

Portugaliae Musica

FRANCISCO ANTÓNIO DE ALMEIDA

LA SPINALBA

Opera em três actos

I Acto

L I S B O A



1 9 6 9

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Portugaliae Musica
XII

PORTUGALIAE MUSICA
SÉRIE B

COPYRIGHT BY FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN / LISBOA: 1969 / PORTUGAL

Portugaliae Musica

FRANCISCO ANTÓNIO DE ALMEIDA

LA SPINALBA

Opera em três actos

Revisão e realização de
PIERRE SALZMANN

L I S B O A



1 9 6 9

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

DEDICATÓRIA

Esta primeira edição de La Spinalba, tal como a sua primeira audição moderna, numa palavra, a sua ressurreição, deve-se à Fundação Calouste Gulbenkian, e em especial àqueles que, pelo seu trabalho incansável e o seu amor a uma causa que lhes é querida, tornam possível arrancar ao esquecimento os tesouros da música portuguesa.

Sinto-me, pois, particularmente feliz por lhes dedicar este trabalho, como testemunho da minha profunda gratidão.

PIERRE SALZMANN

PREFÁCIO

A presente edição da ópera *La Spinalba ovvero il Vecchio Matto* de Francisco António de Almeida baseia-se no manuscrito original da Biblioteca do Palácio da Ajuda (ref. 48-II-42), pelo que diz respeito à parte musical, e, quanto à parte literária, num libreto publicado em 1739 e que se encontra presentemente na Biblioteca Nacional de Lisboa.

Seguindo rigorosamente o original, transcrevemos o referido manuscrito, procurando, por um lado, fazer uma edição prática e, por outro, estabelecer uma partitura fidedigna e completa contendo todas as precisões de ordem musicológica susceptíveis de interessar aos musicólogos e aos directores de orquestra e de os guiar na realização de certos pormenores de interpretação. Não se introduziu qualquer alteração no texto original, nem quanto à orquestração nem pelo que se refere ao encadeamento das diversas cenas.

A nossa partitura, reproduzida segundo os princípios do *Reintext*, contém assim todas as indicações relativas à armação das claves, dinâmica e tempo, tais como foram escritas pelo próprio compositor.

Todavia, julgámos conveniente acrescentar determinadas indicações que, estando implícitas no manuscrito original, deviam ser explicitadas num trabalho de revisão, tendo em conta os modernos processos de notação.

A fim de diferenciar o original da revisão, assinalámos entre parêntesis curvos () todas as indicações que não figuram no manuscrito, e entre parêntesis rectos [] as que, constando do original, nos pareceram duvidosas ou contraditórias e, por conseguinte, não foram incluídas nas partes instrumentais.

Os valores dinâmicos adoptados por Francisco António de Almeida foram transcritos do seguinte modo nas referidas partes: $f^{\circ} = ff$, *forte* = f , *un pò* $f = mf$, $p^{\circ} = p$ e *piass* = pp

Uniformizámos a escrita das partes de trompas chamadas *cor di sciàs*, transportando-as para fá. O original apresenta-as escritas em dó com clave de transposição ~~tr~~ quando intervêm em trechos na tonalidade de ré maior, mas na clave de fá, na 4.^a linha, nas árias em fá e sol maior. Nestes últimos casos, além de as transportar para o tom da trompa moderna, escrevemo-las uma oitava acima do original, a fim de produzir o mesmo efeito que na época era obtido mediante o jogo de roscas sobresselentes.

Na parte do baixo (violoncelo e contrabaixo), algumas passagens estão escritas na clave de dó na 4.^a linha com a indicação *violone* (sic). Por razões práticas, mantivemos esta parte na clave de fá na 4.^a linha e pusemos entre parêntesis rectos [] as indicações originais, dado que o baixo — na nossa partitura — está escrito conjuntamente com a mão esquerda do cravo. O facto de que estas indicações não coincidam com uma frase musical mas com uma tessitura, prova que as mesmas não obedecem a uma razão de ordem estética.

A realização da parte de cravo, *baixo contínuo* ou *contínuo*, resume a harmonia do conjunto, deixando à melodia a sua autonomia própria, a fim de que, no decurso do seu desenvolvimento, ela possa revelar todo o sabor, riqueza e subtileza de que é dotada. Os ornamentos melódicos, tais como apojecturas, notas de passagem ou retardos, não foram harmonizados no cravo, para evitar um paralelismo pesado e prejudicial à melodia. Abriram-se, no entanto, algumas excepções, nos casos em que estas notas ornamentais têm uma verdadeira função tonal e entram realmente no esquema harmónico do conjunto.

Na ária de Togno (II/7), a realização do baixo contínuo foi enriquecida, no espírito de uma improvisação com *cravo obrigado*. Com efeito, o acompanhamento da orquestra de cordas (*I violini col basso*) exige uma realização mais melódica da parte de cravo que, sem destruir o espírito do trecho nem o estilo próprio do compositor, permite uma melhor coesão entre a parte cantada e os batimentos das cordas em uníssono.

Na introdução instrumental, em *pizzicato*, da ária de Ippolito (II/4), julgamos aconselhável não tocar a parte de cravo antes do início do canto, podendo então a orquestra passar a tocar *arco-spiccato*.

É ainda necessário assinalar que a barcarola de Togno (I/8) deve encadear-se sem interrupção com o recitativo seguinte, cujo primeiro compasso (3/8) permanece no mesmo tempo.

A armação da clave de certas árias, na sua maioria em tempos compostos, está escrita com um «C», colocado imediatamente antes da indicação do compasso ($C \frac{2}{4}$, $C \frac{3}{8}$, $C \frac{6}{8}$, $C \frac{12}{8}$). Parece-nos que esta indicação não se refere ao andamento da peça mas ao seu carácter, sendo empregada tanto nos tempos compostos (à colcheia) como nos simples (à semínima). Não obstante, transcrevemos todas estas indicações na partitura, dado que se revestem de certo valor musicológico, e pusemos entre parêntesis o compasso adoptado nas partes instrumentais. Deve também notar-se que algumas árias a « $C \frac{3}{8}$ » estão originalmente divididas em $\frac{6}{8}$ (I/2, I/7, I/8 e 9, etc.).

Indicamos em seguida as armações de clave utilizadas por Francisco António de Almeida. Verifica-se que, nas tonalidades de mi bemol maior (dó menor) e mi maior, o compositor, de acordo com um uso provindo dos modos antigos e da polifonia sacra, escreve menos um sustenido ou um bemol do que os que se empregam actualmente.

Tonalidades maiores

Tonalidades menores

Mi bemol

dó



Si bemol

sol



Fá

ré



Dó

lá



Sol

mi



Ré

si



Lá

fá



Mi

—



No lugar dos acordes sobre os quais o cantor tradicionalmente improvisava uma cadência, limitámo-nos a pôr uma suspensão, deixando assim a máxima liberdade ao solista.

Sob o ponto de vista harmónico, nos recitativos *secos*, a conclusão das frases cantadas raramente coincide com os acordes do cravo (na maioria dos casos, acorde da dominante). É portanto necessário que os instrumentos (cravo e violoncelo solo) toquem as suas cadências *dopo la voce*. Um pequeno sinal «//» guia os intérpretes, fazendo-os esperar pelo fim da frase do solista.

No século XVIII, a ópera italiana utiliza com frequência os *castrati*. Se os melhores compositores souberam, quase sempre, reservar-lhes os papéis femininos ou de adolescentes, outros, pelo contrário, abusaram do recurso a estes cantores, confiando-lhes mesmo papéis caracterizadamente masculinos. Longe de se submeter a esta moda, Almeida dá provas de invulgar discernimento na distribuição das suas personagens. O papel de Spinalba, que atravessa toda a peça vestida de rapaz, pode ter sido realmente concebido para uma voz de *castrato*. Porém, a criada Vespina é um verdadeiro soprano, os apaixonados Ippolito e Leandro são tenores, Togno e Arsénio barítonos. O papel da ardente Elisa foi confiado a um meio-soprano, e o da madrasta Dianora a um contralto. Todas as vozes foram portanto escolhidas para servir, da maneira mais adequada, as diversas personagens da comédia.

P. S.

NOTA BIOGRÁFICA E HISTÓRICA

São escassíssimos os dados biográficos de Francisco António de Almeida que chegaram até nós. Sabe-se apenas que a sua existência decorreu entre o fim do século XVII e meados do século XVIII, que provavelmente recebeu ordens sacras embora não tenha seguido a carreira eclesiástica, e que foi pensionista de D. João V em Itália. Ignoram-se as circunstâncias da sua morte. Podemos, no entanto, situá-la à volta de 1755, data do terramoto que destruiu parte da cidade de Lisboa. Aventa-se inclusivamente a hipótese de que tenha sido vítima deste terramoto, do mesmo modo que o seu colega António Teixeira, outro compositor de ópera que igualmente foi enviado a Itália, a expensas daquele monarca.

Francisco António de Almeida é autor não apenas de óperas mas também de elevado número de obras religiosas, oratórias e motetos. Tal como a grande parte dos documentos relativos à sua vida, a maioria das suas composições desapareceu com a destruição do Teatro do Paço da Ribeira, onde se representavam geralmente as suas óperas antes da catástrofe de 1755.

La Spinalba ovvero il Vecchio Matto é a única ópera de F. A. de Almeida que se conhece integralmente. Da *Pazienza di Socrate* resta apenas o manuscrito do terceiro acto. Em contrapartida, conservaram-se diversas obras para coro e órgão, motetos, uma Missa a oito vozes e as *Lamentações de Sexta-Feira Santa*.

Se é verdade que a escassez de dados biográficos deixa insatisfeita a nossa curiosidade, também é certo que aquela pequena parte da sua música que chegou até nós, é suficiente para nos revelar um compositor de génio. Lavignac, na sua *Enciclopédia da Música e Dicionário do Conservatório* refere-se à ópera *La Spinalba*, nos seguintes termos: «Pela análise desta partitura, verificamos a existência de uma escrita muito hábil, um bom desenvolvimento melódico, sem os floreados de que se abusou mais tarde, e uma certa unidade modulatória que não é corrente nos compositores desta época».

No aspecto histórico, pode-se falar de um verdadeiro «caso» Francisco António de Almeida.

Com efeito, num país onde a polifonia se manteve no auge até ao final do século XVIII, imortalizando escolas como as de Évora, Vila Viçosa e Viseu, este compositor impregnado de barroquismo conseguiu impor, apenas no lapso de uma geração, um novo estilo musical já plenamente aperfeiçoado. Eis-nos perante uma transformação estética e social do mais alto interesse na história da música portuguesa.

Assistimos então, em Portugal como nos restantes países da Europa, à invasão da ópera italiana, cujo êxito entre nós se deve, em grande parte, à acção do Rei D. João V e da Rainha D. Maria Ana da Áustria. Os soberanos, grandes amadores de música, instauraram em Lisboa a moda faustosa das cortes europeias, onde as representações líricas eram altamente apreciadas. O fluxo do ouro do Brasil e o florescimento do comércio com a Índia, contribuíram largamente, aliás, para os esplendores da vida mundana e o incremento das artes.

D. João V, desejando rodear-se de músicos de qualidade, recorreu aos italianos. Ao abrigo deste plano, Francisco António de Almeida foi enviado a Roma, onde provavelmente trabalhou com Alessandro Scarlatti, o que nos ajuda a compreender a maturidade da sua arte. O eminente musicólogo português Mário de Sampaio Ribeiro, na sua obra *A música em Portugal nas séculos XVIII e XIX*, diz-nos que diversas obras de música sacra de F. A. Almeida foram executadas em Roma. Nesta cidade se ouviram em estreia as oratórias *Il Pentimento di Davidde* (1722) e *Giuditta* (1726). O prefácio do libreto de *Il Pentimento di Davidde* elogia o compositor «não só pelo seu talento, como também porque demonstra já um bom domínio da língua que aprendera recentemente».

Ao regressar a Portugal, Francisco António de Almeida deve ter ocupado o cargo de mestre da capela real e patriarcal. Embora nenhum documento no-lo confirme, esta hipótese parece-nos bastante provável, dado que várias das suas obras de música sacra se encontram nos arquivos da Sé Catedral de Lisboa, e o libreto da serenata *Le Virtù Trionfanti* foi dedicado ao Patriarca D. Thomaz de Almeida.

Ippolito é a última obra de F. A. Almeida, de que temos conhecimento. Data de 1752, ano que assinala a chegada a Lisboa do músico napolitano David Perez, sucessor de F. A. Almeida na capela real. Desta coincidência podemos deduzir que Francisco António de Almeida se retirou nesta época, fosse por falta de saúde ou por motivo da sua idade avançada.

Sabe-se, no entanto, que vivia ainda em 1755, visto que — segundo Vieira (*Dicionário biográfico dos músicos portugueses*) — o seu nome é mencionado numa carta escrita, pouco tempo antes do terramoto, por Tiberio Pebagache, correspondente do *Journal Étranger* de Paris.

P. S.

RESUMO DO ARGUMENTO

I ACTO

A acção passa-se numa rua de Roma

Cena 1 — Dianora, mulher de Arsenio e madrastra de Spinalba, exige que esta última lhe explique os motivos da sua ausência do lar paterno durante quinze dias, e deseja saber por que razão ela anda vestida de rapaz. Spinalba explica-lhe que o seu namorado Ippolito — que outrora estivera hospedado em casa deles — a tinha abandonado. Vestida de rapaz, conseguia acompanhá-lo e viver junto dele. Dianora parece compreender a situação e deixa-a partir, não sem lhe ocultar o seu receio pelo que poderá acontecer quando regressar Arsenio.

Cena 2 — Este último chega, encontra a mulher inquieta e imediatamente pergunta pela saúde da filha. Dianora responde que Spinalba se encontra em casa da prima Elisa, e que, para ir sòzinha, se disfarçou. Então Arsenio, furioso e ferido na sua honra, acusa a mulher, dizendo-lhe que ela não teria procedido deste modo se Spinalba fosse sua própria filha.

Cena 3 — Aparece Elisa, que não está a par da situação, e assegura que Spinalba não se encontra em sua casa, e que, inclusivamente, já não a vê há bastante tempo. Arsenio, cada vez mais perturbado, duvida da veracidade da mulher e procura indagar os motivos do embuste.

Cena 4 — Elisa confessa à criada que ama Florindo (ignorando que Florindo e Spinalba são uma e a mesma pessoa) e que, em contrapartida, os dois pretendentes Ippolito e Leandro a deixam indifferente.

Cena 5 — Aparece Ippolito, que reafirma o seu amor a Elisa. Esta responde-lhe que ama Florindo.

Cena 6 — Encontrando Vespina, Ippolito procura em vão fazer dela uma aliada que possa influenciar a patroa.

Cena 7 — Decepcionado com o insucesso desta tentativa, Ippolito exprime o seu azedume e o seu furor.

Cena 8 — A acção decorre no jardim de Elisa, à beira do rio. Surge no rio uma barca que conduz Leandro e o seu criado Togno. Este último canta uma barcarola. Ao pôr o pé em terra, Leandro encarrega Togno de levar uma mensagem a Elisa: «Diz-lhe que ela é o primeiro objecto dos meus amores».

Cena 9 — Togno, levando o papel muito a sério, fica sòzinho repetindo o recado.

Cena 10 — Chega Dianora e pergunta-lhe se viu uma rapariga chamada Spinalba, que anda vestida de rapaz. Togno, porém, não quer distrair-se e Dianora afasta-se.

Cena 11 — Entra Arsenio, que continua à procura da filha. Togno, para trocar dele, afirma-lhe que acaba de a encontrar.

Cena 12 — Vespina e Togno divertem-se com a partida que fizeram a Arsénio. Togno esquece o recado que tem de dar a Elisa, mas Vespina refresca-lhe a memória.

Cena 13 — Ippolito, ao passar pelo jardim de Elisa, toma Togno por um rival, desambainha a espada e pede-lhe contas da sua presença naquele local. Surpreendido, Togno não consegue explicar-se. Spinalba (aliás Florindo) chega a tempo de o salvar.

Cena 14 — Aproveitando a presença do seu antigo namorado Ippolito, Spinalba tenta dissuadi-lo de perseguir Elisa, afirmando-lhe que esta última não poderá nunca amar aquele que abandonou Spinalba.

II ACTO

Cena 1 — No quarto de Elisa, Dianora lamenta-se porque o marido perdeu a razão. Suplica a Elisa que tente acalmar o tio e convencê-lo do próximo regresso de Spinalba.

Cena 2 — Compadecida, Elisa pede conselho à criada, que despreza o velho e permanece insensível. Ao falarem de Leandro, Elisa confirma que não sente nenhum amor por ele.

Cena 3 — Leandro e Ippolito, rivais pretendentes de Elisa, encontram-se no jardim desta última e desafiam-se para um duelo. A cena não acaba em tragédia, devido à súbita intervenção de Elisa.

Cena 4 — A conversa acalma-se: Ippolito consegue desencorajar o rival.

Cena 5 — Leandro, desiludido, quer regressar à pátria que deixou por amor à ingrata.

Cena 6 — Completamente transtornado, Arsenio entra na companhia do pobre Togno. Tomando este pelo mitológico barqueiro que transporta as almas para o outro mundo, Arsenio quer beneficiar dos seus serviços. Desconcertado com a linguagem do velho, Togno vai, entretanto, aproveitando para devorar as provisões que Arsenio tinha preparado para a viagem. Arsenio quer mudar de fato, antes de iniciar a viagem. Temendo, porém, que Togno se escape, encerra-o num círculo imaginário, do qual não deverá sair, sob pena de incorrer em terríveis castigos celestes. Hipnotizado, Togno não reage, mas, ao ficar sòzinho, apressa-se a desobedecer, embora receoso das possíveis consequências.

Cena 7 — Vespina mostra-se surpreendida com o comportamento do seu amigo. Quando lhe dirige a palavra, Togno fica aterrado, julgando tratar-se de algum espírito maligno. Então a rapariga dá-se a conhecer. Ele conta-lhe a sua aventura e

pede-lhe que o ajude a sair do misterioso círculo. Vespina troça da credulidade do rapaz, mas vai-lhe prometendo um encontro no jardim, nessa mesma noite.

Cenas 8/9 — Arsenio regressa, agora vestido de marinheiro, pronto para a viagem. Permanecem as suas visões mitológicas: toma Vespina por Calíope, uma das musas que há-de acompanhá-lo.

Cenas 10/11 — Elisa declara o seu amor a Florindo (cuja verdadeira identidade continua a ignorar).

Cena 12 — É noite. Enquanto Vespina espera o amigo, aparece Dianora à procura do marido, que chega acompanhado de Togno.

Cena 13 — Arsénio continua a delirar, com grande desgosto de Dianora.

III ACTO

Novamente numa rua de Roma

Cena 1 — Spinalba tenta convencer Togno a reter Leandro, evitando que este regresse à Pátria.

Cena 2 — Dianora e Elisa combinam com Togno a maneira de curar Arsénio. Togno disfarçar-se-á de médico.

Cena 3 — Elisa confia a Dianora o insucesso do seu amor por Florindo. Como Dianora lhe revela toda a verdade, Elisa, decepcionada, pensa com remorso no seu antigo namorado Leandro.

Cena 4 — Ippolito e Leandro interrompem Dianora para saber qual é o favorito de Elisa.

Cena 5 — Apesar de atormentado pela incerteza, Leandro acalma-se.

Cena 6 — Arsenio dá largas à sua loucura, cantando e bailando, e, cansado, acaba por adormecer.

Cenas 7/8 — Entra Togno disfarçado de médico. Ausculta Arsenio e prepara-lhe um improvisado medicamento, que lhe administra brutalmente em pleno rosto. Arsenio acorda furioso e faz com que o falso médico fuja a toda a velocidade. Ainda vestido de médico, Togno encontra Vespina, com quem trava um diálogo galante. A rapariga conta-lhe que o seu namorado Togno não passa de um pobre pateta, a quem não ama verdadeiramente. Perante tal declaração, Togno, enfurecido, arranca o disfarce. Vespina, assustada, pede-lhe desculpa. A cena termina com a reconciliação dos dois namorados.

Cena 9 — Novamente um jardim. Dianora conseguira reencontrar o marido, que finalmente volta a reconhecê-la. Continua obcecado com a ideia de recuperar a filha, mas consola-se com a promessa de que Spinalba regressará em breve.

Cena 10 — Vespina submete Togno a outra das suas travessuras, fazendo-lhe crer que um génio mau, chamado Solfarello, anda a rondar aquelas paragens. Perante a visão de um dragão ameaçador, Togno desmaia. Vespina julga-o morto e lamenta-se.

Cenas 11/13 — A partir deste ponto, a intriga simplifica-se: Spinalba pede perdão ao pai; Leandro volta a ter o bom acolhimento de Elisa (não sem ameaçar Spinalba, sua antiga rival sob o disfarce de Florindo); Dianora regozija-se por encontrar o marido curado; Ippolito corresponde ao amor de Spinalba; Togno e Vespina, radiantes, podem, por fim, ser felizes.

PIERRE SALZMANN

PERSONAGENS

Arsenio, velho mercador florentino, marido de Dianora e pai de Spinalba	<i>baixo-barítono</i>
Dianora, mulher de Arsenio e madrastra de Spinalba	<i>contralto</i>
Spinalba, filha de Arsenio e enteada de Dianora. Disfarçada com trajos masculinos sob o nome de Florindo	<i>soprano</i>
Ippolito, jovem romano, pretendente de Elisa	<i>tenor</i>
Elisa, sobrinha de Arsenio	<i>meio-soprano</i>
Vespina, criada de Elisa	<i>soprano</i>
Leandro, jovem florentino, pretendente de Elisa	<i>tenor</i>
Togno, criado de Leandro	<i>barítono</i>

COMPOSIÇÃO DA ORQUESTRA

Oboé I, II.

Trompa I, II

Cravo

Violino I, II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

DÉDICACE

Cette première édition de La Spinalba, de même que sa première exécution moderne, en un mot sa résurrection, c'est à la Fondation Calouste Gulbenkian que nous la devons et plus particulièrement à ceux qui par un travail inlassable et par leur amour pour une cause qui leur est chère, permettent de tirer de l'oubli les trésors de la musique portugaise.

C'est pourquoi je suis particulièrement heureux de leur dédier l'ensemble de ce travail en témoignage de ma profonde gratitude.

PIERRE SALZMANN

PREFACE

La présente édition de l'opéra *La Spinalba ovvero il Vecchio Matto* de Francisco António de Almeida a été établie d'après le manuscrit original de la Bibliothèque du Palais d'Ajuda (ref. 48-II-42) pour la partie musicale, et pour la partie littéraire, d'après un libretto édité en 1739, actuellement à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne.

Nous conformant rigoureusement à l'original, nous nous sommes efforcé de transcrire le manuscrit pour en faire d'une part une édition pratique et moderne à l'usage des mélomanes et des troupes de théâtre, et d'autre part une partition fidèle et intégrale contenant toutes les précisions d'ordre musicologique susceptibles d'intéresser musicologues et chefs d'orchestre et de les influencer quant à la réalisation de certains détails d'interprétation. Aucune modification n'a été apportée au texte original, ni à l'orchestration, ni à l'enchaînement des différentes scènes.

Notre partition, établie selon les principes du *Reintext*, reproduit par conséquent toutes les indications d'armature, de dynamique et de mouvement telles que le compositeur les a écrites.

Toutefois, nous avons jugé utile d'ajouter certains détails qui, implicites dans le manuscrit original, méritaient d'être précisés dans une révision, étant donné les procédés d'écriture moderne.

Afin de différencier l'original de la révision, nous avons inscrit entre parenthèses () toutes les indications ne figurant pas sur le manuscrit et entre crochets [] celles qui, figurant sur l'original, nous ont paru douteuses ou contradictoires et par conséquent n'ont pas été rapportées sur les parties instrumentales.

Les valeurs dynamiques adoptées par Francisco António de Almeida ont été transcrites dans les parties instrumentales de la façon suivantes: $f^{mo} = ff$, *forte* = f , *un pò* $f = mf$, $p^o = p$ et *piass^o* = pp .

Nous avons uniformisé l'écriture des parties de cors dits «Cor di sciàs» en les transposant en fa. L'original les présente écrits en ut avec clé de transposition ~~ut~~ lorsqu'ils interviennent dans des pièces en Ré majeur; mais en clé de fa 4^{ème} ligne dans les airs en Fa et Sol majeur. Dans ces derniers cas, en plus de la transposition au ton du cor moderne, nous les avons écrites une octave au dessus de l'original. Le même effet devait être obtenu à l'époque par le jeu des corps de rechange.

Dans la partie de basse (violoncelle et contrebasse), certains passages sont écrits en clé d'ut 4^{ème} ligne avec la mention «Violone» (sic.). Nous avons pour des raisons pratiques maintenu cette partie en clé de fa 4^{ème} ligne et mis entre crochets [] les indications originales, la basse étant conjointement écrite sur notre partition avec la main gauche du clavecin. Le fait que ces indications ne coïncident pas avec une phrase musicale, mais plutôt avec une tessiture, nous donne la preuve qu'elles n'ont aucune raison esthétique.

La réalisation de la partie de clavecin, «basse-continue» ou «continuo» résume l'harmonie de l'ensemble, laissant à la mélodie son autonomie propre, afin qu'au cours de son développement elle puisse donner toute sa saveur, sa richesse et sa subtilité. Les ornements mélodiques tels qu'appoggiatures, notes de passage ou retards n'ont pas été harmonisés au clavecin afin d'éviter un parallélisme pesant et nuisible à la mélodie. Certaines exceptions sont toutefois à relever lorsque ces notes ornementales prennent une véritable fonction tonale et entrent réellement dans le schéma harmonique de l'ensemble.

Dans l'air de Togno (II/7), la réalisation de la basse-continue a été enrichie dans l'esprit d'une improvisation au «clavecin obligé». En effet, l'accompagnement de l'orchestre à cordes («I violini col basso») exige une réalisation plus mélodique de la partie de clavecin qui, sans détruire l'esprit de la pièce ni le style propre du compositeur, permette une meilleure cohésion entre la partie chantée et les batteries des cordes à l'unisson.

Dans l'introduction instrumentale «pizzicato» de l'air d'Ippolito (II/4), nous conseillons de ne pas jouer la partie de clavecin avant le début du chant qui, alors, pourra être accompagné par l'orchestre «arco-spiccato».

Il est nécessaire encore de signaler que la barcarolle de Togno (1/8) doit s'enchaîner sans interruption avec le récitatif suivant dont la première mesure (à $\frac{3}{8}$) reste dans le même tempo.

L'armature de certains airs, pour la plupart à temps composés, est écrite avec un «C» placé immédiatement devant l'indication de la mesure ($C \frac{2}{4}$, $C \frac{3}{8}$, $C \frac{6}{8}$, $C \frac{12}{8}$). Nous ne pensons pas que cette indication ait d'influence réelle sur le mouvement général de la pièce mais plutôt sur son caractère, étant employée aussi bien dans des temps composés (à la croche) que simples (à la noire). Nous avons toutefois transcrit ces précisions dans la partition de direction car elles ont une certaine valeur musicologique, et nous avons indiqué entre parenthèses la mesure adoptée dans les parties instrumentales. Notons également que quelques airs à $C \frac{3}{8}$ ont une division originale en $\frac{6}{8}$ (I/2, I/8 et 9 etc.).

Nous avons établi comme suit le tableau des armatures employées par Francisco António de Almeida et constatons que dans les tonalités de Mi bémol majeur (do mineur) et Mi majeur, le compositeur, selon un usage venu des modes anciens et de la polyphonie sacrée, indique un dièse ou un bémol de moins que nous le ferions de nos jours.

Tonalités majeures	Tonalités mineures	Armatures
Mi bémol	do	
Si bémol	sol	et
Fa	ré	
Do	la	
Sol	mi	
Ré	si	
La	fa	
Mi	—	

Sur les accords où le chanteur improvisait traditionnellement sa cadence, nous nous sommes contenté de mettre un point d'orgue, laissant au soliste toute liberté.

Harmoniquement, dans les récitatifs «secco», la conclusion des phrases chantées correspond rarement avec les accords du clavecin (accord de dominante dans la plupart des cas). Il est donc nécessaire que les instruments (clavecin et violoncelle solo) jouent ces cadences «dopo la voce». Un petit signal «//» guide les interprètes et les incite à attendre la fin de la phrase du soliste.

Au XVIII^e siècle, l'opéra italien utilise avec une certaine désinvolture les castrats. Si les plus grands compositeurs ont su généralement leur réserver les rôles de femmes ou d'adolescents, d'autres au contraire en ont abusé, leur confiant même des rôles éminemment masculins. Loin de sacrifier à cette mode, Almeida a fait preuve d'un rare discernement dans l'attribution de ses personnages: ainsi, Spinalba, travestie en garçon durant toute l'intrigue, peut avoir été réellement conçue pour une voix de castrat; par contre la soubrette Vespina est bien un soprano, Ippolito et Leandro, don Juans, des ténors, Togno et Arsenio des barytons. Le rôle de la voluptueuse Elisa a été confié à un mezzo-soprano et celui de la marâtre Dianora à un contralto. Chaque voix a donc été choisie pour servir les personnages de la comédie.

P. S.

NOTES BIOGRAPHIQUES ET HISTORIQUES

Sur l'existence de Francisco António d'Almeida, peu d'informations nous sont parvenues si ce n'est qu'il vécut de la fin du XVII^e au milieu du XVIII^e siècle, que probablement il entra dans les ordres et enfin qu'il fut pensionnaire du roi D. João V en Italie. Quant à sa mort, le mystère reste entier. Nous pouvons la situer vers 1755, date à laquelle un tremblement de terre détruisit une partie de la ville de Lisbonne. Peut-être en fut-il victime comme son collègue António Teixeira, autre compositeur d'opéra portugais qui fut aussi envoyé en Italie aux frais du roi.

Francisco d'Almeida composa non seulement des opéras mais aussi de nombreuses œuvres religieuses, oratorios et motets. De même que la plupart de ses compositions, une grande partie des documents relatifs à sa vie devait disparaître avec le Théâtre du Paço da Ribeira où se donnaient généralement ses opéras avant la catastrophe de 1755.

La Spinalba ovvero il Vecchio Matto dont le manuscrit original se trouve, comme nous l'avons dit dans la préface, à la Bibliothèque du Palais d'Ajuda, est le seul opéra que nous possédions dans son intégrité. De la *Pazienza di Socrate*, nous n'avons que le manuscrit du troisième acte. Par ailleurs, nous avons trouvé à ce jour diverses œuvres pour chœur et orgue, chœur et orchestre, des motets, une messe à huit voix et des *Lamentations pour le Vendredi-Saint*.

Si l'absence de détails biographiques frustre quelque peu notre curiosité, il n'en reste pas moins que le peu de musique qui a échappé au désastre suffit à révéler un compositeur de génie. Lavignac, dans son *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, juge *La Spinalba* en ces termes: «D'après l'analyse de cette partition, on a pu constater une grande habileté de main, un bon développement de la mélodie, sans les fioritures dont on a abusé plus tard, et une certaine variété dans la modulation, qui n'est pas commune dans les compositions de cette époque».

Sur le plan historique, on peut parler d'un «cas» Francisco António d'Almeida.

En effet, dans un pays où l'ère polyphonique avait régné jusqu'à la fin du xvii^e siècle et immortalisé des écoles comme celles d'Evora, Vila Viçosa et Viseu, ce compositeur imprégné de baroque a réussi à imposer, en l'espace d'une génération, un style musical nouveau ayant déjà trouvé sa forme parfaite. Cette transformation esthétique et sociale est du plus haut intérêt pour l'histoire de la musique portugaise.

Nous assistons alors, au Portugal comme dans toute l'Europe, à l'invasion de l'opéra italien dont le succès est dû en grande partie chez nous au roi D. João V et à son épouse D. Marie Anne d'Autriche. Ces souverains, grands amateurs de musique, mirent à la mode à Lisbonne, les fastes des cours européennes où les représentations lyriques étaient fort prisées. L'or du Brésil et le florissant commerce avec les Indes contribuèrent d'ailleurs largement aux splendeurs de la vie mondaine et à l'essor de tous les arts.

D. João V, soucieux d'entretenir à sa chapelle et à sa cour des musiciens de qualité, fit appel à de nombreux italiens. Au même titre, Francisco António fut envoyé à Rome où il travailla probablement avec Alessandro Scarlatti, ce qui nous aide à comprendre la maturité de son art. L'éminent musicologue portugais Mario de Sampaio Ribeiro, dans son ouvrage: *A Música em Portugal nos Séculos XVIII^e e XIX^e* nous apprend que plusieurs œuvres sacrées de Francisco d'Almeida furent exécutées à Rome. C'est là que furent entendus pour la première fois les oratorios *Il Pentimento di Davidde* (1722) et *Giuditta* (1726). La préface du livret de *Il Pentimento di Davidde* loue le compositeur tant pour son talent que parce qu'il possède déjà une belle maîtrise de la langue qu'il vient d'apprendre.

Après son retour au Portugal, Francisco António d'Almeida doit être Maître des Chapelles royale et patriarcale. Bien qu'aucun document ne nous l'affirme, le fait que plusieurs de ses œuvres sacrées se trouvent dans les archives de la cathédrale de Lisbonne et que le livret de la sérénade *Le Virtù Trionfanti* ait été dédié au Patriarche D. Thomaz d'Almeida nous font avancer cette thèse.

Ippolito est la dernière œuvre d'António d'Almeida dont nous ayons connaissance. Elle date de 1752, année qui marque aussi l'arrivée du musicien napolitain David Perez, successeur d'Almeida à la Chapelle royale. Nous pouvons déduire de cette coïncidence que Francisco d'Almeida se retire alors à cause de sa santé ou de son grand âge. Il vécut toutefois jusqu'en 1755, puisque selon Vieira (*Dictionnaire biographique des musiciens portugais*), une lettre écrite peu de temps avant le tremblement de terre par Tiberio Pebagache, correspondant du *Journal Etranger de Paris* mentionne encore le nom de Francisco António d'Almeida.

P. S.

RÉSUMÉ DE L'ACTION

PREMIER ACTE

La scène se passe à Rome, dans une rue

Scène 1 — Dianora, femme d'Arsenio et marâtre de Spinalba, exige que cette dernière lui explique les motifs de son absence du foyer paternel quinze jours durant et veut savoir pourquoi elle est travestie en homme. Spinalba lui dit que son ami Ippolito, leur hôte de jadis, l'avait abandonnée et qu'ainsi vêtue elle voulait le rejoindre et vivre auprès de lui. Dianora fait preuve de compréhension et la laisse repartir non sans lui cacher son angoisse à l'idée du retour d'Arsenio.

Scène 2 — Celui-ci arrive justement, trouve sa femme anxieuse et s'enquiert aussitôt de la santé de sa fille. Dianora lui répond que Spinalba est chez sa cousine Elisa et que pour y aller seule elle s'est déguisée. Alors Arsenio, furieux et froissé dans son honneur, injurie sa femme, lui disant qu'elle n'aurait pas agi ainsi avec sa propre fille.

Scène 3 — Elisa apparaît; elle n'est pas au courant du stratagème, et assure que Spinalba n'est pas dans sa demeure et qu'elle ne l'a pas revue depuis quelque temps. Arsenio, de plus en plus troublé, doute de la sincérité de sa femme et se demande les raisons de cette supercherie.

Scène 4 — Elisa confie à sa servante Vespina qu'elle aime Florindo (qui n'est autre que Spinalba vêtue en homme) et que, ni Leandro son ancien amant, ni Ippolito ne lui inspirent le moindre sentiment.

Scène 5 — Ippolito arrive et déclare son amour à Elisa. Cette dernière lui affirme hélas qu'elle aime Florindo.

Scène 6 — Rencontrant alors Vespina, Ippolito essaye en vain de s'en faire une alliée capable d'influencer sa maîtresse.

Scène 7 — Déçu par l'insuccès de ses démarches, il exprime son amertume et sa fureur.

Scène 8 — Le décor représente le jardin d'Elisa au bord du fleuve.

Une barque conduite par deux bateliers amène sur le rivage Leandro et son domestique Togno, personnage un peu simple d'esprit qui chante une barcarolle pour

le plaisir de son maître. Après avoir mis pied à terre, Leandro envoie son domestique en ambassadeur auprès d'Elisa non sans lui avoir péniblement appris le message qu'il devra transmettre : « Dis-lui qu'elle est le premier objet de mon affection ».

Scène 9 — Togno prend très au sérieux sa mission et, resté seul, répète sa déclaration.

Scène 10 — La vieille Dianora arrive, l'interrompt, et lui demande s'il n'aurait pas vu dans ce jardin une jeune fille nommée Spinalba et déguisée en homme. Mais Togno ne se laisse pas distraire et Dianora passe son chemin.

Scène 11 — Entre alors Arsenio toujours à la recherche de sa fille; Togno, pour le berner, lui assure qu'il vient de la rencontrer et de lui parler.

Scène 12 — Vespina paraît et tous deux s'amuse de la farce qui vient d'être faite à Arsenio. Entretemps, Togno a oublié sa déclaration, mais Vespina, son amie, est heureusement capable de la lui remettre en mémoire.

Scène 13 — Ippolito passant par le jardin d'Elisa prend le naïf Togno pour son rival, dégaine et lui demande les raisons de sa présence en ce lieu. Emu, Togno ne peut s'expliquer. Spinalba (alias Florindo) arrive à temps pour le sauver.

Scène 14 — Profitant de la présence de son ancien amant Ippolito, Spinalba essaye de le dissuader de poursuivre Elisa, lui affirmant que cette dernière ne pourra jamais aimer celui qui s'est déshonoré en abandonnant Spinalba.

DEUXIEME ACTE

Scène 1 — Dans la chambre d'Elisa, Dianora se lamente parce que son mari a perdu la raison. Elle supplie Elisa d'essayer de raisonner son oncle et de le persuader du prochain retour de Spinalba.

Scène 2 — Prise de compassion, Elisa demande conseil à sa servante, qui n'a que du mépris pour le vieux et reste insensible. Dans la conversation, on en vient à parler de Leandro, mais Elisa confirme qu'elle n'éprouve pour lui aucun amour.

Scène 3 — Leandro et Ippolito, rivaux prétendants d'Elisa, se rencontrent dans le jardin de cette dernière et s'accusent mutuellement d'audace. Le ton monte, un duel s'engage et la scène tournerait à la tragédie sans l'intervention inopinée d'Elisa.

Scène 4 — Le dialogue s'apaise: Ippolito parvient à décourager son rival.

Scène 5 — Leandro déçu et aigri, veut retourner dans la patrie qu'il avait quittée par amour pour l'infidèle.

Scène 6 — Divaguant, Arsenio apparaît, accompagné du pauvre Togno ébahi. Il est question d'astrologie et de mythologie. Arsenio voudrait que le batelier l'emmène de l'autre côté du fleuve, dans un autre monde où se croisent les constellations et où il trouverait sa fille. Amusé ou plutôt ennuyé par tant de divagations, Togno s'installe, mange et boit les victuailles dont Arsenio s'était muni pour le voyage. Mais Arsenio veut aller changer d'habit; de peur que Togno ne fuie, il l'enferme dans un cercle imaginaire dont il ne devra pas sortir sous peine de terribles châtimens célestes. Hypnotisé, Togno se laisse faire, mais resté seul s'empresse prudemment de désobéir tout en s'inquiétant des conséquences possibles.

Scène 7 — Vespina arrive, très intriguée par le comportement de son ami. Au moment de lui adresser la parole, Togno est pris de panique et ne se rassure qu'au moment où Vespina se fait reconnaître. Il lui explique son aventure et lui demande de l'aider à sortir du cercle. Elle se moque de sa crédulité et lui donne rendez-vous dans le jardin cette nuit-même.

Scènes 8/9 — Arsenio revient, habillé en marin et prêt pour le voyage. Il prend Vespina pour Calliope, une des muses qui l'accompagnera.

Scènes 10/11 — De l'autre côté de la scène, Elisa déclare son amour à Florindo (alias Spinalba) qu'elle n'a pas encore reconnue.

Scène 12 — La nuit est tombée sur le jardin. Tandis que Vespina attend son amie, Dianora paraît cherchant son mari, qui arrive juste avec Togno.

Scène 13 — Arsenio délire de plus belle et sa femme s'en afflige.

TROISIÈME ACTE

Nous sommes de nouveau dans une rue de Rome

Scène 1 — Spinalba essaie de convaincre Togno de retenir Leandro qui, par dépit, voulait retourner dans sa patrie.

Scène 2 — Togno, Elisa et Dianora se consultent et cherchent le moyen de guérir le vieil Arsenio: Togno va se travestir en médecin.

Scène 3 — Elisa se lamente auprès de Dianora de l'insuccès de son amour pour Florindo. La vieille alors lui raconte que ce dernier n'est autre que Spinalba déguisée en homme pour suivre l'inconstant Ippolito. Déçue, Elisa pense alors avec regret à son ancien amant.

Scène 4 — Ippolito et Leandro questionnent Dianora pour savoir lequel est le favori d'Elisa.

Scène 5 — Malgré son tourment, Leandro essaye de calmer ses sentiments.

Scène 6 — Egaré, Arsenio tient un discours insolite puis s'endort épuisé.

Scènes 7/8 — Togno arrive déguisé en médecin; il ausculte Arsenio et lui prépare un soit-disant remède qu'il lui administre brutalement en plein visage. Arsenio se réveille furieux et poursuit les deux complices.

Vespina entre et engage une conversation galante avec le médecin. Sans se démasquer, Togno l'interroge afin de s'assurer de sa sincérité. Confiante, Vespina lui apprend que son ami s'appelle Togno, qu'il est vil, sôt, paresseux et qu'elle ne l'aime pas vraiment. Elle en fait une description morale et physique si pitoyable que Togno, hors de lui, arrache sa perruque et se fait reconnaître. Vespina atterrée implore son pardon. La scène se termine par un duo au cours duquel les deux amoureux se réconcilient.

Scène 9 — Nous nous retrouvons à nouveau dans le jardin. Dianora a rejoint son mari qui l'a enfin reconnue. L'idée de retrouver sa fille ne l'a pas quitté mais on lui promet que Spinalba repentante reviendra bientôt.

Scène 10 — Pour se venger d'avoir été dupée par Togno, Vespina lui fait croire qu'un esprit malfaisant du nom de Solfarello rôde dans la région. Du fond de la scène, s'approche alors un dragon menaçant. Togno effrayé défaille. Vespina le croit mort et se lamente.

Scènes 11/13 — A partir de ce moment l'intrigue se dénoue: Spinalba vient demander pardon à son père; Leandro retrouve les faveurs d'Elisa non sans avoir encore menacé de son épée Spinalba, son ancien rival sous le nom de Florindo. Dianora se réjouit de retrouver son mari sain d'esprit; Ippolito vient répondre aux vœux de Spinalba; Togno et Vespina, radieux, peuvent enfin s'unir.

PIERRE SALZMANN

Lisbonne, Novembre 1966.

PERSONNAGES

Arsenio, vieux marchand florentin, mari de Dianora et père de Spinalba	<i>basse bariton</i>
Dianora, femme d'Arsenio et marâtre de Spinalba	<i>contralto</i>
Spinalba, fille d'Arsenio et belle-fille de Dianora. Se déguise en habits d'homme sous le nom de Florindo	<i>soprano</i>
Ippolito, jeune romain, prétendant d'Elisa ...	<i>tenor</i>
Elisa, nièce d'Arsenio	<i>mezzo-soprano</i>
Vespina, servante d'Elisa	<i>soprano</i>
Leandro, jeune florentin, prétendant d'Elisa ...	<i>tenor</i>
Togno, valet de Leandro	<i>bariton</i>

INSTRUMENTATION

Hautbois I, II

Cor I, II

Clavecin

Violon I, II

Alto

Violoncelle

Contrebasse

DEDICATION

It is to the Calouste Gulbenkian Foundation that we owe this first edition of La Spinalba as well as its first modern performance — in a word, its resurrection: in particular our debt is to those who, by dint of indefatigable work and by reason of their love for a cause they hold dear, make it possible for the treasures of Portuguese music to be rescued from oblivion.

It is for this reason that I am especially happy to dedicate them this work in its entirety in token of my profound gratitude.

PIERRE SALZMANN.

PREFACE

The present edition of the opera *La Spinalba ovvero il Vecchio Matto* by Francisco António de Almeida has been based on the original manuscript for the music in the Ajuda Palace Library (ref. 48-II-42), and for the text on a libretto published in 1739, at present in the Lisbon National Library.

In strict conformity with the original I have endeavoured to transcribe the manuscript so as to produce, on the one hand, a practical, modern edition for the use of music lovers and Stage companies, and, on the other, a complete and faithful score containing all the musicological details likely to interest musicologists and conductors and to influence their treatment of certain detailed interpretations. Neither the original text nor the orchestration, nor yet the order of the various scenes, has been changed in any way.

My score, therefore, established according to the *Reintext* principles, reproduces all the indications of key-signatures, dynamics and tempo, as given by the composer.

However, I have thought it useful to add certain details which, implicit in the original manuscript, seemed to justify clarification in a revision, in view of modern notation methods.

To distinguish the original from the revision I have put between round brackets (...) all those indications which do not occur in the manuscript, and between square brackets [...] those which, although they appear in the original, seemed to me doubtful or contradictory and were therefore not included in the instrumental parts.

The dynamic values adopted by Francisco António de Almeida have been transcribed in the instrumental parts as follows: $f^{\text{mo}} = ff$, *forte* = f , *un pò f* = mf , $p^{\circ} = p$ and *piass^{mo}* = pp .

I have introduced consistency in the parts for the horn called *Cor di sciàs*, by transposing them to F. The original gives them written in C, with a transposition clef  when they occur in pieces in D Major; but in the bass clef in the airs in F and G Major. In the latter cases, in addition to transposing them to suit the modern horn I have written them an octave above the original. The same effect must have been attained in the composer's time by the use of the crooks.

In the cello and double bass parts certain passages are written in the tenor clef with the indication *violone* (sic). For practical reasons I have kept these parts in the bass clef and put between square brackets the original indications, the bass line being written in my score together with the left hand of the harpsichord. The fact that these indications do not correspond to a musical phrase but rather to a compass proves that they are not for aesthetic purposes.

The realisation of the harpsichord part or *basso continuo* sums up the general harmony, leaving to the melody its own independence so that during its development it may yield its full flavour, richness and delicacy. The ornaments of the melody, such as *appoggiature*, passing notes and suspensions, have not been harmonised in the harpsichord part, so as to avoid a parallelism ponderous in itself and detracting from the melody. Certain exceptions, however, should be noted when these ornamental notes perform a true tonal function and play a real part in the general harmonic scheme.

In Togno's air (II/7), the realisation of the continuo has been enriched in the spirit of an *obligato* improvisation. Indeed, the string accompaniment (*I violini col basso*) demands a more melodic realisation of the harpsichord part, which, without spoiling the spirit of the piece or the composer's own style, permits of a closer cohesion between the voice part and the persistent beat of the chords in union.

In the *pizzicato* instrumental introduction of Ippolito's air (11/4), my advice is that the harpsichord should not begin before the entry of the voice, which can then be accompanied by the orchestra in *arco-spiccato*.

It should also be noted that Togno's barcarolle (1/8) should be linked without interruption to the following recitative, the first bar of which (in 3/8) is still in the same tempo.

At the beginning of certain airs, mostly in composed time, a «C» is placed immediately before the time signature (C 2/4, C 3/8, C 6/8, C 12/8). I do not think that this indication has any real influence on the general tempo of the piece but rather on its character, being used not only in composed time (in quavers) but also in simple time (in crotchets). I have however copied these indications in the conductor's score, as they have some musicological value, and I have indicated between round brackets the time adopted in the instrumental parts. May I also point out that some of the airs in C 3/8 were originally in 6/8 (1/2, 1/7, 1/8, and 1/9 etc.).

I have drawn up the following table of the key-signatures used by Francisco António de Almeida and note that in the keys of E b Major (C Minor) and E Major the composer, following a usage deriving from the ancient modes and sacred polyphony, indicates one sharp or flat fewer than we should do now-a-days.

Major Keys

Minor Keys

Key Signatures

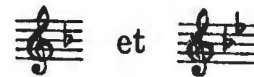
E Flat

C



B Flat

G



F

D



C

A



G

E



D

B



A

F Sharp



E

—



Above the chords to which the singer traditionally improvised his cadenza I have merely written a rest, thus giving the soloist complete freedom.

Harmonically, in the *secco* recitatives the end of the sung phrases rarely corresponds with the chords on the harpsichord (most often the dominant). The instruments (harpsichord and solo cello) must therefore play these cadences *dopo la voce*. A little sign «//» warns the instrumentalists to wait for the end of the singer's phrase.

In the eighteenth century, Italian opera made rather casual use of *castrati*. While the greater composers were generally wise enough to keep them to women's or adolescents' parts, others, on the contrary, misused them, going so far as to give them peculiarly male parts. Far from subscribing to this fashion, Almeida gave proof of rare discernment in his distribution of rôles. Thus Spinalba, disguised as a boy through the plot, may well have been conceived for a *castrato* voice; on the other hand, the soubrette Vespina is certainly a soprano, Ippolito and Leandro, both Don Juans, are tenors, Antonio and Arsenio are baritones. The part of the voluptuous Elisa was given to a mezzo-soprano and that of the stepmother Dianora to a contralto. Each voice was therefore chosen to suit the several characters of the play.

P. S.

BIOGRAPHICAL AND HISTORICAL NOTES

Very little is known to us concerning the life of Francisco António d'Almeida, except that he lived from the end of the seventeenth to the middle of the eighteenth century, that he probably took Holy Orders but was later released from his vows and finally lived in Italy under the patronage of King John V. Nothing whatever is known of the cause of his death. It can be placed round 1755, the date of an earthquake which destroyed part of the city of Lisbon. He may have been a victim of it, as was his colleague Teixeira, another Portuguese opera composer likewise sent to Italy at the King's expense.

Francisco d'Almeida composed not only operas but also numerous religious works, oratorios and motets. Like the greater part of his compositions, a great many of the documents relating to his life were to disappear with the Ribeira Palace Theatre in which his operas were usually performed before the 1755 disaster.

Spinalba or the Old Madman, the original manuscript of which is, as we have said in the Preface, in the Royal Library of the Ajuda Palace, is his only opera left complete. Of the *Pazienza di Socrate* only the third act has been found. In addition, up till now several works for choir and organ, choir and orchestra, some motets, a eight part mass and *Lamentations for Good Friday* have been found.

Although such a lack of biographical details leaves our curiosity unsatisfied, the few pages of music which escaped destruction are enough to reveal to us a composer of genius. Lavignac, in his *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, judges *La Spinalba* as follows: «The analysis of this score reveals great technical skill, good melodic development, without the *fioriture* overdone by later composers, and a certain variety of modulation, rare in a composer of that time». Historically speaking Francisco António d'Almeida can be considered a «turning-point».

Indeed, in a country in which the polyphonic era had continued to predominate right up to the end of the seventeenth century and had made immortal such schools as those of Évora, Vila Viçosa and Viseu, this composer, imbued with the Baroque

spirit, succeeded in imposing within one generation a new musical style, already perfected. This aesthetic and social transformation is of the greatest importance to the history of Portuguese music.

At that time Portugal, together with the rest of Europe, was experiencing the invasion of Italian opera, whose success in this country was due largely to King John V and his Queen, Marie Anne of Austria. Those sovereigns, keen music-lovers, brought into fashion in Lisbon the ostentatious displays of other European courts at which lyrical performances were greatly appreciated. Brazilian gold and the flourishing trade with the Indies also contributed greatly to the splendours of court life and to the vigorous development of all the arts.

King John V, anxious to attach qualified musicians to his chapel and his court, called upon numerous Italians. For the same reason, Francisco António was sent to Rome, where he probably worked with Alessandro Scarlatti, a circumstance that helps us to understand the maturity of his art. The eminent Portuguese musicologist, Mário de Sampaio Ribeiro, in his work *Music in Portugal in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, tells us that several of Francisco d'Almeida's sacred works were performed in Rome. It was there that were heard for the first time the oratorios *Il Pentimento di Davide* (1722) and *Giuditta* (1726). The preface of the libretto of *Il Pentimento di Davide* praises the composer not only for his talent but also for his fine command of the language he has only just learned.

On his return to Portugal, Francisco António d'Almeida was evidently Master of the Royal and Patriarchal Chapels. Although no document states so, the facts that several of his sacred works are in the Archives of Lisbon Cathedral and that the libretto of the Serenade *Le Virtù Trionfanti* was dedicated to the Patriarch, Dom Thomaz d'Almeida, lead us to adopt this view.

Ippolito is the last work of António d'Almeida known to us. It dates from 1752, the year which also marks the arrival of the Italian musician David Perez, Almeida's successor at the Royal Chapel. From this coincidence we may deduce that Francisco d'Almeida went into retirement then because of ill-health or of his great age. He lived, however, until 1755, since, according to Vieira (*Biographical Dictionary of Portuguese Musicians*) a letter written shortly before the Earthquake by Tiberio Pebagache, the correspondent of the *Journal Etranger de Paris*, once more mentions the name Francisco António d'Almeida.

P. S.

SUMMARY OF THE PLOT

ACT I

Rome, a street

Scène 1 — Dianora, wife of Arsenio, asks Spinalba, her step-daughter, to explain her absence from home for the past fortnight, and wishes to know the reason for her disguise as a man. Spinalba tells her that Ippolito, their guest of old, has abandoned her, and that, dressed in this way, she intends to find him and to live with him always. Dianora seems to understand this and lets her go without however hiding her anxiety at the thought of Arsenio's return.

Scene 2 — Arsenio arrives at this moment, finds his wife anxious and immediately enquires after his daughter's welfare. Dianora answers him that Spinalba is at her cousin Elisa's house, and that to go there alone, she had disguised herself. Then Arsenio, in a fury and wounded in his honour, scolds his wife, saying she would not have acted in this manner with a daughter of her own.

Scene 3 — Elisa appears; she is completely unaware of the plot, and assures them that Spinalba is not at her house, and that in fact she has not laid eyes on her for quite some time. Arsenio, more and more disturbed, doubts his wife's sincerity, and wonders about the reasons for all this fraud.

Scene 4 — Elisa confesses to her maid Vespina, that she loves Florindo (none other than Spinalba in disguise) and that neither Leandro, her old love, nor Ippolito, move any kind of feeling in her.

Scene 5 — Ippolito comes and declares his love to Elisa. She replies that, alas, she loves Florindo.

Scene 6 — Ippolito tries in vain to convince Vespina to influence her mistress in his favour.

Scene 7 — Disappointed by his lack of success, he expresses his bitterness and fury.

Scene 8 — The scene represents Elisa's garden by the river. A boat steered by two boatmen brings to the shore Leandro and his servant Togno, a rather simple-

-minded character who sings a barcarolle for the pleasure of his master. Having alighted from the boat, Leandro sends his valet to Elisa, but not before having painfully taught him the message he must transmit to her: «Tell her she is the first object of my affection».

Scene 9 — Togno takes his mission very seriously and left alone, rehearses the declaration.

Scene 10 — The old Dianora, arriving, interrupts him, and asks him whether he has not seen in the garden a young lady named Spinalba and disguised as a man. But Togno will not be distracted and Dianora goes her own way.

Scene 11 — Arsenio then appears, still searching for his daughter; Togno, to mock him, assures him that he has just seen and spoken to her.

Scene 12 — Vespina joins him, and they amuse themselves with the trick played on Arsenio. Meanwhile, Togno has forgotten his speech, but Vespina, his friend, is fortunately able to recall it to his mind.

Scene 13 — Ippolito, passing in the garden, takes poor Togno for his rival, challenges him and demands an explanation of his presence in that place. Togno is dumbfounded. Spinalba (alias Florindo) arrives in time to save him.

Scene 14 — Taking advantage of the presence of her old lover Ippolito, Spinalba tries to dissuade him from pursuing Elisa, assuring him that the latter can never love the man who has brought dishonour upon himself by abandoning Spinalba.

ACT II

Scene 1 — In Elisa's bedroom, Dianora laments her husband's loss of reason. She begs Elisa to try and persuade her uncle that Spinalba will soon return.

Scene 2 — Filled with compassion, Elisa asks her maid for advice, but Vespina feels only scorn for the old man and remains insensitive to her pleas. This conversation is brought round to the subject of Leandro, but Elisa confirms her lack of affection for him.

Scene 3 — Leandro and Ippolito, rival suitors of Elisa, meet in her garden and accuse each other of audacity. The tone rises, they engage in a duel and the scene would become tragic but for the unexpected intervention of Elisa.

Scene 4 — The dialogue is becalmed: Ippolito succeeds in discouraging his rival.

Scene 5 — Leandro, bitterly disappointed, wishes to return to his home country which he had left for the love of the unfaithful Elisa.

Scene 6 — In his wandering, Arsenio appears on the scene, accompanied by the poor bewildered Togno. He raves about astrology and mythology, and asks the boatman to take him to the other side of the river, to another world where the constellations meet, and where he would find his daughter. Amused and rather bored with so much raving, Togno makes himself comfortable, and begins to eat and drink of the supplies Arsenio had gathered together for the voyage. But Arsenio wishes to go and change his clothes, and, afraid that Togno might run away in his absence, shuts him in an imaginary circle, from which he may not escape for fear of the most terrible celestial punishments. Hypnotised, Togno does not interfere, but left alone, does not hesitate to disobey, though with the greatest prudence, and exceedingly worried about the possible consequences.

Scene 7 — Vespina arrives, very intrigued with the behaviour of her friend. At the sound of her voice, Togno is panic stricken, and is only to be reassured when Vespina identifies herself. He explains his adventure and begs her to help him out

of the circle. She laughs at his credulity, and arranges to meet him in the garden that very night.

Scenes 8/9 — Arsenio returns, dressed as a sailor and ready for the voyage. He takes Vespina for Calliope, one of the muses who will accompany him.

Scenes 10/11 — At the other end of the stage, Elisa declares her love to Florindo (alias Spinalba, whom she has not yet recognised).

Scene 12 — Night has fallen on the garden. Whilst Vespina is waiting for her friend, Dianora comes searching for her husband, who appears with Togno.

Scene 13 — Arsenio is now completely delirious to his wife's great affliction.

ACT III

Once again, a street in Rome

Scene 1 — Spinalba endeavours to convince Togno to retain his master Leandro who, deeply vexed, wishes to return to his home country.

Scene 2 — Togno, Elisa and Dianora confer to find a cure for Arsenio's madness: Togno will disguise himself as a physician.

Scene 3 — Elisa laments her unrequited love for Florindo to Dianora. The old woman then tells her that he is none other than Spinalba disguised as a man so as to follow the unfaithful Ippolito. Disappointed, Elisa dwells regretfully on the memory of her old lover.

Scene 4 — Ippolito and Leandro question Dianora as to which is Elisa favourite.

Scene 5 — In spite of his torment, Leandro tries to calm his feelings.

Scene 6 — Wildly, Arsenio pronounces a very odd speech, then falls asleep exhausted.

Scenes 7/8 — Togno appears disguised as a physician; he examines Arsenio and prepares a so-called remedy which he administers quite brutally by throwing it in his face. Arsenio awakens in a fury and pursues the two culprits. Vespina enters and starts a flirtatious conversation with the physician. Without unmasking, Togno questions her to test her sincerity. Vespina tells him her friend's name is Togno, that he is vile, silly and lazy, and that she does not really love him. Her moral and physical description is so pitiful that Togno, beside himself, tears off his wig and reveals his identity. Horrified, Vespina implores his pardon. The scene is concluded by a duet in the course of which the lovers are reconciled.

Scene 9 — Once again in the garden, Dianora has joined her husband who finally recognises her. The thought of finding his daughter has not left him, but he is promised a speedy return of a repentant Spinalba.

Scene 10 — To avenge herself of having been fooled by Togno, Vespina makes him believe that a wicked spirit with the name of Solfarello is prowling the neighbourhood. At this moment a menacing dragon approaches from the back of the stage. Togno faints in fright. Vespina thinks he is dead and bewails him.

Scenes 11/13 — From this moment onwards, the intrigue unravels itself: Spinalba comes to beg the forgiveness of her father; Leandro is once again graced with Elisa's favour, not before having threatened Spinalba, his old rival under the name of Florindo, with his sword; Dianora rejoices in her husband's newfound sanity; Ippolito answers Spinalba's wishes; and Togno and Vespina, in great joy, can finally be united.

Lisbon, November 1966.

PIERRE SALZMANN

CHARACTERS

Arsenio, an old Florentine merchant, Dianora's husband and Spinalba's father	<i>bass-baritone</i>
Dianora, Arsenio's wife and Spinalba's step-mother... ..	<i>contralto</i>
Spinalba, Arsenio's daughter and Dianora's stepdaughter. Disguised as a man, under the name of Florindo	<i>soprano</i>
Ippolito, a Roman young man, Elisa's lover ...	<i>tenor</i>
Elisa, Arsenio's niece	<i>mezzo-soprano</i>
Vespina, Elisa's maid	<i>soprano</i>
Leandro, a Florentine young man, Elisa's lover	<i>tenor</i>
Togno, Leandro's servant	<i>baritone</i>

ORCHESTRATION

Oboe I, II

Horn I, II

Harpsichord

Violin I, II

Viola

Violoncello

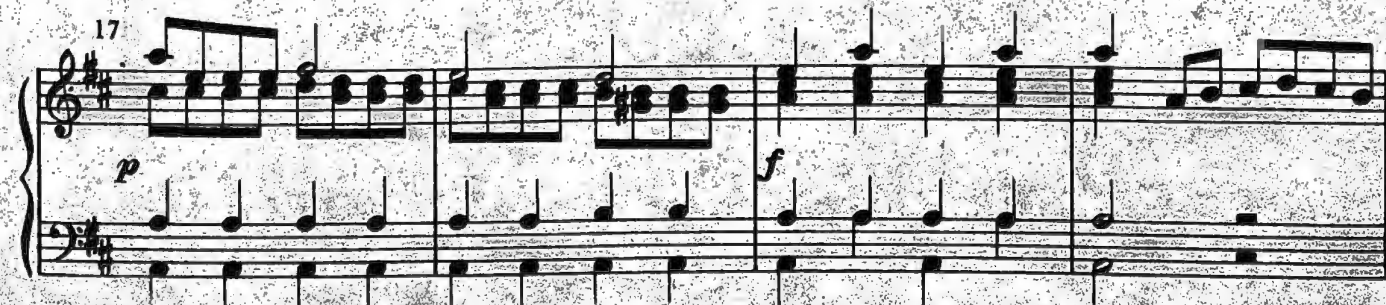
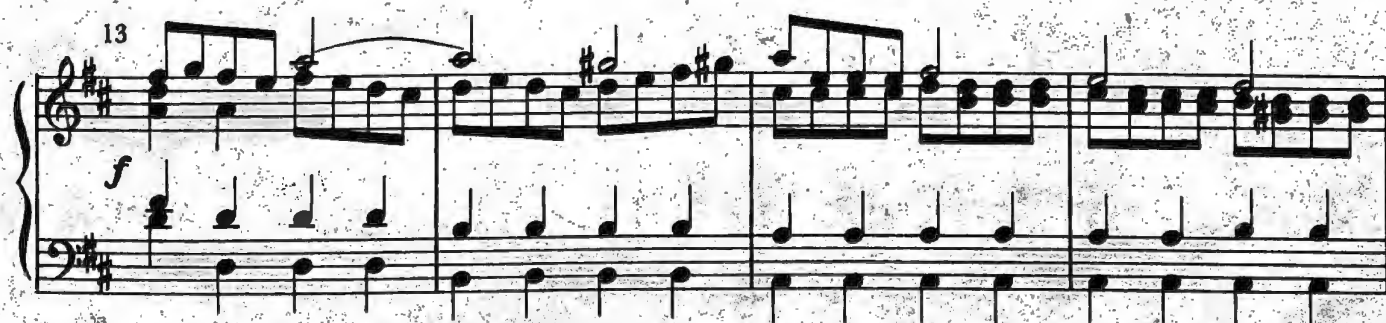
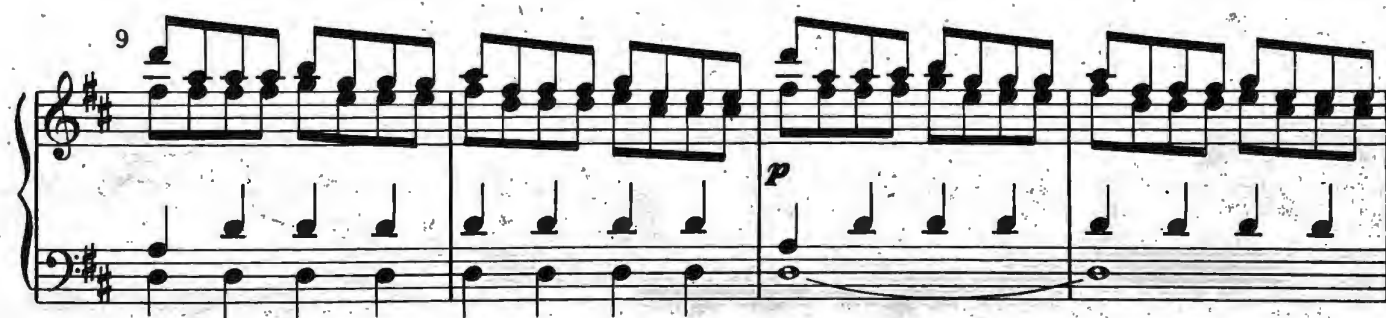
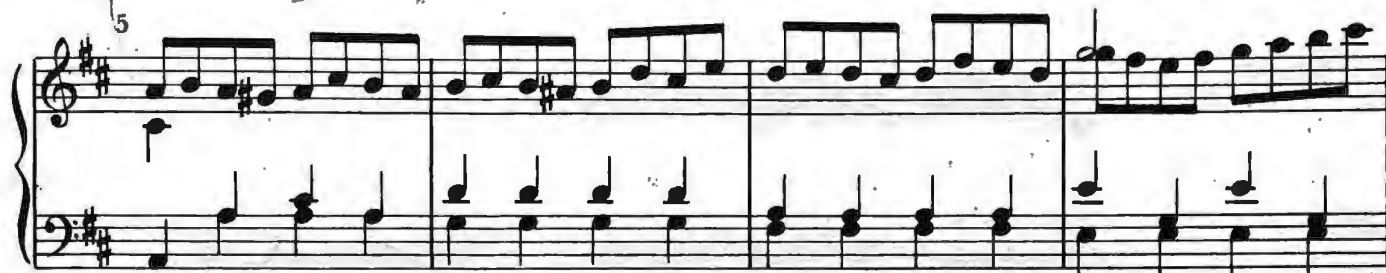
Double Bass

Orch.: Archi,
2 Ob., 2 Corni.

Overtura

Presto

D.C.



21

1. Volta

Handwritten musical score for measures 21-24. The treble staff contains a melody with a fermata in measure 21, a '2' above measure 22, and a '1. Volta' annotation above measure 23. The bass staff contains a simple accompaniment. A circled '1' is written below the bass staff in measure 24.

25

Handwritten musical score for measures 25-28. The treble staff contains a melody with a fermata in measure 25, a '2' above measure 26, and a '1. Volta' annotation above measure 27. The bass staff contains a simple accompaniment. A circled '1' is written below the bass staff in measure 28.

29

Handwritten musical score for measures 29-32. The treble staff contains a melody with a fermata in measure 29, a '2' above measure 30, and a '1. Volta' annotation above measure 31. The bass staff contains a simple accompaniment. A circled '1' is written below the bass staff in measure 32.

33

Handwritten musical score for measures 33-36. The treble staff contains a melody with a fermata in measure 33, a '2' above measure 34, and a '1. Volta' annotation above measure 35. The bass staff contains a simple accompaniment. A circled '1' is written below the bass staff in measure 36.

37

SUN SPIRIT } 6 II with
EARTH & MOON }

Handwritten musical score for measures 37-40. The treble staff contains a melody with a fermata in measure 37, a '2' above measure 38, and a '1. Volta' annotation above measure 39. The bass staff contains a simple accompaniment. A circled '1' is written below the bass staff in measure 40.

41



45

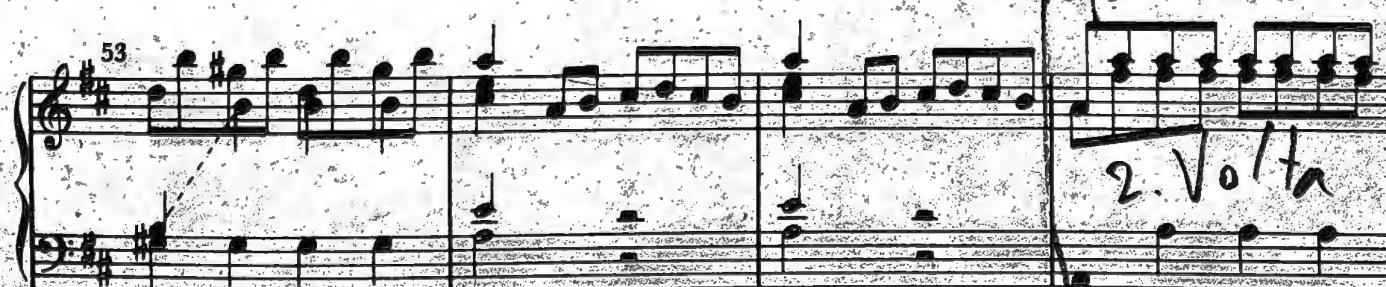


49



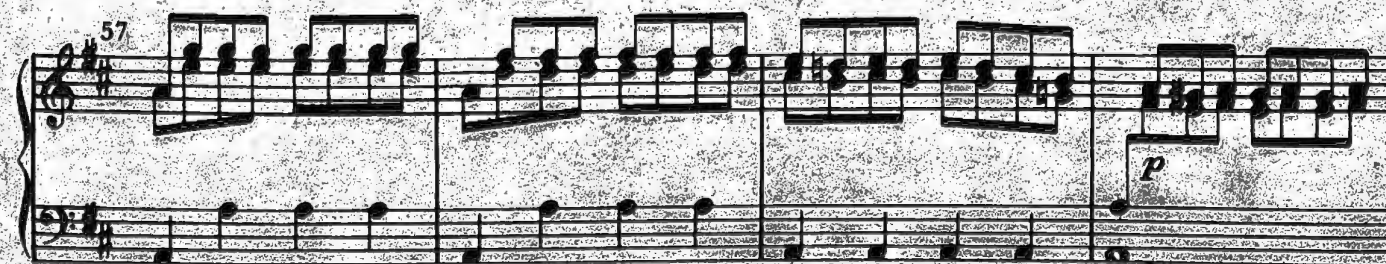
53

2. Volta



57

p



61

Measures 61-64 of a piano piece in D major. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano), with dashed lines indicating crescendos and decrescendos.

65

Measures 65-68. The right hand continues with sixteenth-note patterns, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamic markings *f* and *p* are used to indicate volume changes.

69

Measures 69-71. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

72

Measures 72-75. The right hand features a melodic line with eighth notes and chords. The left hand plays a simple eighth-note accompaniment.

76

Measures 76-79. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Orch.: Archi.

5

Andantino a mezza voce



First system of music, measures 1-3. Treble clef, key of B-flat major. Bass clef, key of B-flat major. Dynamics: *p*. A dashed line indicates a melodic continuation from measure 1 to measure 3.



Second system of music, measures 4-7. Treble clef, key of B-flat major. Bass clef, key of B-flat major. Dynamics: *pp* (measures 4-5), *p* (measures 6-7). A measure rest is present in measure 6. A bracketed measure rest is present in measure 7.



Third system of music, measures 8-11. Treble clef, key of B-flat major. Bass clef, key of B-flat major. A dashed line indicates a melodic continuation from measure 8 to measure 11.



Fourth system of music, measures 12-15. Treble clef, key of B-flat major. Bass clef, key of B-flat major. Dynamics: *pp* (measures 12-13), *p* (measures 14-15). Measure rests are present in measures 12, 14, and 15.



Fifth system of music, measures 16-19. Treble clef, key of B-flat major. Bass clef, key of B-flat major. Dynamics: *pp* (measures 17-18). Measure rests are present in measures 16, 19, and 20. A bracketed measure rest is present in measure 18.

21

mf

p

First system of musical notation, measures 21-24. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a harmonic line with quarter and eighth notes. Dynamic markings *mf* and *p* are present. Dashed lines indicate voice leading between staves in measures 22 and 23.

24

Second system of musical notation, measures 25-28. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the harmonic line. Dynamic marking *pp* is present in measure 28.

28

pp

Third system of musical notation, measures 29-32. The treble staff features a melodic line with many rests. The bass staff continues the harmonic line. Dynamic marking *pp* is present in measure 29.

32

p

Fourth system of musical notation, measures 33-36. The treble staff continues with a melodic line. The bass staff continues with a harmonic line. Dynamic marking *p* is present in measure 33.

36

pp

Fifth system of musical notation, measures 37-40. The treble staff continues with a melodic line. The bass staff continues with a harmonic line. Dynamic marking *pp* is present in measure 37. The system concludes with a double bar line in measure 40.

Atto Primo

Scena Prima

Città

SPINALBA DA UOMO,
che tenta scappare da DIANORA, *che la trattiene.*

Dianora *Spinalba* *Dianora la tira*

Fer - ma Spi - nal - ba. La - scia - mi se m'a - mi. Che la -

3

sciar - ti? Te - star - da, cer - vel - li - na. Deh non mi stra - sci -

Spinalba

A musical score for a vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef, featuring eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass, with chords and single notes. The lyrics are written below the vocal staff. The tempo is marked '3' at the beginning. The name 'Spinalba' is written at the top right.

5 Dianora

nar. Vuoi, che da ve - ro ti sragaf - fi il vi - so in gui - sa tal, che al-

The image shows a musical score for a vocal piece titled "Dianora". The score is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody begins with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics "nar. Vuoi, che da ve - ro ti sragaf - fi il vi - so in gui - sa tal, che al-" are written below the staff. The music continues with a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The score ends with a double bar line. Below the vocal staff, there are two empty staves, likely for piano accompaniment.

7
cu - no mai piu ti ri - co - no - sca? Do - ve fo - sti

9
quin - di - ci in - tie - ri gior ni? Que - ste ve - sti don - de l'a - ve - sti

11
tu? Par - la. Vè co - me mu - ta il co - lo - re. Io

13
vo - glio sof - fo - car - ti con que - ste ma - ni. Se non sei mia Fi - glia,

15

co - me tal t'e - du - ca - i. Quan - do ri - tor - na tuo

17

Spinalba

Pa - dre, che di - rà? Son' io, che de - vo ren - der - ne con - to. Per pie -

19

tà so - spen - di l'i - ra un mo - men - tò, che di mie sven -

21

Dianora *la lascia* Spinalba

tu - re io nul - la ta - ce - rò. Sen - tiam. Sov - vien - ti dell' O - spi - te Ro -

24

ma - no, che un lus-trò è già, nel - le Tos-ca - ne mu - ra

26

tràs - se di bel - liar - re - di No - bi - le e ric - ca mer - ce? E in no - stra

Dianora

28

ca - sa più d'un an - no al - ber - gò, che si chia - ma - va . . . Ip -

Spinalba

30

po - li - tò. Sì, sì, già mi sov - vie - ne. E ben? (Ah! ri - men -

Dianora

Spinalba

32 *Dianora*

bran - za) Do - ve vai? Se tu fug - gi un al - tra vol - ta,

34 *Accenna la gruccia* *Spinalba*

Que - sta t'ar - ri - ve - rà. Non fug - go; a - scol - ta.

36

Al - lor sem - pli - ce il co - re A - mor non co - no -

38 *Dianora* *Spinalba*

sce - va. An - dia - mo a - van - ti. Al dol - ce trat - to, al - la gen - til ma -

40

nie - ra, all' o - ne - stà del no - bil suo co -

42

stu - me, re - stai pri - va di me; l'a - ma - i, s'av -

44

vid - de dell' a - mor mi - o, mi cor - ri - spo - se, e pri - ma di ri -

46

vol - ge - re il pie - de al pa - trio tet - to, giu - rom - mi e - ter - na

48
fè. sin - ce - ro af fet - to. Al - fin par - ti l'in - gra - to: in qual - che

50
fo - glio, di men - ti - ta co - stan - za i se - gni es - pres - se, con

52
cui mi con - so - la - i: mà nell' in - gan - no po - co ri - ma - si;

54
già trè gi - ri il so - le com - pì, da che ta - cen - do l'in - fe - de - le scher -

56 Dianora

ni - sce i pian - ti mi - ei, le mie que - rel - le. (Già mi muo - ve à pie-

58 Spinalba

tà.) Or, ch'il de - sti - no qui ci ha con - dot - ti, io deg - gio ò ca - ra

60

Ma - dre, cer - ca - re il tra - di - tor: le sue men - zo - gne vò rin - fac -

62

ciar - le, vò chia - mar - lo in - gra - to, sper - giu - ro, in - gan - na -

64

tor. Sen - za ros - so - re, se m'hà co - sì scher -

66

ni - ta, di mia co - stan - za, e di mia fè tra-di - ta. *piange* Dianora Non t'af - fi - ger co -

68

sì. Sen - ti: che pen - sì o - ra di far? *Spinalba* Hò già pen -

70

sa - to. Il tem - po che m'in - vo - lai da te, spe - si con

72

lu - i, sta-to e, no me men - ti - i, fin - si men - di - ci -

74

tà; di sua a - zien - da vò re - gis - tran - do i lu - cri. Non tra-

76

la - scio ta - lor, ne' suoi de - li - ri ram-men-tar - le Spi -

78

nál - ba: ma che? Co - me se ma - i sia sta - ta al-le pu -

80

pil - le og - get - to, non che al cor, - ri - spon - de: oh

82

pe - na) che del suo no - me or si ri - cor - da ap - pe - na.

84 Dianora

Dun - que la - scia - lo an - dar. Chi non ti vuo - le, di te de - gno non

86 Spinalba

è. Ma - dre - a - mo - ro - sa, so - lo per que - sto dì, se pur non

88

vu - oi sia l'ul - ti - mo per me. la - scia ch'io

90

va - da: Io vò sve - lar - mi a lu - i. E se mai

Dianora

92

tor - na Ar - se - nio, che di - rò? Tan - to cru - de - li non sa -

Spinalba

attenzione 8

94

ran me - co i De - i. Van - ne: ma pen - sa, ma

Dianora

96

pen - sa. in che an - gu - stia mi la - sci. Non cor - rer col fu -

98

ror che ti con - si - glia, ri - cor - da - ti chi sei, e à chi sei

100 Spinalba

fi glia. Oh cie - li! E à mio mal gra - do or son co - stret - ta a

102

tan - te of - fe - se mie cer - car ven - det - ta.

Orch.: Archi.-

Aria di Spinalba

Andantino espressivo

1

3

5

7

f

p

f

p

f

p

f

p

9

11

Con quan - te lu - sin - ghe l'in - fi - do in - co -

13

stan - te m'ac - creb - - - - - be i mar - ti - ri, m'ac -

15

creb - be i mar - ti - ri con quan - ti so - spi - ri mi

17 *(rit.)*

sep - pe in-gan - nar, l'in - fi - doin - co - stan - te m'ac-

f *p* *f*

19

creb - be i mar - ti - ri, con quan - ti so - spi - ri mi

p

21

sep - pe in-gan - nar, mi sep - pe in-gan - nar, mi

23

sep - pe in-gan - nar.

25

Con quan - te lu - sin - ghe l'in

p

27

fi - do in - co - stan - te, l'in - fi - do in - co - stan - te m'ac -

mf *p*

29

creb - be i mar - ti - ri: con quan - ti sos - pi - ri, con

(p)

31

quan - ti so - spi - ri mi' sep - pe in in - gan - nar, l'in -

33

fi - do in - co - stan - te con quan - ti lu - sin - ghe, con

35

quan - ti so - spi - ri mi sep - pe in - gan - nar, mi

37

sep - pe in - gan - nar, l'in - fi - do con

39

quan - te lu - sin - ghe mi sep - pe in - gan - nar,

41

l'in - co - stan - te con quan - ti so - spi - ri mi

p *mf* *p*

43

sep - pe in - gan - nar, in - - gan -

f

45

nar.

f *p* *f*

47

p *f*

49 (Fine)

Per - ché mi cos - trin - ze frà ques - te ca -

(Fine)

p

51

tc - - - - - ne se in

tr

53

bac - cio al-le pe - ne, se in brac - cio al-le pe - ne m'a -

55

vea da la - sciar - - - - - (tr) (Parte)

-da la - sciar

Da Capo (al Fine)