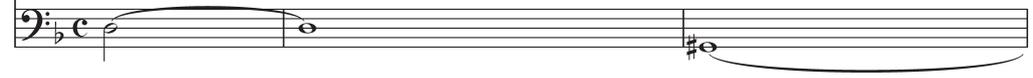
suo - i

## Scena IV

### Massimo, e Fulvia

1797

Fulvia  E puoi d'un tuo de - lit - to l'in - no - cen - te in - col - par? Can - gia con - si - glio

Basso Continuo 

---

1800

Ful.  per pie - tà ge - ni - to - re Ah tar - da non é mai la vir - tú. Tor - na in - no - cen - te

Mas.  È tar - di

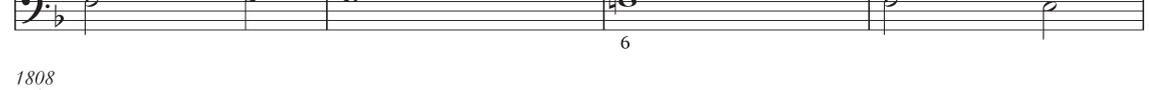
B.C. 

---

1804

Ful.  chi de - te - sta l'er - ror. E co - me ta - cer! Tra

Mas.  Ma d'e - ru - dir - mi chi la cu - ra ti dié? Ta - ci im - por - tu - na, ta - ci...

B.C. 

---

1808

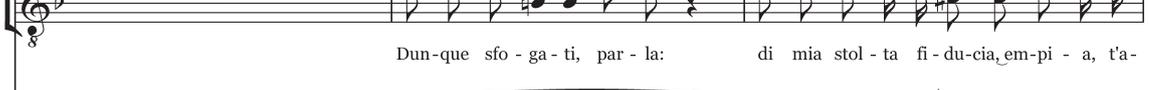
Ful.  di to jo veg - go il so - vra - no, l'a - mi - co l'o - nor tuo L'a - mor mio: mi tro - vo in fac - cia tan - ti og - get - ti d'or - ro - re:

B.C. 

---

1812

Ful.  e voi ch'io tac - cia?

Mas.  Dun - que sfo - ga - ti, par - la: di mia stol - ta fi - du - cia, em - pi - a, t'a -

B.C. 

---

1815

Mas.  bu - sa va: di - fen - di l'a - man - te e il pa - dre ac - cu - sa.

B.C.  Segue Aria

Massimo

Allegro Vivace

Oboé I

Oboé II

Trompa em Fá I

Trompa em Fá II

Massimo

Va va va dal fu - ror por -

Violino I

Violino II

Viola

Basso Contínuo

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

1821

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

ta - ta dal fu - ror dal fu - ror por - ta - ta

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *f* *f*

1824

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas. *8*  
va va pa - le - sa, pa - le - sa il

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

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

Vla. *p f p f p*

B.C. *p f p f p*

1827

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas. *8*  
tra - - - di - men - to pa - le - sa il tra - di -

Vln. I *rfz f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.C. *f*

1830

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

men - to va Ma non scor-dar - ti in

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*p*

1834

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

gra - ta in - gra - ta non scor

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

1836

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

dar - ti, no non scor

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

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

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

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

1838

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

dar - ti il tra - di - tor qual' è il

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

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

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*



1847

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

- dar - ti tra - di - tor qual'

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*rfz*

*rfz*

*rfz*

*rfz*

1849

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

è il tra - di - tor il tra - di -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

*p*

*p*

1851

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

-tor qual' è il tra - di - tor il tra - di -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*p* *f*

*f*

*f*

1854

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

-tor qual' è

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p* *forte assai*

*f* *p* *forte assai*

*forte assai*

*f* *p* *forte assai*

*tr*

*tr*

1857

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Va va va dal fu - ror por -

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

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

1861

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ta - ta dal fu - ror dal fu - ror por - ta - ta

*f* *f* *f*

*f* *f* *f*

*f* *f* *f*

*f* *f* *f*

1864

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

va sco - pri sco - pri la fro - de ar

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

1867

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

di - ta, sco - pri la fro - de ar - di - ta, va!

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

1870

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

va ma pen - sa pen - sa in quel mo - men - to

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

*p*

*p*



1875

Mas.

ch'io ti do-nai la vi - ta io ti do-nai la vi - ta che tu la to - gli

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

1880

Mas. *tr*  
 a me che tū la to - gli la to - gli a me in -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

1885

Mas. *tr*  
 gra - ta pen - sa pen - sa in - gra - ta in - gra - ta in - gra - ta

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

1891

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.  
 Va va va dal fu - ror por -

Vln. I *f p f p f p*

Vln. II *f p f p f p*

Vla. *f p f p*

B.C. *f p f p*

1894

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ta - ta dal fu - ror dal fu - ror por - ta - ta

*f*

1897

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

va va pa - le - sa pa - le - sa il -

*p* *f* *p*

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

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

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

1900

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

tra - - - di - men - to pa - le - sa il tra - di -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*rfz* *p*

*f* *p*

1903

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

men - to va ma - - - non scor dar - ti in

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

1907

Trp. I

Trp. II

Mas.

gra - ta in - gra - ta non - scor - dar - ti

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

*f p f p*

*f p f p*



1910

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

no in - gra - ta

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

*f p f p*

*f p f p*

*f p f p*

1912

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

no non scor - dar - ti il

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

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

1914

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

tra - di - tor qual' - è il tra - di -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p*



1923

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

-tor qual' è il tra - di - tor il tra - di -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*f*

*f*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

1926

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Mas.

-tor qual' è il tra - di - tor il tra - di -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

1929

Ob. I *tr*

Ob. II *tr*

Trp. I

Trp. II

Mas. *tr*

-tor qual' è.

Vln. I *forte assai*

Vln. II *forte assai*

Vla. *forte assai*

B.C. *forte assai*

1931

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

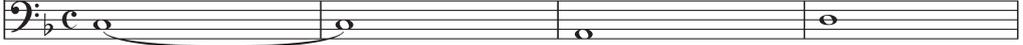
Vla.

B.C.

## Scena V

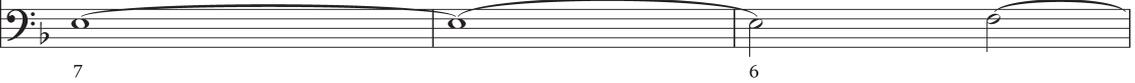
### Fulvia, e poi Ezio

Fulvia    
 Che fo? Do-ve mi vol-go? E-gual de - lit - to e il parla-re, e il ta - cer! Se par-lo, oh

Basso Continuo 



<sup>1939</sup>  
 Ful.    
 Di - o! Son par-ri - ci - da: e se non par- lo... Ah do - ve scon-si-glia - to t'i-nol - tri?

B.C.    
 7 6



<sup>1942</sup>  
 Ez.    
 In di - fe sa d'Au-gus-to In - te- si... In me? Ful-via t'in

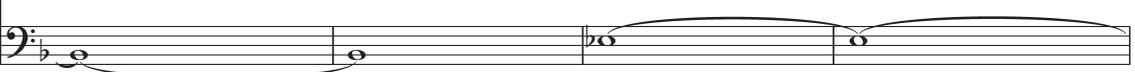
Ful.    
 Ah fug-gi. In te del tra-di-men to ca-de il sos - pet-to.

B.C. 



<sup>1946</sup>  
 Ez.    
 gan-ni. A' trop-pe pro-ve il mon-do del-la mia fe-del - tà. Ce - sa-re può ben dir-to: ma

Ful.    
 Ce - sa-re il di - ce.

B.C. 



<sup>1950</sup>  
 Ez.    
 cre - der - lo non può.

Ful.    
 Par - ti se m'a - mi Io veg-go il tuo pe - ri-glio in o-gni og-get - to

B.C.    
 ♭6

1953

Ez. *Per ec - ces - so d'af - fet - to, o - ve non so - no tu pe - ri - gli fi - gu - ri.*

Ful. *Qual soc - cor - so v'è mai che t'as - si -*

B.C.



1956

Ez. *La si - cu - rez - za mia, Ful - via, é ri - pos - ta nel cor can - di do, e pu - ro che ri - mor - si non á, nell'*

Ful. *cu - ri?*

B.C.



1960

Ez. *in - no - cen - za che pa ga è di se stes - sa; in - ques - ta ma - no ne - ces - sa - ria all'im - pe - ro. Au - gus - to al - fi - ne*

B.C.

5  
3



1964

Ez. *non é bar - ba - ro, o stol - to, e se per - de un mio pa - ri, co -*

B.C.



1966

Ez. *nos - ce an - che un ti - ran - no qual du - ra im - pre - sa è ris - to - rar - ne il dan - no.*

B.C.

6  
4  
#2

## Scena VI

### Varo, e detti

Ezio

Fulvia

Basso Continuo

1972

Ez.

Var.

B.C.

1975

Ez.

Var.

Ful.

B.C.

1979

Ez.

Var.

B.C.

1983

Var.

B.C.

É sal - va di Ce - sa - re la vi - ta? Al suo ri - pa - ro

Va - ro, che re - chi?

può gio - van l'o - pra mi - a? Che fa? A lui dun - que si

Ce - sa - re ap - pun - to a te m'in - vi - a

va - da Co - me? E qual fo - lia lo mos - se?

Non vuol que - sto di te: vuol la tua spa - da.

Il pre - vi - di

E pos - si - bil sa - rá?

Co - si non fos - se. La tua com - pian - go, a - mi - co, e La sven - tu - ra mia che mi ri du - ce un'uf - fi -

cio a com - pir con - tra - rio tan - to al - la nos - tra a - mi - ci - zia, al ge - nio

1985

Ez. *Pren - di. Au - gus - to com - pian - gi, e non l'a - mi - co.*

Var. *anti - co.*

B.C. *Siegle Aria*

5  
#3



Ezio

**Allegro Moderatto e Sostenuto**

Oboé I *f*

Oboé II *f*

Trompa em Fá I *f*

Trompa em Fá II *f*

Ezio *Re - ca - gli\_ quell' ac - cia - ro che gli di - fe - se il* *tr*

Violino I *p* *f*

Violino II *p* *f*

Viola *p* *f* *p*

Basso Contínuo *p* *f* *p*

1994

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

tro - no che gli di fe - se il tro - no ram-

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

1999

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

men - ta-gli ram-men - ta-gli chi so - no chi so - no e

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

2003

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*rfz*

*p*

*rfz*

*p*

*f*

*p*

*f*

ve - di - lo - ve - - - - -

2007

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*f*

*f*

*p*

*p*

*f*

*p*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

- di - lo, ve - di - lo ar - ro - sir

quell'ac -

*tr*

2010

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

cia - ro re - ca - gli chi so - no ram -

2013

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

men - ta - gli ram - men - ta - gli e ve - di - lo ve - -

2017

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*rfz*

*rfz*

*rfz*

*rfz*

*f*

*f*

*p*

*p*

*p*

di - lo - ve



2021

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*tr*

di - lo ar - ro



2030

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

tr

sir.



2033

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Re - ca - gli - quell' ac - cia - ro

p

f

2038 **Andantino affettuoso**

Ez. re-ca-gli re-ca-gli e tu se - re - na se - re - na il ci -

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

2047

Ez. glio se L'a - mor mio\_ t'è\_ ca - ro se - re - - - na il ci - glio

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2056

Ez. L'u - ni-co mi - o pe - ri - glio, l'u - ni-co mi - o pe - ri - glio sa - reb - be il tuo\_ mar

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

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

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

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

2066

Ez. *tr*  
tir sa - reb - be il tuo mar - tir il tuo il tuo mar - *tr*

Vln. I *f p* *tr*

Vln. II *p*

Vla. *p f p*

B.C. *f p f p*



2074 **Come prima**

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez. *tr*  
tir il tuo il tuo mar - tir.

Vln. I *f p f*

Vln. II *f p f*

Vla. *f p f*

B.C. *f p f*

2079

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Ram-men-ta-gli, ram-men - ta - gli chi so - no chi gli di - fe - se il

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p*

2084

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

tro - no chi gli di - fe - se il tro - no ram

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p*

2088

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

men - ta - gli ram - men - ta - gli e ve - di - lo - ve

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

*p*

*p*

2092

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

di - lo ve - - di -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*rfz*

*f*

*p*

*rfz*

*f*

*rfz*

*f*

*rfz*

*f*

*f*

*p*

*f*

2096

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

-lo ar - ros - sir

quell'ac - cia - ro

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2099

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

re - ca - gli

chi so - no

ram - men - ta - gli

ram -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2102

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

men-ta-gli e ve-di-lo-ve

*p* *rfz*

2107

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

di-lo-ve

*p*

2110

Ez. *tr*

di - lo ar - ros -

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

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*



2113

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Trp. I *f*

Trp. II *f*

Ez. *tr*

sir. Ram - men - ta - gli, ram - men - ta - gli chi so - no e

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*



## Scena VII

### Varo, e Fulvia

Varo    
 Quan-to tu d'E-zio a-man - te, Ful-via io son d'E-zio a-mi - co E vuol da noi che a sal-var-lo si

Basso Continuo 

2127

Var.    
 pen - si l'a - mi - ci-zia e l'a - mor. Tu il

Ful.    
 Dun-que che fa - i? cor - ri, se puoi sal-var-lo, ah cor - ri, ah vo - la.

B.C. 

2131

Var.    
 puoi, sol che tu vo-glia: e il puoi tu so-la. Of-fri ad Au-gu-sto la man di spo-sa: e l'ar-bi-tra sa-

Ful.    
 E co-me?

B.C. 

2135

Var.    
 ra - i dell'im-pe-ro e di lui.

Ful.    
 Ch'E - zio ab-ban - do - ni Che ad Au - gu - sto io mi do - ni E

B.C.    
 5 3 6

2138

Var.    
 E pur via di sal - var-lo al - tra o Ful - via non v'é.

Ful.    
 Va - ro a - mi - co a' cor di con - si - gliar - lo?

B.C. 

2141

Var.   
 Cre - di - mi: es - tin - gui nel sen l'an - ti - ca fiam - ma, o se nel se - no es - tin - guer - la non

B.C.

2144

Var.   
 puoi; L'as-con-di al-me-no. Se pres-to non mi cre - di mi cre-de - rai quan-do non

Ful.   
 L'im-pos-si - bil mi chie - di.

B.C. 6

2148

Var.   
 gio - va. Ma va: pian-gen - do ir - re - so - lu - ta, in - va - no qui per lui ti con-

Ful.   
 Oh Di - o!

B.C.

2151

Var.   
 su - mi.

Ful.   
 E ben si va - da. Or m'as-siste-te, o Nu - mi.

B.C. Siegue Aria

**Andante affettuoso**

Fulvia   
 Violino I   
 Violino II   
 Viola   
 Basso Continuo

2157

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p* *f*

*p* *f*

2160

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

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

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

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

2163

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Viol. soli.

2166

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*rfz*

*rfz*

Tutti *p* *rfz*

2169

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p* *rfz*

2172

Ful.

Ten - te - rò per l'i - dol mi - o di ce - lar l'an -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

2175

Ful.

ti - co, l'an - ti - co af - fe - to di ce - lar l'an - ti - co, l'an - ti - co af - fet - to

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2178

Ful. *ma un ros-sor da - rà so-spet-to un\_ so-spir\_ un\_ so*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2181

Ful. *spir mi sco - pri - rà*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f p f*

2184

Ful. *tr~ tr~ di ce - lar\_ per*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2187

Ful. *l'i - dol mi - o ten - te - rò l'an - ti - co af - fet - to ten - te - rò*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2190

Ful. *ma ma un ros - sor da - rà so - spet - to un\_ so - spir mi sco - pri - rà un ros -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. *Viol. Soli*

2193

Ful. *so - da - rà sos - pet - to un\_ so - spir mi sco - pri - rà un so - spir un so -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. *Viol: Soli*

*rfz*

*rfz*

*rfz*

*p*

*rfz*

*p*

2196

Ful. spir mi sco-pri - rà un so - spir un so - spir mi sco-pri - rà un so - spir un so -

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

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

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

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

2199

Ful. spir\_ mi\_ sco\_ pri - rà\_ un so - spir\_ un so - spir\_ mi\_ sco - pri - rà.

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p* *f*

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

2201

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

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

Vla. *p*

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

2203

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2206

Ful.

Co-me, oh Di-o! Co - me, co-me ce - la-re il ve-ro? Co-me, oh Di- o! Co- me?

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

2210 **Andante**

Ful.

Ah si leg - ge o - gni pen - sie-ro in\_ un\_ vol - to che dal\_ co - re mai dis-

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2219

Ful. tin - guer - si non sà, no mai dis - tin - guer - si non sà *tr*

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

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

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

2227 **Adagio**

Ful. Co-me oh Di-o! Co-me ce-la-re il ve-ro! Co-me? Ah! ah!

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

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

Vla. *f* *p* *f*

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

2233 **Come prima**

Ful. ten-te-rò Ten - te - rò per l'i - dol mi-o di - ce - lar L'an

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2237

Ful. ti - co, l'an - ti - co af - fet - to di — ce - lar l'an - ti - co, l'an - ti - co af - fet - to

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2240

Ful. ma un ros - sor da - rà so - spet - to un — so - spir

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2243

Ful. un — so - spir — un — so - spir mi sco - pri - rà.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

2246

Ful.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

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

2249

Ful.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

di ce - lar per l'i - dol - mi - o ten - te - ró - ten - te -

2252

Ful.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

-rò l'an - ti - co af - fet - to ten - te - rò ma ma un ros

2255

Ful. *sor da - rà so - spet - to, un - so - spir\_ mi sco - pri - rà un ros sor da - rà so - spet - to, un\_ so*

Vln. I

Vln. II

Vla. *Viol: Soli*

B.C.

2258

Ful. *spir mi sco - pri - rà un so - spir un so - spir mi sco - pri - rà un so -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. *Tutti*

*p*

*rfz*

*rfz*

2261

Ful. *spir un so - spir mi sco - pri - rà\_ un so - spir\_ un so -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*rfz*

*f*

*rfz*

*f*

*f*

*p*

*rfz*

*p*

*f*

*p*

2263

Ful. spir\_ mi\_ sco - pri - rà\_ un so - spir\_ un so - spir\_ mi\_ sco - pri - rà.

Vln. I *f* *p* *forte assai*

Vln. II *forte assai*

Vla. *f* *p* *forte assai*

B.C. *f* *p* *forte assai*

2265

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Siegue

### Scena VIII

#### Varo solo

**Larghetto**

Varo Fol - le

Violino I *f* *p*

Violino II *f* *p*

Viola

Basso Continuo *f* *p*

2269

Var. *fol - le è co - lui che al - tuo fa - vor si fi - da in - sta - bi - le for - tu - na*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.C. *f*

2272

Var. *E - zio fe - li - ce del - la ro - ma - na gio - ven - tù po -*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

2275

Var. *c'an - zi e - ra og - get - to all' in - vi - dia mi - su - ra ai vo - ti; e in un mo - men - to*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.C. *f*

2278

Var. po - i co - sì can - gia d'a - spet - to, che dell'al - trui pie - tà si ren - de og - get - to

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2281

Var. Pur trop - po pur trop - po, o sor - te in - fi - da,

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2283

Var. fol - le fol - le è co - lui, che al tuo fa - vor si fi - da.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Siege Aria

Andante Vivace

Varo

Violino I

Violino II

Viola

Basso Contínuo



2291

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



2296

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2301

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

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

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

2306

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

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

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

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

2312

Var. Na - sce al bo - sco *tr*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

2318

Var. *tr*  
in roz - za cu - na, un fe -

Vln. I *f p f p*

Vln. II *f p f p*

Vla. *f p f p*

B.C. *f p f p*

2323

Var. *tr*  
li - ce pa - sto - rel - lo e \_\_\_\_\_ con

Vln. I *f p*

Vln. II

Vla. *f*

B.C. *f*

2328

Var.  
l'au - re di \_\_\_\_\_ for - tu - na giun \_\_\_\_\_ ge i re - gni a \_\_\_\_\_ do - mi

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2334

Var. nar

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2339

Var.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. Viol. Soli

2344

Var. a do - mi - nar giun - ge i

Vln. I *f p* *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p* *f p*

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

2349

Var. *tr*  
re - gni a do - mi - nar, giun - ge i re - gni a do - mi - *tr*

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

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

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

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

2355

Var. nar a do - mi - nar a

Vln. I *f p* *f p*

Vln. II *f p* *f p*

Vla. *f p* *f p*

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

2360 *tr*

Var. do - mi - nar.

Vln. I *forte assai* *tr* *p*

Vln. II *forte assai*

Vla. *forte assai*

B.C. *forte assai*

2365

Var. *tr* Pres - - - - - so al

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

2370 *tr* *tr* **Andantino**

Var. tro - no in re - gie in re - gie fa - sce sven - tu - ra - to sven - tu -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2378

Var. - ra - to un' al - tro un' al - tro na-sce e fra l'i - re

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2384

Var. del - la sor - te del - la sor - te va - gli ar

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2389

Var. men - ti, gli ar men -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2395

Var. - ti a pa - sco - lar, gli ar - men -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2401

Var. *ti\_a\_ pa - sco - lar.*

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

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

2407

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

2414 **Come prima**

Var. *Na - sce al bo - sco in roz - za\_*

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

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

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

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

2419

Var. *cu - na un fe - li - ce*

Vln. I *f p f p*

Vln. II *f*

Vla. *f p f p*

B.C. *f p f p*

2424

Var. *pa - sto - rel - lo e con l'au - re di - for - tu - na*

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

B.C.

2430

Var. *giun - ge i re - gni a do - mi - nar*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2435

Var.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2440

Var.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2445

Var.

a do - mi - nar a do - mi - nar,

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f p*

2451

Var. *tr* giun - gei re - gni a do - mi - nar

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

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

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

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

2456

Var. a do - mi - nar a do - mi -

Vln. I *forte assai*

Vln. II *forte assai*

Vla. *f* *f* *forte assai*

B.C. *f* *f* *forte assai*

2460

Var. nar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

## Scena IX

### Onoria, e Massimo

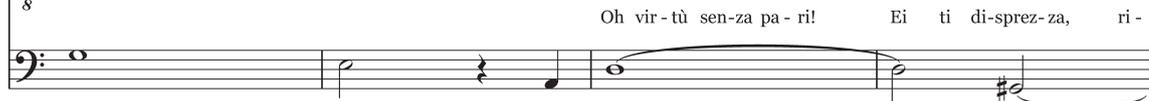
Onoria  E' ver. Tut - to (lo veggo) E - zio con-dan - na: e pu - re in - cre - du - lo il mio

Massimo 

Basso Contínuo 

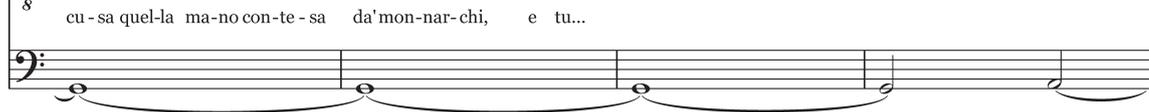
Onor.  2467  
co - re reo non sà fi - gu - rar - lo, e tra - di - to - re.

Mas.  Oh vir - tù sen - za pa - ri! Ei ti di - sprez - za, ri -

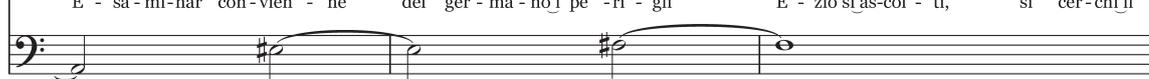
B.C. 

Onor.  2471  
Le mie pri - va - te of - fe - se or ram - men - tar non gio - va.

Mas.  cu - sa quel - la ma - no con - te - sa da' mon - nar - chi, e tu...

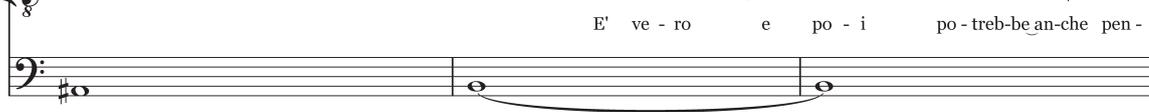
B.C. 

Onor.  2475  
E - sa - mi - nar con - vien - ne del ger - ma - no i pe - ri - gli E - zio si as - col - ti, si cer - chi il

B.C. 

Onor.  2478  
reo po - tre - be es - ser e - gli in - no - cen - te.

Mas.  E' ve - ro e po - i po - treb - be an - che pen -

B.C. 

2481

Onor. 

Mas. 

B.C. 

La des-tra mi - a! Eh non tan-to se stes-sa O-no-ria ob - bli - a.

tir - si, La tua des-tra ac-ce - tar... Or vè com'

2485

Mas. 

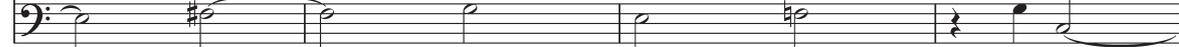
B.C. 

è cias-cu-no fa - ci-le a lu - sin - gar - ti E pu-re ei di - ce che à in pu-gno il tuo vo - ler, che tu l'a-do-ri; che a

2489

Onor. 

Mas. 

B.C. 

Te-me-ra-rio!

suo pia-cer dis-po - ne d'O - no-ria in-na-mo-ra-ta; che s'ei vuol, bas-ta un guar-do, e sei pla - ca - ta...

2493

Onor. 

B.C. 

Ah non vo - gliò che lun-ga-men-te il cre - da: al pri - mo spo - so, che sud - di - to non sia, sa-prò do -

2496

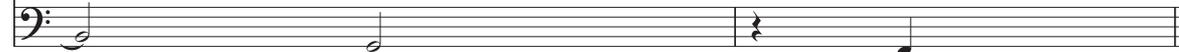
Onor. 

B.C. 

nar - mi. Ei ve - drà se man - car - mi pos - san re - gni, e co - ro - ne,

2498

Onor. 

B.C. 

e s'ei d'O - no - ria, a suo pia - cer di - spo - ne.

## Scena X

### Valentiniano, e detti

Valentiniano

O - no - ria non par - tir. Per mio ri - po - so tu de - vi ad u - no spo - so

Onoria

Massimo

Basso Contínuo

---

2502

Valen.

for - se po - co a te ca - ro of - frir La ma - no: ques - ti ci of - fe - se, è ver; ma il no - stro sta - to as - si - cu - rar dob -

B.C.

---

2506

Valen.

bia - mo. Ei ti ri - chie - de, e al pa - ci - fi - co in - vi - to ac - con - sen - tir con - vie - ne.

Onor.

(E - zio è pen -

B.C.

---

2509

Valen.

Pur - trop - po. O' pen - na ger - ma - na in pro - fe - rir - lo. Io dal tuo

Onor.

ti - to.) M'è no - to il no - me su - o?

B.C.

---

2513

Valen.

Lab - bro rim - pro - ve - ri n'at - ten - do: a me di - rai ch'è un' a - ni - ma su - per - ba: ch'è reo di po - ca fe, che son gli ol

B.C.

---

2517

Valen.

trag - gi trop - po re - cen - ti. Io lo co - nos - co e pu - re ram - men - tan - do i pe - ri - gli e

B.C.

2520

Valen. *for - za che a tal no - do io ti con - si - gli.*

Onor. *(Ri - fiu - tar - lo or do - vrei... ma...) sen - ti: al fi - ne se*

B.C.

2524

Onor. *gio - va al - la tua pa - ce, dis - po - ni del mio cor co - me a te pia - ce.*

Mas. *Si - gno - re, il tuo di - se - gno io non in -*

B.C.

2528

Valen. *Ad E - zio i non pen - sai;*

Mas. *ten - do E - zio t'in - si - dia, e pen - si so - la - men - te a pre - miar - lo?*

B.C.

2532

Valen. *d'At - ti - la io par - lo. Un mes - sa - gger di lu - i me ne re - cò pur o - ra*

Onor. *(Oh in - ga - no!) At - ti - la?*

Mas. *E co - me!*

B.C.

2536

Valen. *La ri - chies - ta in un fo - glio. Pos - s'ì - o dun - que del tuo con - sen - so At - til - la as - sic - ce -*

Onor. *(Oh Dei!)*

B.C.

2539

Valen.

Onor. rar?

No, pri-ma-io-yo-glio, si - gnor ve - der - ti sal - vo E - zio fa - vel - li, si

B.C.



2542

Onor.

cer-chi il tra - di - to - re, e in pa - ce poi si par-le - rà d'a - mo - re.

B.C.

Siege Aria



Onoria

**Andante Moderato**

Onoria

Violino I Con sordina

Violino II Con sordina

Viola

Basso Continuo

Contrabassi pizzicando, ma i Violoncelli sempre coll'arco



2549

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2554

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

B.C.

2559

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2564

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Viol. Soli

2569

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

B.C.

*f*

Tutti

2576

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*tr*



2583

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*tr*



2588

Onor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Fin che per te mi

*p*

*tr*

2594

Onor. pal - pi - ta ti - mi-do

Vln. I *p* *tr*

Vln. II *p*

Vla.

B.C.

2599

Onor. ti - mi-do in pet - to il cor

Vln. I *p* *tr*

Vln. II

Vla.

B.C.

2603

Onor. ac - cen - der - si d'a - mor non sa - non

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2608

Onor. sa que - st'al - ma. Fin che ti - - mi -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2613

Onor. -do in pet - to il cor il

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2618

Onor. cor per te per te mi pal

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2622

Onor. *tr*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2626

Onor. *tr*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2630

Onor. — pi - ta ac - cen - der

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. *Viol. soli*

2634

Onor. si d'a - mor no no non

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*f*

*f* Tutti

*f*

2639

Onor. sa non sa que - st'al - ma no

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

*p*

*p*

*tr*

*tr*

2644

Onor. no non sa no sa que -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*tr*

*tr*

2649

Onor. *st'al* *ma no*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

2654

Onor. *no non sa non sa que - st'al*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p* *tr* *forte assai*

*f* *p* *tr* *forte assai*

*f* *p* *forte assai*

*f* *p* *forte assai*

Viol. Soli *Tutti*

*f* *p* *forte assai*

*f* *p* *forte assai*

2660

Onor. *-ma*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2664

Onor. Nel -

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *f*

B.C. *f*

Viol. Soli

2672

Onor. l'a - mo - ro - sa fa - ce qual pa - ce, qual pa - - ce ò da spe - rar

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

*p* Tutti

2680

Onor. qual pa - ce se co - min - cio ad a - mar co - min -

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

B.C.

2688

Onor. *tr*  
 - cio ad a - mar pri - va pri - va di cal - ma qual\_

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

B.C.

2696

Onor.  
 pa - ce, qual pa - - - - - ce ò

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2703 **Adagio**

Onor. *tr*  
 da - - - - spe - rar qual pa - ce. Fin - - - - che per -

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

B.C.

2710

Onor. *te nel pet - to ti - mi-do*

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

B.C.

2717

Onor. *ti - mi-do, il cor - mi pal*

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

B.C.

2723

Onor. *tr tr*

Vln. I

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

B.C. *f p*

2729

Onor. *tr tr tr*  
 - - - - pi - ta ac - cen - der - si d'a-

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. *Viol. Soli*

2736

Onor. *tr*  
 mor no no non sa non sa que - st'al -

Vln. I *f p* *tr*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

B.C. *f Tutti p*

2743

Onor. *tr*  
 -ma no no ac - cen - der - si no no non sa

Vln. I *f p* *tr*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

B.C. *f p*

2750

Onor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f p* *f p* *forte assai*

non



2755

Onor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

sa non sa que-st'al - ma

*tr*



2760

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*tr* *tr*

Sigue

## Scena XI

### Valentiniano, e Massimo

Valentiniano

O - là qui si con - du - ca il pri-gio nier. Ne miei ti - mo - ri io

Massimo

Basso Contínuo

5  
3

---

2768

Valen.

cer - co da te con - si - glio. As - si - cu - rar - mi in par - te po - trà d'At - ti - la il no - do?

B.C.

6

---

2771

Mas.

An - zi ti es - po - ni a pe - ri - glio mag - gior. Cer - ca il ne - mi - co so - pir la cu - ra tua, chi sa che ad

B.C.

3

---

2775

Mas.

E - zio non sia con - giun - to? Il te - me - ra - rio col - po gran so - ste - gno sup - po - ne.

B.C.

6  
3

## Scena XII

### Fulvia, e detti

Valentiniano

Fulvia

Ah ras - si - cu - ra Au - gus - to j miei ti - mo - ri. E' no - to il re - o. E' in sal - vo la tua

Massimo

Basso Contínuo

2781

Valen. E Ful-via à tan-ta cu-ra di me?

Ful. vi-ta? Non de-ve es-ser mia cu-ra un so - vra-no, u-no spo-so, a

B.C. 6

2785

Ful. cui fra po-co con te-na-ce ca - te - na an-no-dar-mi do - vrò? (so dir-lo ap - pe-na.)

Mas. (Si-mu-la, o

B.C.

2789

Valen. Se il mio pe - ri - glio sì te - ne - ra pie - tà ti des-ta in se - no; gra-ta al mio cor La si-cu-rez-za è

Mas. di-ce il ver?)

B.C.

2793

Valen. me - no. Or che tu m'a - mi... Ti as - si - di al - fian - co

Ful. (Oh Di - o!)

Mas. Au - gus - to, E - zio qui giun - ge.

B.C.

2796

Valen. mio. No, sie - di.

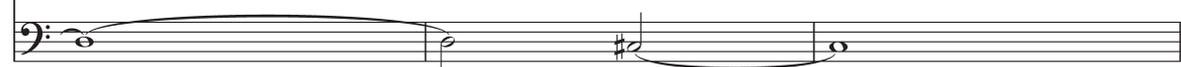
Ful. Las - cia ch'io par - ta: col suo giu - di - ce so - lo me-glio il reo par - le - rà.

B.C.

2799

Valen.  Sud - di - ta non è mai ch'è vas - sal - lo il mo -

Ful.  Io so - no tua sud - di - ta fi - nor, co - me vor ra - i...

B.C. 

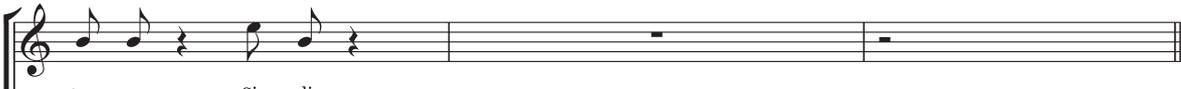
2802

Valen.  nar - ca. Non più vo - glio co - sì, t'a - vez - za al

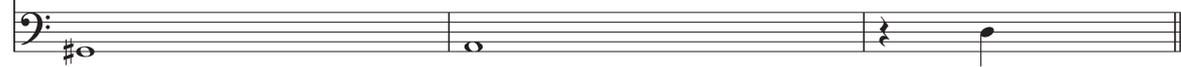
Ful.  Ah, non con - vie - ne...

B.C. 

2804

Valen.  tro - no. Sie - di.

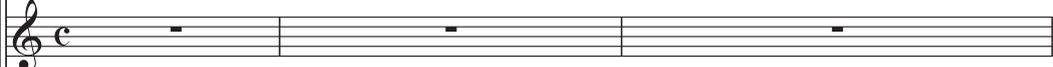
Ful.  Ub - bi - dis - co. (In qual ci - men - to io so - no.)

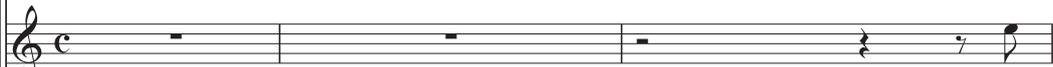
B.C. 

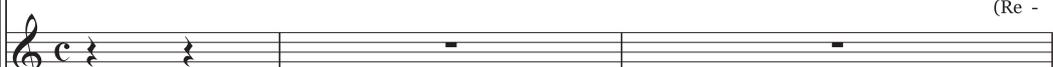
### Scena XIII

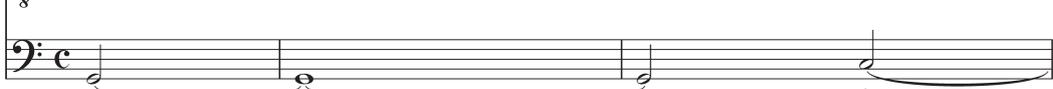
Ezio, e detti

Ezio  (Stel - le, che mi - ro! in Ful - via co - me tan - ta in - cos - tan - za?)

Valentiniano 

Fulvia  (Re -

Massimo 

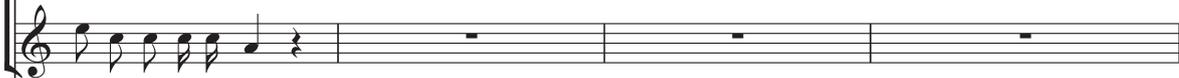
Basso Continuo 

6  
3

2809

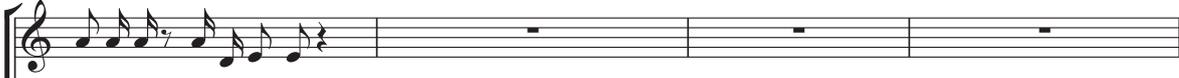
Ez.  Il giu-di-ce qual' è? Pen-de il mio fa-to da

Valen.  Du-ce f'a-van-za.

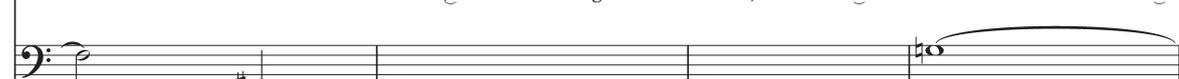
Ful.  si-sti a-ni-ma mia.)

B.C.  6  
3

2813

Ez.  Ce-sa-re, o da Ful-via?

Valen.  E Ful via, ed io sia-mo un giu-di-ce so-lo, el-la è so-vra-na or che con-sor-te a

B.C. 

2817

Ez.  (Don-na in-fe-del!)

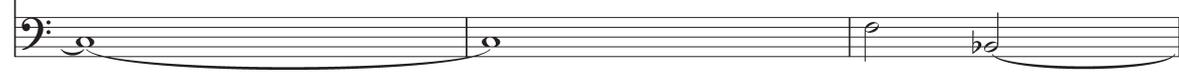
Valen.  me la strin-ge a-mo-re. E-zio, m'a-scol ta, e a mo-de-ra-re im

Ful.  (Mi si di-vi-de il co-re.)

B.C.  3

2821

Valen.  pa-ra per po-co al-me-no il na-tu-ra-le org-go-glio, che gio-var-ti non può. Qui si co-spi-ra

B.C. 

2824

Valen. con-tro di-me: del tra-di - men-to au - to-re ti cre-de o- gnun, di fel-lo - nia t'ac-cu-sa il ri fiu-to d'O-

B.C.

2828

Valen. no-ria, il trop-po fa - sto del-le vit-to - rie tue, l'a - per-to scam-po ad At-ti - la per-mes-so, il tuo ge-lo-so

B.C.

2832

Valen. e te-me-ra-rio a-mor, le tue mi - nac-ce di cui tu sai che te-sti-mo-nio io so - no. Pen - sa a scol-

B.C.

2835

Ez. Dun-que io son re - o per-chè non a-mo a tuo ta-

Valen. par - ti, o a me-ri - tar per - do - no.

Mas. (Sor-te non mi tra - dir.)

B.C.

2839

Ez. len - to? Un fre - no per-chè in At - ti - la io ser - bo a' tuoi ne - mi - ci? Per - ché a me non i -

B.C. 6 6  
3 3

2842

Ez. gno - to, co-me og-ni a - ni - ma vil, par - lo tal vol - ta del pro-prio mer - to e nel co-no-sco il pe - so?

B.C.

2845

Ez. se al-tre ac-cu-se non ai; songià di - fe-so. Dis-si ab-ba -

Valen. Ne più ti re-sta per tua di-fe-sa a dir?

Ful. (Ah po-tes-si par - tir!)

B.C. 6

2849

Ez. stan - za. Me glio è il re - sto ta - cer ch'io dir po - tre - i. Di - re - i che for - se

Valen. Che di - res - ti?

B.C. 6

2852

Ez. per pia - cer - ti d'E - zio la glo - ria à tra-pas-sa - to il se - gno, che for - se a te fa sde - gno

B.C.

2855

Ez. di do-ver trop-po a me: che tu pa - ven - ti for - se que'tra - di - men - to che sai di me-ri-tar quan-do mi

B.C. 6  
#4  
2

2858

Ez. pri-vi d'un cor...

Valen. su-per-bo! E a que-sto ec-ces-so ar-ri-vi? Pu-nir sa- prò... No:

Ful. (Oì me!) Sof-fri ch'io par-ta.

B.C. 6

2862

Ez. 

Valen.  re-sta, sie-di e a-scol-ta. spet-ta-tri ce io ti vuò del suo ros-so-re.

Ful. 

B.C.  6

(Don-na in-fe - del!)

(Sen-to spez-zar-mi il

2866

Valen.  E-zio, tu se-i d'o-gni col-pa in-no-cen-te Dall'ec-cel-sa tua men-te

Ful. 

Mas. 

B.C. 

co-re.)

(Tut-to fin'or mi gio-va.)

2870

Ez. 

Valen.  so-lo un giu-di-zio io chie-do. Al suo so-vra-no se con-tras-ta la spo-sa qual ti sem-bra un vas-sa-lo?

B.C. 

E al

2874

Ez.  suo vas-sal-lo che il pre-ve-ne in a-mor, quan-do La tol-ga qual ti sem-bra un so-vra-no?

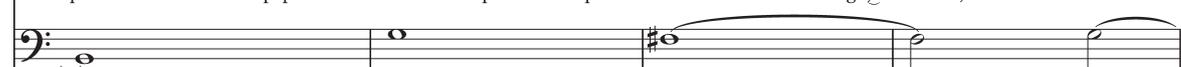
Valen. 

B.C. 

A

2877

Valen.  quel che di-ci tu sup-po-ni che Ful-via spo-so dun-que ti bra-mi. Ah to-gli-o ca-ra, E-zio d'er-ror.

B.C. 

2881

Valen. *Di che s'in-gan-na, di-gli che or non ai nel pen-sie-ro al-tro spo-so che Augus-to. È ve-ro?*

Ful. *È ve-ro*

B.C.

2885

Ez. *Oh per-fi-da! Oh, sper-giu-ra! A que-sto col-po man-ca la mia cos tan-za.*

Valen. *Ve-di se ti tra-di la tua spe-*

B.C.

#6  
b5  
3

5  
3

2889

Ez. *Non tri-on-far. Da quel-la in-fi da as-pet-ta, la sua giu-sta ven-det-ta il mio do-lo-re. Fi-da-ti pur*

Valen. *ran-za.*

B.C.

6

5

2893

Ez. *In que-sto sta-to non co-no-sco-me stes-so: in*

Ful. *(Sen-to spez-zar-mi il co-re)*

Mas. *(E Ful-via non si per-de!)*

B.C.

2897

Ez. *fac-cia a lei pal-pi-to... su-do... tre-mo... Ah, da che nac-qui Mas-si-mo mag-gior pe-na io non pro-*

B.C.

b6  
b5

2901

Ez. *va - i*

Valen. *Ful - via che fa - i? Per-ché? sie - gue più*

Ful. *(Ah, re - si - sta chi può) Vo - glio par - tir.*

B.C.

3

2904

Valen. *to - sto l'al - te - ro a tor - men - tar. Dì che non l'a - mi: che sol' io ti son ca - ro: che go - di al - le sue*

B.C.

6 6

2907

Ez. *Mi de - lu - di?*

Valen. *pe - ne... Co - me!*

Ful. *Ma se ve - ro non è s'e - gli è il mio bene. Ah, no, tu*

Mas. *(Oi - me!)*

B.C.

*Subito con spirito*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2911

Ful. fo - sti sei tu sol l'a-mor mio. Per tua sal-vez - za di la - sciar - di ten - ta - i:

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2914

Valen. Dun-que il mio cor? Dun-que il mio

Ful. mi pro - mi - si for-tez - za e m'in-gan - na - i.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

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

2917

Valen. so- glio...

Ful. Dun-que il tuo so - glio io non cu - ro, il tuo co-re io non bra - mo, io non t'a-mai, non t'a-me-

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2920

Ful. *rò, non t'a - mo E se mai per er - ro - re le mie lab-bra il di - ran - no non mi cre - de-re Au*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2923

Ez. *Oh a - do - ra - bi - li ac - cen - ti.*

Ful. *gu - sto al - lor t'in - gan - no.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2925

Ez. *Ve - di se ti tra - dì la tua spe - ran - za.*

Valen. *Oh in-sof - fri - bil bal-daz - za! Ah, te - me -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2928

Valen. *ra - rio! Oh in - fi - da! O - là cus - to - di to - glie - te - mi di -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2931

Valen. *na - zi quel tra - di - tor: nel Car - ce - re più or - ren - do ser - ba - te - lo al mio*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2934

Valen. *sde - gno Il tuo fu - ror del mio trion - fo è seg - no.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Sigue Quartetto

# Scena XIII

Ezio, Valentiniano, Fulvia e Massimo

**Allegro**

Oboé I

Oboé II

Trompa em Fá I

Trompa em Fá II

Ezio

Valentiniano

*Ad Ezio*  
Non tri-on - far, non tri-on - far pos-

Fulvia

Massimo

**Allegro**

Violino I

Violino II

Viola

Basso Contínuo

2940

Valen. *s'io pu - nir l'in-gra - ta pu - nir l'in-gra - ta in te pos*

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f*

B.C. *f p*

2944

Ez. *A Valentiniano*

Valen. *s'io pu - nir l'in-gra - ta, pu - nir l'in-gra - ta in te*

Vln. I *f p f p*

Vln. II *f p f p*

Vla. *f*

B.C. *f p f*

Viol. Soli

2948

Ez. *ma quel co - re è mio si, si, ma tu ce - di a me tu ce - di a*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.C. *f Tutti*

2952 A Massimo

Ez. me tu ce - di a me Ad Ezio Per

Mas. Ta - ci

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

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

Vla. *p* *f* *p*

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

---

2955

Ez. che? Ad Ezio

Ful. Mia vi - ta, ah! Ah, tu mi fai mi fai tre -

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p* Viol. Soli

---

2959 A Fulvia *tr*

Ez. Vit - to - - ria più com -

Ful. mar tu mi fai mi fai tre - mar

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p* Tutti

2963

Ez. - pi - ta chi, chi, chi ma - i chi mai pos -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2966

Ez. - tè po - tè van - tar chi mai po - tè po - tè van -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

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

2969

Ez. tar. *da se* Che

Ful. *da se* Che tor - men - to!

Mas. *da se* Che an - gu - stia

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p* *p* *p* *p*



2976

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen.

Ful.

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

co-me il cor mi sen - to, mai co-me il cor mi sen - to, mai

Mai co-me il cor mi sen - to, mai co-me il cor mi

co-me il cor mi sen - to, mai co-me il cor mi sen - to, mai

Mai co-me il cor mi sen - to, mai co-me il cor mi

*f p*

2980 Tutti

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen.

Ful.

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f p* *f p* *f*

Viol. Soli Tutti

— non m'in-te - si il cor no, no, mai non m'in -  
 sen - to, mai non m'in te si il cor, m'in  
 — non m'in-te - si il cor no, no, mai non m'in -  
 sen - to, mai non m'in te si il cor, mai non m'in

2984

Ob. I *soli tr*

Ob. II *soli tr*

Trp. I

Trp. II

Ez. *tr*  
- te - si il cor, mai\_ co - me il cor, mai mai come il cor\_ mi

Valen. *tr*  
te - si il cor, mai co - me il cor, mai mai\_

Ful. *tr*  
- te - si il cor, mai\_ co - me il cor, mai mai\_ come il cor\_ mi

Mas. *tr*  
te - - si il cor, mai\_ co - me il cor, mai mai\_

Vln. I *tr*  
*p*

Vln. II *tr*  
*p*

Vla. *p*

B.C. *p*

2988

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen.

Ful.

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

sen-to mai, mai — mai non m'in-te - si il cor, mai non m'in - te - si il

co-me il cor — mi sen - to, mai non m'in-te - si, no, mai non m'in - te - si il

sen-to mai, mai — mai non m'in-te - si il cor, mai non m'in - te - si il

co-me il cor — mi sen - to, mai non m'in-te - si, no, mai non m'in - te - si il

*f*

*f*

*f*

*f*

2992 **Tutti**

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.  
cor mai co - me il cor mi sen - to, ma\_\_\_\_\_

Valen.  
cor mai co - me il cor mi sen - to

Ful.  
cor mai co - me il cor mi sen - to, ma\_\_\_\_\_

Mas.  
cor, mai co - me il cor mi sen - to

Vln. I  
*p*

Vln. II  
*p*

Vla.  
*p*

B.C.  
Viol. Soli *p* Tutti *p*

2995

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen.  
ma \_\_\_\_\_ i

Ful.

Mas.  
ma \_\_\_\_\_ i

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

2998

Ob. I *soli*

Ob. II *soli*

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen.

Ful.

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f p f p f p f p*

*f p f p f p*

*f p f p f p*

*f p f p f p*

— i mai non m'in - te - si il cor, co - me il cor mi —

ma — i mai non m'in - te - si il cor, mai, mai —

— i mai non m'in - te - si il cor, co - me il cor mi —

ma — i mai non m'in - te - si il cor, mai, mai —

3001

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen.

Ful.

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

sen-to, mai non m'in - te - si il cor, mai, mai \_\_\_\_\_ mai non m'in - te - se il

— mai non m'in - te - si il cor, co - me il cor mi sen-to, mai non m'in - te - si il

sen-to mai non m'in - te - si il cor, mai mai \_\_\_\_\_ mai non m'in - te - si il

— mai non m'in - te - si il cor, co - me il cor mi sen-to, mai non m'in - te - si il

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

3004

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen.

Ful.

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*forte assai*

*forte assai*

*forte assai*

*forte assai*

cor mai non m'in te - si il cor, mai non m'in te - si il cor.

cor mai non m'in te - si il cor, mai non m'in te - si il cor.

cor mai non m'in te - si il cor, mai non m'in te - si il cor.

cor mai non m'in te - si il cor, mai non m'in te - si il cor.

3007

Ob. I  
Ob. II  
Trp. I  
Trp. II  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
B.C.

3010

**Andantino Moderato**

Ob. I  
Ob. II  
Trp. I  
Trp. II  
Mas.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
B.C.

*da se*  
*Fra*  
*piano sempre*  
*piano sempre*  
*piano sempre*  
*piano sempre*

3014 da se

Valen. Fra -

Mas. tan - ti, fra - tan - ti ris - chi io tre - mo.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3017 da se

Valen. Io

Ful. tan - ti, fra - tan - ti in - sul - ti io fre - mo

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3020 tr

Ful. pian - go del mio be - ne lo sfor - tu - na - to a -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3023

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Ful.

- mor Lo sfor - tu - na - to a - mor

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3026

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

tor - no al - le ca - te - ne, io tor - - no al - le ca -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

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

3029

Ob. I

Ob. II

Ez. *tr*

- te - ne, ma tor - no, ma tor - no vin - ci - tor

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

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

Vla.

B.C. *f p*



3033

Valen.

Mas. *tr* Ah! Io

Ah! Io tre - mo!

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3036

tr

Valen. tre - mo!

Ful. Ah! Io pian - go del mio

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3039

Ful. be - ne io pian - go Lo sfor - tu - na - to a

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3042

Ez. lo tor - - no al - le ca -

Ful. mor lo sfor - tu - na - to a - mor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p*

*f* *p*

3045

Ob. I

Ob. II

Ez.

-te - ne, io tor - - no al - le ca - te - ne, ma

Vln. I

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

Vln. II

Vla.

B.C.

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



3048

Ob. I

Ob. II

Ez.

tor - no, ma tor - no\_ vin - ci - tor, ma

Vln. I

*f* *p* *f*

Vln. II

*f* *p* *f*

Vla.

*f* *p* *f*

B.C.

*f* *p* *f*

3051

Ob. I

Ob. II

Ez.

Ful.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

tor - no\_ vin - ci - tor

*ad Ezio*

Mio

Mia vi - ta!

*tr*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*



3054

Ez.

Ful.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

be - ne!

Ah!

Ah!

Ah!

Ah!

3057 **Come prima**

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen. *Ad Ezio*  
Ah! No, non tri - on - far, non tri - on -

Ful.

Mas.

**Come prima**

Vln. I *f p f p f p*

Vln. II *f p f p f p*

Vla. *f p f p f p*

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

3060

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Valen.

-far pos - s'io\_\_\_\_ pu - nir\_\_\_\_ l'in-gra - ta, pu - nir l'in-gra - ta in

Vln. I

*p* *f* *p*

Vln. II

*p* *f* *p*

Vla.

*p* *f* *p*

B.C.

*p* *f* *p*



3064

Valen.

te pos - s'io\_\_\_\_ pu - nir\_\_\_\_ l'in-gra - ta, pu - nir l'in-gra - ta in

Vln. I

*f* *p*

Vln. II

*f* *p*

Vla.

*f* *p*

B.C.

*f* *p*

3068 *a Valentiniano*

Ez. Si ma quel co - re è mio\_\_\_ si, si, ma tu ce - di a -

Valen. te.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. *Viol. Soli*



3072 **Tutti**

Ez. - me\_\_\_ tu\_\_\_ ce - di a\_\_\_ me\_\_\_ tu\_\_\_ ce - di a\_\_\_ me

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. *Tutti*

3075 *a Massimo*

Ez. *Per che?*

Ful. *ad Ezio* Mia vi - ta, ah! Ah! Tu mi -

Mas. *ad Ezio* Ta - ci.

Vln. I *f p f p*

Vln. II *p f p*

Vla. *p f*

B.C. *f p f p* Viol. Soli



3079 *a Fulvia*

Ez. Vit - to -

Ful. - fai mi fai tre - mar, tu mi fai mi fai tre - mar

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C. Tutti *p*

3083

Ez. *ria più com - pi - ta chi, chi, chi mai chi mai po -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3087

Ez. *- tè po - tè van - tar, chi mai po - tè po - tè van -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3090

Ez. *tar da se Che*

Ful. *da se Che tor - men - to!*

Mas. *Che an - gu - stia!*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



3097

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

co-me il cor mi sen - to, mai co-me il cor mi sen - to mai

Valen.

Mai co-me il cor mi sen - to, mai co-me il cor mi

Ful.

co-me il cor mi sen - to, mai co-me il cor mi sen - to, mai

Mas.

Mai co-me il cor mi sen - to, mai co-me il cor mi

Vln. I

*f p*

Vln. II

*f p*

Vla.

*f p*

B.C.

*f p*

3101

Ob. I *soli*

Ob. II *soli*

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen.

Ful.

Mas.

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

B.C. *f p*

non m'in-te - si il cor, ma - - - -

sen - to, mai non m'in - te - si il cor, ma - - -

non m'in-te - si il cor, ma - - - -

sen - to, mai non m'in - te - si il cor, ma - - -

3104

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen.

Ful.

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3107

Ob. I

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen.

Ful.

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

*p*

*f p f p*

*f p f p*

*f*

*f*



3114

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen.

Ful.

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

sen - to mai\_ non m'in-te - si il cor non m'in - te - - si il

sen - to mai\_ non m'in-te - si il cor mai non\_ m'in - te - - - si il

sen - to mai\_ non m'in-te - si il cor non m'in - te - - si il

sen - to mai\_ non m'in-te - si il cor mai non\_ m'in - te - - si il

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

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

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

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

3118 **Tutti**

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.  
cor mai co - me il cor mi sen - to

Valen.  
cor mai co - me il cor mi sen - to mai co - me il

Ful.  
cor mai co - me il cor mi sen - to

Mas.  
cor, mai co - me il cor mi sen - to mai co - me il cor, mai co - me il

**Tutti**

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. Viol. Soli

B.C. Viol. Soli

3121

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Trp. I

Trp. II

Ez.  
mai co-me il cor mi sen - to ma - - - - -

Valen.  
cor\_ co-me il cor\_ mi sen - to ma - - - - -

Ful.  
mai co-me il cor mi sen - to ma - - - - -

Mas.  
cor\_ co-me il cor\_ mi\_ sen - to ma - - - - -

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

3125

Ob. I *p* *rfz* *b*

Ob. II *p* *rfz* *#*

Trp. I *rfz*

Trp. II *rfz*

Ez. i mai non m'in - te - si il

Valen. i mai non m'in - te - si il

Ful. i mai non m'in - te - si il

Mas. *f*

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

Vln. II *f p f p f p f p rfz p* *#8*

Vla. *f*

B.C. *f*



3132

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen.

Ful.

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

mai non m'in-te - si il cor, co - me il cor mi sen - to, mai non m'in-te - si il

sen-to mai non m'in-te - si il cor, mai, mai mai non m'in-te - si il

mai non m'in-te - si il cor, co - me il cor mi sen - to, mai non m'in-te - si il

sen-to mai non m'in-te - si il cor, mai, mai mai non m'in-te - si il

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

*f*

*f p f p f p* *f*

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

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

3135

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen.

Ful.

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

cor, mai non m'in-te - si il cor, mai non m'in-te - si il cor.

cor, mai non m'in-te - si il cor, mai non m'in-te - si il cor.

cor, mai non m'in-te - si il cor, mai non m'in-te - si il cor.

cor, mai non m'in-te - si il cor, mai non m'in-te - si il cor.

*forte assai*

*forte assai*

*forte assai*

*forte assai*

3138

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3140

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

**Fine dell' atto secondo**

**Fine dell' atto secondo**

Partituras

**Ezio – Niccolò Jommelli –  
Atto Terzo**

Atto Terzo  
 Scena I  
 Onoria, e poi Valentiniano

3144

Valentiniano

Onoria

Basso Continuo

Oh, Dio! Chi il cre - de - reb - be? Al fa - to - es - tre - mo E - zio lie - to s'ap - pres - sa; Io



3147

Valen.

Onor.

B.C.

E ben da quel su - per - bo che ot - te - ne - sti o ger - ge - lo e tre - mo



3150

Valen.

Onor.

B.C.

ma - na? Eh si pu - ni - sca or - mai. Io nul - la ot - ten - ni. Pen - sa - ci me - glio. E - zio



3153

Valen.

Onor.

B.C.

per quel ch'io ve - do è de - bo - le in a - mor: per que - sta par - te as - sa - lir - lo con -

3156

Valen.

Onor. vie - ne Ei Ful - via a - do - ra of - fri - la all' a - mor

B.C.

3158

Valen. Quan - to é fa - ci - le O - no - ria

Onor. suo ce - di - la an - co - ra.

B.C.

6 6  
3 4

3160

Valen. a con - si - glia - re al - trui fuor del pe - ri - glio.

Onor. Sig - nor, nel - mio con - si - glio io ti pro - pon - go

B.C.

3163

Valen.

Onor. un' e - sem - pio a se - guir. sap - pi che a - man - te io so - no al par di te né per - do

B.C.

3166

Valen.

Onor. me - no. Ful - via é la fiam - ma tua; per E - zio io pe - no.

B.C.

Parte

Scena II  
Valentiniano, indi Varo

Valentiniano

O - là ce - der con - vie - ne al ri - gor di mia sor - te: u - na don - na m'in

Varo

Basso Continuo

3171

Valen. se-gna ad' es - ser for - te. Que - sto si sen - ti an - cor, ma se al l'ec - ces - so del - la cle - men - za

B.C.

3174

Valen. mia co - stui non ce - de; un mo - men - to di vi - ta... A - scol - ta. dis - po - ni

Var. Au - gu - sto...

B.C.

3177

Valen. tuoi piú fi - di di que - sto lo - co in su l'o - scu - ro in - gres - so: e se al mio fian - co ap - pres - so

B.C.

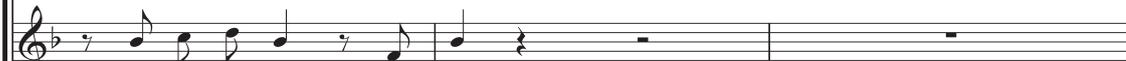
3180

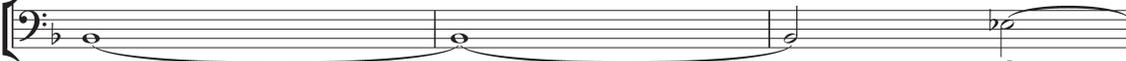
Valen. E - zio non é, s'io non gli son di gui - da; quan - do par - te da me fa che s'uc - ci - da

B.C.

3183

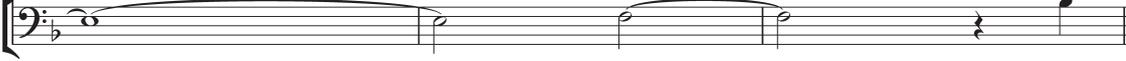
Valen.  Tut - to già só di pre - pa - ra - re il col - po

Var.  ub - bi - di - rò, ma sai...

B.C.  6  
3

3186

Valen.  sol la tua cu - ra or si - a. va'. Ful - via in - tan - to, e il pri - gio - nier m'in - vi - a.

B.C. 

**Scena III**  
Valentiniano, poi Massimo

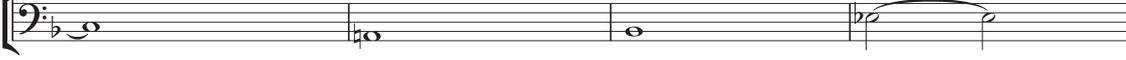
Valentiniano  Ta - ce - te o sde - gni miei, l'o - dio se - pol - to re - sti nel cor, non com - pa - ri - sca in vol - to

Massimo  Si - gnor

Basso Continuo  6  
4  
b3

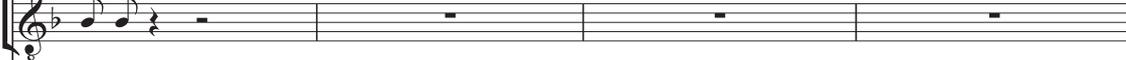
3193

Mas.  tut - to se - dai, d'E - zio la mor - te a tuo pia ce - re af - fret - ta, Ro - ma t'ap - plau - de, o - gni fe - del l'a -

B.C. 

3197

Valen.  Ma che vuoi? Mi si di - ce che un bar - ba - ro, che un em - pio, che un in - cau - to son'io

Mas.  spet - ta.

B.C. 

3201

Valen.  Gli e-sem - pi al-trui se-gui-tar mi con - vie - ne T'ac - che - ta E - zio già vie - ne.

Mas.  Co - me? Per - ché!

B.C. 

6

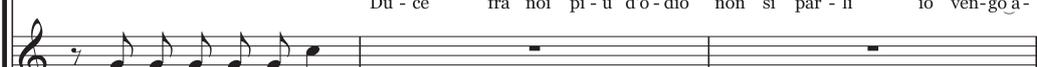


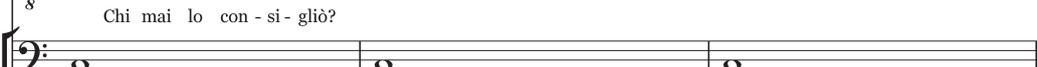
## Scena IV

Ezio, e detti

Ezio 

Valentiniano  Du - ce fra noi pi - ù d'o - dio non si par - li io ven-go a -

Massimo  Chi mai lo con - si - gliò?

Basso Continuo 

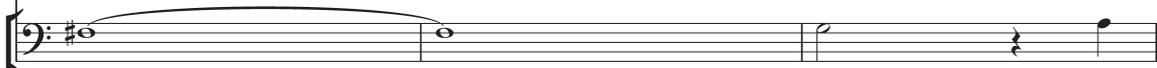


3207

Ez.  Io so che vuoi, m'è no - to il re - sto.

Valen.  mi - co: il mio ri - gor de - tes - to, e vo - glió...

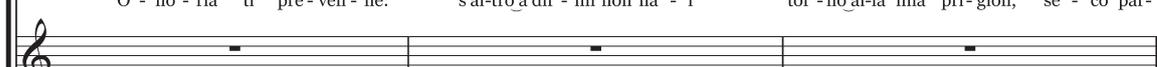
Mas. 

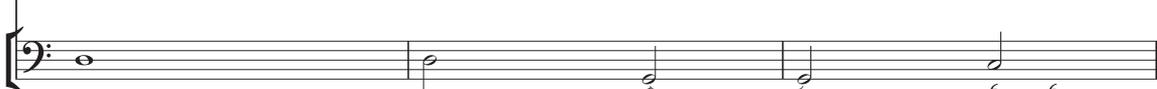
B.C. 



3210

Ez.  O - no - ria ti pre - ven - ne: s'al-tro a dir - mi non ha - i tor - no al-la mia pri - gion, se - co par -

Valen. 

B.C. 

6 6 6  
3 3 #4

3213

Ez. *la - i. Tu - to mi dis - se: in - te - si*

Valen. *Non po - tea dir - ti O - no - ria tut - to fin or.*

B.C.



3216

Ez. *qua - li i tuoi do - ni so - no.*

Valen. *No, non dis - se il mag - gior ve - di quel do - no.*

B.C.



Scena V  
Ezio, e detti

Ezio *Ful - via!*

Valentiniano *che a - scol - ti e tac - cia.*

Fulvia *Da Ful - via che si vuol?*

Massimo *(Che mai sa - rá? l'al - ma s'ag - ghiac - cia*

Basso Continuo

6  
3



3223

Valen. *Ti sor - pren - de l'of - fer - ta. El - la è si gran - de che cre - der - la non sai; ma te - mi in va - no. la pro - mi - si, l'af -*

B.C.

3227

Ez.

A qual prez-zo pe - rò mi si con-ce - de d'es-ser-ne pos - ses sor?

Valen.

fer-mo ec - co la ma-no. Po-co si

B.C.

3231

Valen.

chie - de Tu sei reo per a - mor chi vis - se a - man - te fa - cil - men - te ti scu - sa.

B.C.

3234

Valen.

Al - tro non bra - mo che un in - ge - nuo par - lar; tut - to il di - se - gno sve - la - mi, te ne prie - go,

B.C.

3237

Ez.

Ad-dio mia vi - ta al - la pri-gio-ne io tor-no.

Valen.

on-de non vi - va Ce-sa-re piú co' suoi ti-mo-ri in-tor-no

B.C.

3241

Valen.

(E'l sof - fro?) Sen - ti e la - sciar tu vuo - i o - sti - na - to a ta - cer Ful - via che tan - to fe -

Ful.

(Oi - mè)

B.C.

3245

Valen.

del ti cor-ris - pon-de, par-la (ne me-no il tra-di-tor ri - spon-de) E - zio m'a-scol-ti. In -

Mas.

(Quan-ti pe-ri-gli!)

B.C.

3249

Ez.

Valen. ten-di che par-lo a te. Son ta-li j de-lit-ti miei che un reo co-me tu sei deb-ba spre-zar-li? Quan-do par-li co-

B.C.

3253

Ez. si, con me non par-li.

Valen. (Eh si ri sol-va.) O -lá cu - sto-di.

Ful. Ah pri-ma lo sde-gno tuo con-tro di me si

B.C.

3257

Ez. Co-me!

Valen. Né puoi ta-cer? Il pri-gio-nier si sciol-ga. Al fin co-

Ful. vol-ga. (che veg-gio;)

Mas.

B.C. (O stel-le!)

3261

Valen. no - sco che in-no-cen-te tu sei. Tan - ta co - stan - za nel ri-cu-sar la sos-pi-ra-ta spo-sa

B.C.

3265

Valen. no, che un reo non a vreb-be E-zio, mi pen-to del mio ri - go-re; e-men-de-ran-no j do - ni l'in-gius te of-fe-se

B.C.

3269

Ez. La

Valen. de' so-spet-ti mie-i. Van-ne: Ful-via é già tua; li-be-ro or sei

Ful. (Fe-li-ce me!)

B.C.



3273

Ez. pri-ma vol-ta é que-sta ch'io mi con-fon-do in-nan-zi-a te. Chi mai un mo-nar-ca ri-va-le a

B.C.



3276

Ez. que-sto se-gno ge-ne-ro-so spe-rò? La tua di-let-ta mi ce-di, e non ram-men-ti...

Valen. E-zio t'af-

B.C.

6  
3



3280

Ez. O-ra jo de-tes-to Ce-sa-re, il fau-sto mio per-

Valen. fret-ta. Im-pa-zien-te at-ten-de Ro-ma di ri-ve-der-ti.

B.C.

3284

Ez. do - no; ah trop - po trop - po mal ti co - nob - bi

B.C.



3286

Ez. io non spe-ra - i...

Valen. Va' Du - ce. an - cor non mi co - no - sci as - sai.

B.C. Siegue Aria



### Aria de Ezio

Oboé I

Oboé II

Trompa em Fá I

Trompa em Fá II

Violino I

Violino II

Viola

Basso Contínuo

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

Violoncelli soli

3292

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *Tutti* *p*



3296

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p*

*f* *Tutti* *p*

*tr* *sciolte*

*tr* *sciolte*

*Viol. Soli* *Tutti*

3300

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3304

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Tut - to il mio san - gue d'Au - gus - to, d'Au gus - to è do - no

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

*f*

*f*

*f*

*p*

*f*

Viol. soli

Tutti

3308

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

e per di - fen - de - re d'Au - gus - to, d'Au - gus - to il

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

Viol. soli



3312

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

tro - no tut - to tut - to il mio san - gue tut - to si spar - ge -

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

Tutti

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

3316

Ez. *- rà*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f p f p*

3319

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

3322

Ez. *tut - to il mio san - gue si spar - ge -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p f p p f p*

3326

Ob. I *f* *tr*

Ob. II *f* *tr*

Trp. I

Trp. II

Ez. *tr*  
rà tut - to si spar - - ge - - rà;

Vln. I *p*

Vln. II *f* *p* *forte assai*

Vla. *f* *p* *forte assai*

B.C. *f* *p* *forte assai*

3329

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C.

3333 **Andantino**

Ez. *tr*  
 A \_\_\_\_\_ lui fe - de - le vis - si fin'o - ra \_\_\_\_\_ e sa - prò

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3339

Ez.  
 vi - ve - re \_\_\_\_\_ per dar - gli ogn' o - ra pro - ve \_\_\_\_\_ più \_\_\_\_\_ bel - le pro - ve \_\_\_\_\_ più \_\_\_\_\_

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3345 *tr*

Ez. *tr*  
 bel - le \_\_\_\_\_ più bel - le di fe - del - tà \_\_\_\_\_

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

B.C.

Come prima

3351

Ob. I

Ob. II *f*

Trp. I *f*

Trp. II

Ez.

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

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

Vla.

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

Tut - to il mio san - gue d'Au - gu - sto, d'Au - gu - sto è do - no

Viol. soli

Tutti *f*

3355

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

B.C. *p*

e per di - fen - de - re d'Au - gu - sto, d'Au - gu - sto il

Viol. Soli

3359

Ez. *tro - no tut - to, tut - to il mio san - gue, tut - to si spar - ge -*

Vln. I

Vln. II

Vla. *fp* (Tutti) *fp* *fp* *fp*

B.C. *fp* *fp* *fp* *fp*

3363

Ez. *-rà*

Vln. I *f*

Vln. II

Vla.

B.C.

3367

Ez.

Vln. I

Vln. II

Vla. *piano assai*

B.C.

3370

Ez. *tut - to il mio*

Vln. I *f forte assai p*

Vln. II *f forte assai p*

Vla.

B.C.



3373

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Trp. I

Trp. II

Ez. *san-gue si spar-ge - rà tut - to, tut - to tut - to il mio san - gue si*

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

B.C. *f p*

3377

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

spar - - - - - ge

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

3379

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

rà

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

## Scena VI

Valentiniano, Fulvia e Massimo

Valentiniano (Va pur te n'av-ve -drai)

Fulvia Ge - ne - ro - so mo - nar - ca il ciel ti

Massimo (Per-do-o-gni spe - me)

Basso Contínuo

---

3386

Ful. ren - da quel - la fe - li - ci - tà che ren - di a noi i be - ne - fi - ci tuo - i

B.C.

---

3389

Valen. No, Ful-via,

Ful. sem-pre ram-men-ta - rò. La - scia che in-tan-to su quell'au - gu - sta ma - no un ba - cio im - pri - ma

B.C.

---

3393

Valen. at - ten - di pri - ma che sia com - pi - to il do - no: an - cor non sai quan - to o - gni vo - to a - van - za,

B.C.

---

3396

Valen. quan - to il do - no è mag - gior di tua spe - ran - za.

Mas. Ce - sa - re che fa - ce - sti? Ah que - sta vol - ta

B.C.

3399

Valen. E pur ve - dra - i che gio - va la pie - tà ch'io non er - ra - i.

Mas. t'in - gan - nò la pie - ta - de.

B.C.

---

3402

Valen. o - gni cu - ra, o - gni te - ma ter - mi - na - ta sa - rà.

Mas. Qual pa - ce ac - qui - sti se tor - na in li - ber - tà?

B.C.

## Scena VII

### Varo, e detti

3406

Valentiniano Va-ro e se gui - sti?

Varo E - se - gui - to è il tuo cen - no; E - zio mo - ri. Al var - co l'at -

Fulvia Co - me! che di - ci?

Massimo

Basso Continuo

---

3410

Valen.

Var. te - se - ro i miei fi - di ei ven - ne e pri - ma che po - tes - se te - mer - ne tra - fit - to si sen - ti cad - de fra lo - ro.

Ful.

Mas.

B.C. (O)

3414

Valen. Cor - ri l'e-san-gue spo-glia nas-con-di ad o-gni

Var.

Ful. Oh Dio mi mo-ro.

Mas. sor-tej-na-spet-ta-ta!)

B.C.

3417

Valen. sguar-do.

Var. Sa-rà leg-ge il tuo cen-no. *Parte*

Ful. Ah, tan-to in-giu-sto! Ah, sì cru-del...

Mas.

B.C.

## Scena VIII

### Onoria, e detti

3420

Valentiniano Che re-ca O-no-ria? Il vol-to suo ri-den-te fe-li-ci-tà pro-

Fulvia

Onoria Lie-te no-vel-le Au-gu-sto

Massimo

Basso Continuo

3424

Valen. met-te. Co-me?

Onor. E-zio è in-no - cen-te E - mi - lio par-lò. L'em-pio mi - nis-tro nel-le mie stan-ze jo ri - tro

B.C.

3428

Valen. Nel - le tue stan - ze?

Onor. vai ce - la - to già vi - ci - no a mo - rir. Si. Da te fe -

Mas. (Son dis-pe- ra - to.)

B.C.

3431

Onor. ri - to la scor - sa not - te i - vi s'a - sco - se. In - te - si dal lab - bro suo ch'E-zio è in-no-cen - te, Au -

B.C.

3434

Valen. E l'al - ma re - a che gli com-mi-se il col-po al - men ti pale-sò?

Onor. gus-to non men-ti-sce chi muo-re. Mi

B.C.

3438

Valen. Ma il

Onor. dis - se, è quel - la che a Ce - sa - re è più ca - ra, e che da lui fu ol-trag-gia-ta in a-mor.

B.C.

3441

Valen. no-me?

Onor. E - mi - lio a dir - lo s'ac - cin - gea: tut - ta sui lab - bri l'a - ni - ma fug - gi - ti - va e - gli rac -

B.C.

6  
4  
3

3445

Valen. O sven-tu - ra!

Ful. Or di ti - ran - no

Onor. col - se; ma l'es - tre - mo so - spi - ro il no - me in - vol - se

Mas. (O pe - rigli - o!)

B.C.

6  
b6  
b3

3449

Ful. s'e - ra in - fi - do il mio spo - so? Se fu giu - sto il pu - nir - lo? Or che mi gio - va che tu il pian - ga in - no -

B.C.

3

3452

Ful. cen - te? or chi la vi - ta em - pio gli ren - de - rà? Sì, prin - ci - pes - sa.

Onor. Ful - via che di - ci? E - zio mo - ri?

B.C.

3456

Ful. Ah, fug-gi dal bar-ba-ro ger - ma - no. e - gli è u - na fie - ra che si pa - sce di san - gue: e - gli ha vin - to i ri - mor - si or -

B.C.



3460

Ful. ror non sen - te del - la sua cru - del - tà, glo - ria non cu - ra, trop - po qui l' in - no - cen - za è mal si - cu - ra.

Onor. Ah j - nu - ma - no!

B.C.



3464

Valen. O - no - ria, oh Di - o! Non in - sul - tar - mi. Il mio ti - mor con - si - gla, son ques - ti i miei più ca - ri:

Onor. E po - tes - ti...

B.C.



3468

Valen. in qual di lo - ro te - mer mai deg - gio il tra - di - tor?

Onor. Con - si - gli or pre - ten - di da me?

B.C.



3471

Onor. se fo - sti so - lo a fa - bri car - ti - l dan - no so - lo al ri - pa - ro tuo pen - sa o ti - ran - no.

B.C.

## Scena IX

Valentiniano, Massimo, e Fulvia

3475

Valentiniano

Fulvia

Massimo

Basso Continuo

Il reo m'è ca- ro!... In a- mo-re jo l'of-fe- si!... Ah, si dal son- no

(lo tre- mo.)



3479

Valen.

Mas.

B.C.

Mas-si- mo al- fin mi de- sto. Pen- sa- ci, di scol- par- ti il tem- po è que- sto. Dis- se mo- ren- do E

Io? Qual ra- gion?



3483

Valen.

Ful.

B.C.

mi- lio che il tra- di- tor m'è ca- ro: ch'io l'of- fe- si in a- mor. Sai che con- vie- ne l'ac- cu- sa a te.

(Co- me sal-

6  
b3

3



3487

Valen.

Ful.

Mas.

B.C.

O- là cu- sto- di. Io vo- glio as- si- cu- rar- mi in- tan- to.

var- lo!)

E vu- oi dun- que si- gno- re...

6

3490

Valen. *E cre-do che niun al-tro il po - te - a. O là...*

Ful. *Bar-ba-ro a - scol-ta. Io son La rea. Io com-mi-si ad E*

Mas. *E cre-di?*

B.C.

3494

Ful. *mi - lio lo scem-pio tuo: quel - la son io che tan - to ca - ra ti fui per mia fa - tal sven-tu - ra:*

B.C.

3497

Ful. *Io per - fi - do son quel - la che ol - trag - gia - sti in a - mor quan-do ad O - no - ria of - fri - sti il mio con - sor - te.*

B.C.

3500

Valen. *Mas-si-mo al fi - ne do-ve jo sia più non*

Ful. *Giac-ché tut-to per-dei chie-do u-na mor-te.*

Mas. *In - ge - gno - sa pie - tà.*

B.C.

3504

Valen. *so.*

Mas. *Ma so ben io che col-pe-vo-le a-des-so co-min-cio Au - gu-sto a di - ve - nir. Son pa-dre d'u-na fi-glia sper -*

B.C.

3508

Mas.  giu-ra. Ah, Ce-sa-re, as-si-cu-ra i-gior-ni tuoi col mio mo-rir. Po-treb-be il na-tu-ra-le af

B.C. 



3512

Valen.  A suo pia-

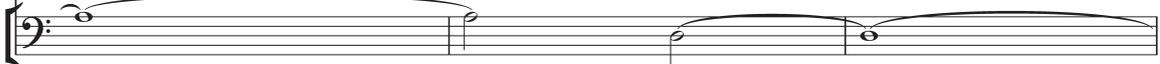
Mas.  fe - to che per la pro-le in o - gni pet - to ec - ce - de, del pa-dre un di con-ta-mi-nar la fe - de.

B.C. 



3516

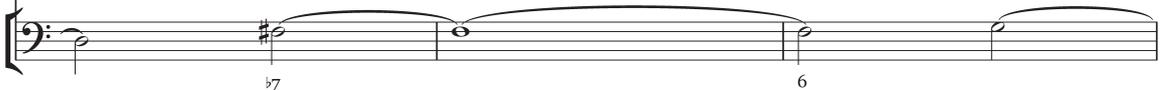
Valen.  cer la sor - te di me dis - pon - ga, io m'ab-ban-do - no a le - i. Son stan - co di te - mer.

B.C. 



3519

Valen.  Se tan - to af - fan - no La vi - ta a da co - star, no, non la cu - ro,

B.C.  b7 6



3522

Valen.  nel - le dub-biez ze - stre - me per man-can - za di spe - me io m'as - si - cu - ro.

B.C.  Siegue Aria

**Allegro**

Valentiniano

Per tut - - to il ti - mo - re pe -

Violino I

Violino II

Viola

Basso Continuo

*p* *f*



3527

Valen.

- ri - - gli m'ad - di - ta peri - gli, pe - ri - gli m'ad -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

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



3530

Valen.

- di - ta si per - da la vi - ta fi -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

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

3533

Valen. ni - sca il mar - ti - re fi - ni - sca fi -

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f* *p*

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

3536

Valen. nis - ca il mar - ti - re fi - ni - sca è

Vln. I

Vln. II

Vla. *f*

B.C. *f*

3539

Valen. me - gli o - ri - re, è me - gli o è me - gli o ri - re che vi - ver che

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

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

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

3543

Valen. *vi - ver co - si che vi - ver che vi - ver - co - si si*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

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

3547

Valen. *per - da si per - da la vi - ta fi - ni - sca il mar - ti - re, fi - ni - sca, fi -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p* *f*

3550

Valen. *ni - sca è me - glio mo - ri - re è me - glio è me - glio mo - ri - re che*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

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

3554

Valen. *p*  
 vi - ver, che vi - ver co - si, che vi - ver, che vi - ver co

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*



3558

Valen. *f*  
 si, che vi - ver, che vi - ver co - si, che vi - ver, che

Vln. I *f* *p* *forte assai*

Vln. II *f* *p* *forte assai*

Vla. *f* *p* *forte assai*

B.C. *f* *p* *forte assai*



3561

Valen. *p*  
 vi - ver co - si.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

3564

Valen. *La*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

3567

Valen. vi - ta, la vi - ta mi spia - ce mi

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

3570

Valen. spia - ce se il fa - - - - to il

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*

3573

Valen. *fa - to ne - mi - co. La spe-me, la pa - ce, l'a -*

Vln. I

Vln. II

Vla. *Viol. Soli*

B.C.

3577

Valen. *man - te, l'a - mi - co mi - to - glie mi - to - -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

3581

Valen. *glie in un dì il fa - to ne - mi - co mi*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f p f p f*

3585

Valen. to - glie l'a - man - te, mi to - glie la pa - ce, la

Vln. I *f* *p*

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

Vla. *p* *f* *p*

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

Viol. Soli

3589

Valen. spe - me, l'a - mi - co, ah! Ah! Ah! Per

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3593

Valen. tut - to il ti - mo - re pe - ri - gli m'ad

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

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

Vla. *p* *f* *p*

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

Tutti

3596

Valen. di - ta pe - ri - gli, pe - ri - gli m'ad - di - ta si

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

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

Vla. *f* *p* *f*

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

3599

Valen. per - da la vi - ta fi - ni - sca il mar -

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

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

Vla. *p* *f* *p*

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

3602

Valen. ti - re, fi - ni - sca, fi - ni - sca il mar -

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

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

Vla. *f* *p* *f*

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

3605

Valen. *- ti - re, fi - ni - sca è me - glio mo - ri - re è*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3608

Valen. *me - glio è me - glio mo - ri - re che vi - ver, che vi - ver co -*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f p f p*

3612

Valen. *- si che vi - ver che vi - ver co - si si per - da, si per - da la*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f p f p*

3616

Valen. *vi - ta fi - ni - sca il mar - ti - re, fi - ni - sca fi - nis - ca il mar -*

Vln. I *f p f p*

Vln. II

Vla. *f p f p*

B.C. *f p f p*

3619

Valen. *- ti - re è me - glio mo - ri - re, è me - glio, è me - glio mo - ri - re che*

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

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

Vla. *f f*

B.C. *f f*

3623

Valen. *vi - ver, che vi - ver co sì, che vi - ver, che vi - ver co -*

Vln. I *p*

Vln. II

Vla. *p*

B.C. *p*

3627

Valen. *- si che vi - ver, che vi - ver co - si, che. vi - ver, che vi \_\_\_\_\_ ver co*

Vln. I *f f p f forte assai*

Vln. II *f f p f forte assai*

Vla. *f sf p f forte assai*

B.C. *f sf p f forte assai*



3631

Valen. *si.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.



3633

Vln. I

Vln. II

Vla.

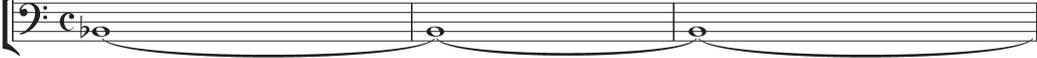
B.C.

## Scena X

### Massimo, e Fulvia

Massimo 

Par - ti pu - re u - na vol - ta. Ah, vie - ni, ah, la - scia mia spe - me, mio so - ste - gno,

Basso Continuo 

---

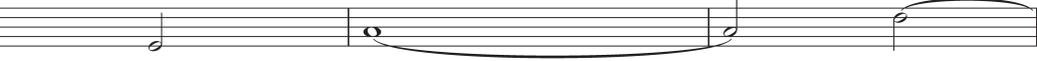
3639

Ful. 

Van - ne pa - dre cru - del.

Mas. 

ca - ra di - fe - sa mia che al - fin t'ab - brac - ci. Per - ché mi scac - ci?

B.C. 

---

3642

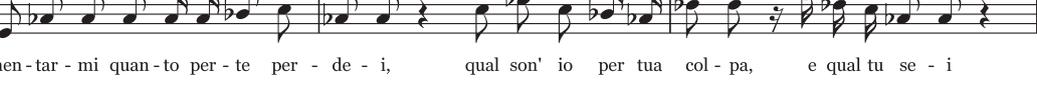
Ful. 

Tut - te Le mie sven - tu - re mi ven - go - no da te. Bas - ta ch'io sep - pi per sal - var - ti ac - cu - sar - mi. Van - ne, non

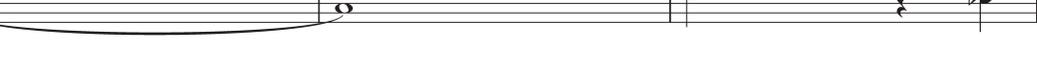
B.C. 

---

3646

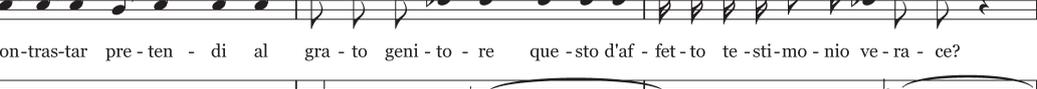
Ful. 

ram - men - tar - mi quan - to per - te per - de - i, qual son' io per tua col - pa, e qual tu se - i

B.C. 

---

3649

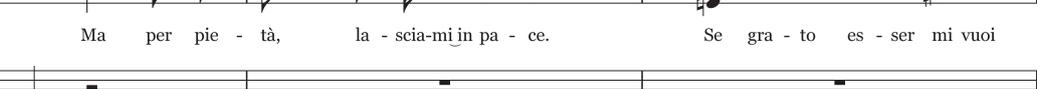
Mas. 

E con - tras - tar pre - ten - di al gra - to geni - to - re que - sto d'af - fet - to te - sti - mo - nio ve - ra - ce?

B.C. 

---

3652

Ful. 

Ma per pie - tà, la - scia - mi in pa - ce. Se gra - to es - ser mi vuoi

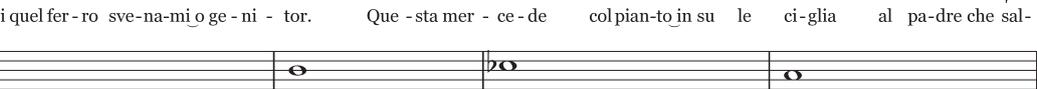
Mas. 

vie - ni...

B.C. 

---

3655

Ful. 

strin - gi quel fer - ro sve - na - mi o ge - ni - tor. Que - sta mer - ce - de col pian - to in su le ci - glia al pa - dre che sal -

B.C. 

3659

Ful. *vò, chie - de una fi - glia.*

Mas. *Fre - na quel tuo do - lor, quel pian-to in giu - sto, ras - se - re - na-ti o*

B.C.



3662

Mas. *fi - glia. Il tuo mar - ti - ro rad - dol - cir - ti sa - prò col do - no au - gu - sto d'un dia - de - ma im - pe - ria - le;*

B.C.



3665 *Parte*

Mas. *e con lo scem-pio d'un ti - ran - no op - pres - sor, bar - ba - ro ed em - pio.*

B.C. *Siegue subito*



## Scena XI

Fulvia sola

**Larghetto**

Fulvia *A chi per con - so - lar - mi*

Violino I *f p f p trm*

Violino II *f p f p trm*

Viola *f p*

Basso Continuo *f p*

3671

Ful. *ri - vol - ger - mi poss' io? A chi?*

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

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

Vla. *p f p*

B.C. *p f p*

3674 **Allegretto**

Ful. *Lá d'un ti - ran-no L'in - gra-ta cru-del-tà m'em-pie d'or -*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.C. *f*

3678

Ful. *ro - re, d'un pa - dre tra - di - to - re*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3681 **Larghetto**

Ful. *quà, la col - pa m'ag ghiac-cia, e lo spo-so, e lo spo so in-no - cen - te ò*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.C. *f*

3684 **Con Spirito**

Ful. *sem-pre in fac-cia Oh im-ma-gi-ni fu - ne-ste Oh, me-mo-rie! Oh, mar-ti-ro!*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.C. *f*

**Con Spirito**

3689 **Larghetto**

Ful. *ed io par-lo in-fe - li - ce ed io re-spi-ro?*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

Sigue Aria

**Allegro**

Oboé I

Oboé II

Trompa em Fá I

Trompa em Fá II

Fulvia

Violino I

Violino II

Viola

Basso Contínuo

Ah! Ah! nò non son' io \_\_\_\_\_ che

*p*

*p*

*p*

*p*



3697

Ful.

par - lo ah! Nò, non son' io \_\_\_\_\_ che par - lo è il

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*f*



3714

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ful.

bar - ba - ro do - lo - re\_\_ che de - li - rar\_\_ che de - li -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*



3719

Ob. I

Ob. II

Ful.

rar mi fã, che mi di - vi - de il co - re\_\_ che

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

3724

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ful.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

de - li - rar\_ che de - li - rar mi fã\_ che de - li - rar mi

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

*tr* *tr*

3729

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ful.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

fã.

*tr* *tr*

3734

Ob. I *soli*

Ob. II *soli*

Trp. I

Trp. II *p*

Ful. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

B.C.

Ah! Ah! Non son'io che par - lo

3740

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ful.

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

B.C. *f p*

Ah! Ah! Nò! Non son'io è il bar - ba -

3745

Ob. I

Ob. II

Ful.

ro - do - lo - re è il bar - ba - ro do - lo - re che mi di -

Vln. I

*f p*

Vln. II

*f p*

Vla.

*f p*

B.C.

*f p*



3751

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ful.

vi - de, di - vi - de il co - re che de - li - rar, che de - li - rar mi

Vln. I

*f p*

Vln. II

*f p*

Vla.

*f p*

B.C.

*f p*

3757

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ful.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*fà Ah! Ah! Non son' io Ah!*

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

3763

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ful.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*Nò, non son' io che par - lo, nò, nò, è il*

*f p f p f p f p*



3778

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ful.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*f*

de - li - rar, che de - li - rar mi fà\_\_ che de - li - rar mi fà\_\_ che de - li -

*f* *p* *f* *p* *forte assai*

3784

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ful.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*tr*

*tr*

*tr*

rar mi fà.

*tr*

3789

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ful.

Non cu - ra il ciel ti - ran - no l'af -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*p*

3795

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ful.

fan - no in cui mi ve - do, un ful - mi -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

*f*

*f p*

*f*

*f p*

*f*

*f p*

3800

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ful.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

ne gli chie - do, un ful - mi - ne, un ful - mi - ne

*f p f p f p f*

3805

Ob. I

Ob. II

Ful.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

un ful - mi - ne, non ha un ful - mi - ne non ha Ciel ti -

*p f p p f p p f p*

3811

Ob. I *f* *p* *f* *p* *f*

Ob. II *f* *p* *f* *p* *f*

Trp. I

Trp. II

Ful. ran - no Ciel... ti - ran - no chie - do un ful - mi-ne

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

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

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

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

---

3816

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ful. un ful - mi - ne non ha un ful - mi - ne non ha

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.C. *p*

3823

Ful. Ah! ah! nò non son' io \_\_\_\_\_ che par - lo

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

B.C.



3828 Al Segno

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ful. ah! nò non son' io \_\_\_\_\_ che par - lo e il bar - ba-

Vln. I Al Segno

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

B.C. *f p*

## Scena XII

Valentiniano, poi Massimo, indi Fulvia

Valentiniano

Ah tra - di - to - ri. A - mi - co soc - cor - ri il tuo si - gnor:

Fulvia

Massimo

Fer - ma - te. Io vo - glio

Basso Continuo

---

3836

Valen.

E'ques-ta di Mas-si-mo La fe-de?

Ful.

Pa-dre che fa - i?

Mas.

il ti-ran-no sve-nar. Pu-ni-sco un em-pio As-sai fin' o - ra

B.C.

6

---

3840

Valen.

Ah i - ni-quo!

Ful.

Il sen d'Augus-to

Mas.

fin-si con te se il mio co-man-do E - mi-lio ma-le-e-se-guì, per que-sta man ca-dra-i.

B.C.

---

3844

Ful.

non pas-se-rà quel fer - ro se me di vi - ta il ge-ni-tor non pri - va.

Mas.

Ce - sa - re mo - ri - rà...

B.C.

## Scena ultima

Ezio, e Varo, indi Onoria, e detti

Ezio  
Ce - sa - re vi - va

Valentiniano  
Che veg - go!

Varo  
Ce - sa - re vi - va

Fulvia  
E - zio!

Onoria  
E' sal - vo Au - gu - sto?

Massimo  
O sor - te!

Basso Continuo

---

3850

Ez.  
di Va - ro a - mi - co il

Valen.  
Ve - di chi mi sal - vò

Var.  
Du - ce qual nu - me eb - be cu - ra di te?

B.C.  
#3

---

3853

Ez.  
ze - lo, e la pie - tà.

Valen.  
Co - me?

Var.  
E - se - gui - ta fin - si di lui la mor - te. Io t'in - gan -

B.C.  
6  
b3

3856

Ez. Per -

Valen. Pro - vi-da in-fe - del - tà.

Var. na - i ma in E - zio il tuo li - be - ra - tor ser - ba - i.

B.C. 3 3

3859

Ez. met-te il cie - lo che tu deb - ba i tuoi gior - ni. Ce - sa - re, a que - sta ma - no che cre - de - sti in - fe

B.C. #

3862

Ez. del, vi - vi. Io non cu - ro mag - gior tri - on - fo, e se ti res - ta an - co - ra per

B.C. #

3865

Ez. me qual - che dub - biez - za in men - te ac - col - ta, ec - co - mi pri - gio - nie - ro un al - tra vol - ta.

B.C. 6

3868

Valen. A - ni - ma gran - de, e - gua - le so - la - men - te a te stes - sa. In que - sto se - no del - la mia te - ne - rez - za.

B.C. #

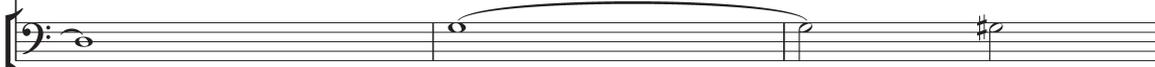
3872

Valen.  del pen-ti-men-to mio ri-ce-vi un pe-gno. Ec-co-ti La tua spo-sa. O-no-ria

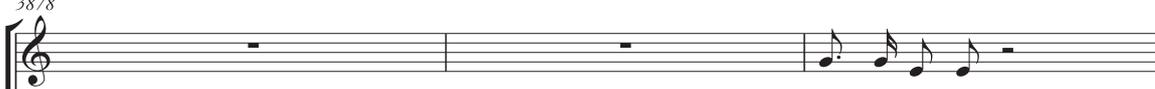
B.C. 

3875

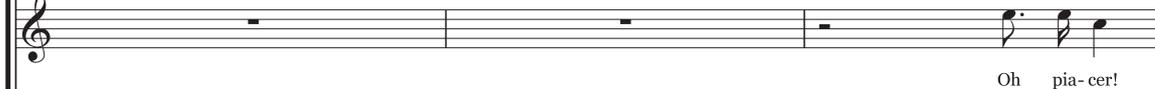
Valen.  al no-do d'At-ti-la si pre-pa-ri, io so che liet-ta la tua man ge-ne-ro-sa a Ful-via

B.C. 

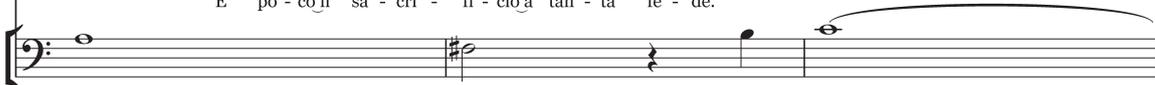
3878

Ez.  Oh con-ten-to

Valen.  ce-de.

Ful.  Oh pia-cer!

Onor.  E' po-co il sa-cri-fi-cio a tan-ta fe-de.

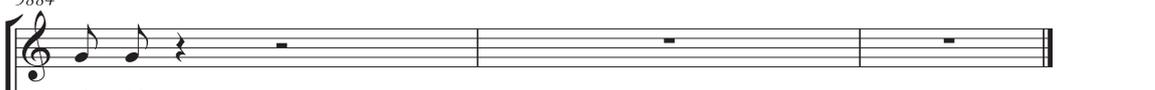
B.C. 

3881

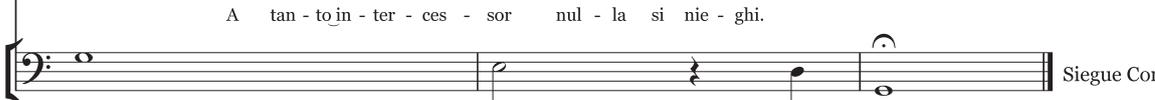
Ez.  Con-ce-di Au-gu-sto la sal-vez-za di Va-ro, di Mas-si-mo la vi-ta a nos-tri

B.C. 

3884

Ez.  prie-ghi

Valen.  A tan-to in-ter-ces-sor nul-la si nie-ghi.

B.C.  Siegue Coro

Fulvia, e Valentiniano, Ezio, Varo, e Onoria, Massimo

**Allegro**

Flauta I

Flauta II

Oboé I

Oboé II

Trompa em Fá I

Trompa em Fá II

Ezio

Valentiniano  
soli  
Del - - la vi - ta nel dub - bio cam -

Varo

Fulvia  
soli  
Del - - la vi - ta nel dub - bio cam -

Onoria

Massimo

**Allegro**

Violino I

Violino II

Viola  
*p*

Basso Contínuo  
*p*

3891

**Tutti**

Fl. I *forte assai* **soli**

Fl. II *forte assai* **soli**

Ob. I *forte assai* **soli**

Ob. II *forte assai* **soli**

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen. *mi - no* *si - smar - ri - sce l'u - ma - no pen sier*

Var. *si - smar - ri - sce l'u - ma - no pen sier*

Ful. *mi - no* *si - smar - ri - sce l'u - ma - no pen sier*

Onor. *si - smar - ri - sce l'u - ma - no pen sier*

Mas. *si - smar - ri - sce l'u - ma - no pen sier*

Vln. I *forte assai*

Vln. II *forte assai*

Vla. *f* *p*

B.C. *f* *p*





3906 *soli flauti all 8<sup>a</sup> alta*

Fl. I *soli* *f*

Fl. II *soli* *f*

Ob. I *soli* *f*

Ob. II *soli* *f*

Trp. I *p*

Trp. II *p*

Ez. *Soli Onoria, Ezio* *p*  
L'in - no - cen-za è quel - l'a - stro di - vi - no

Valen.

Var.

Ful.

Onor. *Soli Onoria, Ezio*  
L'in - no - cen-za è quel - l'a - stro di - vi - no

Mas.

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p*

B.C. *p*



Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen.

Var.

Ful.

Onor.

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

Che... ris - chia - ra fra l'om - bre il sen -

Che... ris - chia - ra fra l'om - bre il sen -

Che... ris - chia - ra fra l'om - bre il sen -

Che... ris - chia - ra fra l'om - bre il sen -

Che... ris - chia - ra fra l'om - bre il sen -

Che... ris - chia - ra fra l'om - bre il sen -

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

3924 Fine del dramma

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II

Ez.

Valen.

Var.

Ful.

Onor.

Mas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

tier fra l'om - bre il sen - tier

tier fra l'om - bre il sen - tier

tier fra l'om - bre il sen - tier

tier fra l'om - bre il sen - tier

tier fra l'om - bre il sen - tier

tier fra l'om - bre il sen - tier

tier fra l'om - bre il sen - tier

tier fra l'om - bre il sen - tier

Fine del dramma

## ***Sobre os autores***

**Edoardo Sbaffi** é Doutor em Música pela Universidade de Évora (2013). Pesquisador atuante no Laboratório de Musicologia e História Cultural da UEA, integra a Orquestra Barroca do Amazonas, com a qual realizou várias tournées pelo Brasil e por Portugal, França e Itália. Professor de Violoncelo no Instituto Gregoriano de Lisboa por mais de uma década, é, desde 2014, Professor Adjunto na Universidade do Estado do Amazonas integrando também o Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da mesma instituição.

**Gabriel de Souza Lima** é Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA-UEA) e Bacharel em Música pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). É violista da Orquestra Amazonas Filarmônica (OAF) e da Orquestra Barroca do Amazonas (OBA). É professor do Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas, onde coordena o Laboratório de Produção Musical da UEA-LAPMUS, e é pesquisador do Laboratório de Musicologia e História Cultural da UEA.

**Gustavo Medina** é Doutor em Performance Musical pela UFMG e Mestre em Letras e Artes pela UEA, com formação e experiência na área de Música, com ênfase na execução instrumental no instrumento violino e em Regência Orquestral. Possui experiência de mais de 35 anos na formação e no treinamento de orquestras infantis e juvenis com a metodologia fundamentada na experiência do Sistema Nacional de Orquestras Infantis e Juvenis da Venezuela, do qual participou desde sua fundação e ao longo de 25 anos. É criador principal do Projeto Pedagógico do Curso Superior de Música da Universidade do Estado do Amazonas com ampla experiência no desenvolvimento de sistemas de educação musical baseados na prática instrumental em orquestras infanto-juvenis. Participa como pesquisador e violinista no Laboratório de Musicologia e História Cultural desempenhando a função de spalla da Orquestra Barroca do Amazonas.

**Luciano Souto** é Pós-doutor em Música / viola de arame, Doutor e Mestre em práticas interpretativas / violão e Bacharel em Música / violão pelo Instituto de Artes da UNESP. É Professor do Curso de Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade

do Estado do Amazonas (UEA), onde participa do Laboratório de Musicologia e História Cultural (certificado pelo CNPQ) e da Orquestra Barroca do Amazonas.

**Márcio Páscoa** é Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Universidade de Coimbra (2003) e Pós-Doutor em Música pela UNICAMP (2020). É graduado em Música / Instrumentos Antigos pelo Instituto de Artes da UNESP (1994), na qual obteve também o título de Mestre (1996). Integra a UEA desde sua fundação em 2001, onde coordena o Laboratório de Musicologia e Histórica Cultural (2005), tornando-se também membro docente fundador e permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (2011). Junto da Orquestra Barroca do Amazonas (2009), em que toca e a qual dirige, e do Amazonas Baroque Ensemble (2009) se apresentou por dezenas de cidades de Brasil, Portugal, Espanha, França e Itália, em festivais e ciclos de concertos, sob o patrocínio de diversos organismos nacionais (PETROBRAS, SESC, etc.) e internacionais (União Europeia, Regione Piemonte, etc.), destacando-se a obra de autores importantes do cenário musical luso-brasileiro do século XVIII. Gravou cinco CDs com os mencionados grupos. É autor de cinco livros, diversos artigos em revistas científicas qualificadas e capítulos de livros, além de ter editado cinco óperas, com destaque para a série Ópera na Amazônia (2009) e para a primeira edição de Guerras do Alecrim e Mangerona (1737), mais antiga ópera em língua portuguesa que sobreviveu aos nossos dias.

**Mário Trilha** possui diploma em Música (Piano) pela Universidade de Música do Rio de Janeiro (UNIRIO), Mestrado em performance de Cravo Hochschule für Musik Karlsruhe (Alemanha), curso superior de Cravo pelo Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison (Paris, França) com Medaille d'Or à l'Unanimité, Mestrado em Teoria da Música Antiga na Schola Cantorum Basiliensis, tendo sido bolsista do Ministério da Cultura do Brasil. É Doutor em Música pela Universidade de Aveiro. É membro do Núcleo Luso-Brasileiro de Estudos da História da Música Caravelas. Foi Investigador Integrado em nível de Pós-Doutoramento do CESEM-Universidade Nova de Lisboa com o apoio da Fundação Ciência e Tecnologia de Portugal. Tem realizado vários recitais a solo e com diversas orquestras e ensembles no Brasil e em Portugal, Alemanha, França, Espanha, Suíça, Irlanda, Itália, Escócia, Estados Unidos da América e Uruguai. É professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e cravista da Orquestra Barroca do Amazonas.

## **Índice remissivo**

### **A**

Abalada .....82, 83, 84,  
91  
Almeida.....64  
Alvarenga.....46, 63  
Armellini .....83, 91

### **B**

Beckford.....59, 60 61,  
62, 63, 76  
Beirão .....50, 63  
Bendall .....41  
Bertinetto.....26, 40  
Bombelles .....60, 61, 64  
Braga .....80  
Brito.....46, 49, 51,  
53, 54, 55, 57, 63, 80  
Brown.....19, 40

### **C**

Capra .....37, 38, 40  
Castro .....49, 64  
Chagas.....92  
Chailled.....25, 40  
Chaves .....46, 64

### **D**

Davis.....25, 40  
Delile .....64  
Doderer.....64  
Droysen.....48, 64

### **E**

Erskine .....80

### **F**

Fernandes .....46, 64

### **G**

Gadamer .....34, 35, 40  
Grenier .....28, 40  
Grout .....89, 91  
Guthrie.....25, 40

### **H**

Hapgood .....21, 41

### **J**

Johnson .....32, 33, 41  
Jommelli.....92

### **K**

Kivy .....28, 29, 41

### **L**

Lafhail-Molino .....30, 41  
Lakoff .....32, 33, 41  
Latham .....20, 41  
Lewontin.....37, 41  
Lima .....85, 91  
Lopez-Cano.....91  
Luisi.....37, 38, 40

### **M**

Macioce.....8, 85, 91  
Martinelli.....68, 69, 70,  
72, 73, 80, 82, 88, 92  
Matos.....45, 64  
Mazza .....46, 58, 64  
McClymonds.....67, 69, 71,  
72, 80, 82, 92  
Metastasio.....16, 56, 68,  
69, 70, 82, 88, 90, 91  
Millington.....40  
Molino.....30, 41  
Monteiro .....50, 51, 52,  
64, 68, 80

### **N**

Nattiez .....26, 31, 41  
Nery.....48, 54, 60,  
64  
Noiray.....40

### **P**

Parker .....40  
Pereira .....64

### **R**

Ramos .....57, 62, 64  
Real.....55, 64  
Reis .....84, 92  
Riera .....35, 41  
Robinson.....80  
Rosand .....40

## S

Santos .....	80
Saramago .....	43, 63, 65
Schenker .....	20, 41
Scherpereel .....	60, 65
Silva .....	65
Stanislavski .....	20, 21, 23, 24, 25, 27, 41
Strohm .....	40

## T

Twiss.....	76, 80
------------	--------

## V

Virgolino.....	58, 65
Voltaire.....	54, 65

## W

Walther.....	47, 48, 65
Whittall.....	40
Wraxhall.....	80

## Z

Zacharian.....	23, 41
----------------	--------

Abril de dois mil e vinte e dois, trezentos e sete anos desde o nascimento  
de Niccolò Jommelli.



para conhecer mais da *editora*UEA e de nossas publicações, acesse o  
nosso site e nos siga nas redes sociais  
[editora.uea.edu.br](http://editora.uea.edu.br)

ueaeditora



Para mais informações sobre o Laboratório de Musicologia e  
História Cultural da Universidade do Estado do Amazonas, entre em  
contato pelo e-mail:

[musicologia@uea.edu.br](mailto:musicologia@uea.edu.br)

