



LA SERVA PADRONA
O Estúdio de Ópera em contexto académico

Pedro Almeida

CSMG | 2014

Mestrado em Ensino da Música - especialidade em Canto

LA SERVA PADRONA

O Estúdio de Ópera em contexto académico

por

Pedro Miguel Henriques Baptista de Almeida

novembro 2014

Mestrado em Ensino da Música - especialidade Canto

LA SERVA PADRONA

O Estúdio de Ópera em contexto académico

por

Pedro Miguel Henriques Baptista de Almeida

novembro 2014

O Projeto Educativo é submetido em conformidade com as exigências necessárias para a obtenção do grau de **Mestre em Ensino da Música - Canto**

Trabalho realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Maria do Rosário de Sousa

o júri

Prof. Doutor Mário Mateus

presidente da Fundação Conservatório Regional de Gaia (presidente)

Prof.^a Doutora Maria do Rosário Morais Pinto da Mota Ribeiro de Sousa

professora do Conservatório Superior de Música de Gaia (orientadora)

Prof. Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia

professor associado da Universidade de Aveiro (arguente)

RESUMO

O trabalho de Investigação Científica que se apresenta tem como principal objetivo compreender a importância de um *Estúdio de Ópera*, enquanto disciplina potenciadora do desenvolvimento artístico, na formação de Cantores. Encontra-se integrado no *Projeto Educativo*, do *Mestrado em Ensino da Música*, com a *especialização em Canto*, realizado no Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG).

O Enquadramento Teórico focou o estudo da Ópera, centrando-se na evolução deste género musical, procurando definir os elementos fundamentais necessários à sua compreensão.

O Estudo Empírico, de análise qualitativa, consistiu na implementação de um *Programa* denominado *La Serva Padrona*, de Pergolesi - *O Estúdio de Ópera em contexto académico*. Optámos pela aplicação do modelo de Relação Pedagógica (RP) proposto por Renald Legendre (2005), sendo Objeto (O) de estudo uma Investigação-Ação realizada, que consistiu no estudo e na conceção cénica desta *ópera buffa*. Foram Sujeitos (S) de aprendizagem um grupo de alunos da Licenciatura em Canto Teatral, do CSMG.

Pelos registos apresentados na análise e na interpretação dos resultados, extraídos dos *diários de bordo*, das *imagens fotográficas* e das *gravações vídeo*, pudemos concluir da importância da implementação desta tipologia de *Programas*, na formação dos jovens Cantores, em escolas e conservatórios de música.

PALAVRAS- CHAVE

**EDUCAÇÃO ARTÍSTICA – MÚSICA – ÓPERA – ESTÚDIO DE ÓPERA – LA
SERVA PADRONA**

ABSTRACT

The scientific research work which is presented aims to understand the importance of an *Opera Studio*, as a promoting discipline for artistic development, in the training of Singers. It is integrated in the *Educational Project* of the *Master's Degree in Music Education* with a specialization in *Singing*, held at the Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG).

The Theoretical Framework focused on the study of Opera, concentrating on the evolution of this musical genre thus trying to define the fundamental elements for its understanding.

The Empirical Study of qualitative analysis consisted in the implementation of a *Programme* called *La Serva Padrona*, by Pergolesi - *The Opera Studio in academic context*. We opted for implementing the Pedagogical Relation (PR) model proposed by Renald Legendre (2005). The Object (O) of study is a Research-Action, which consisted in the study and the staging of this *opera buffa*. The Subjects (S) of learning were a group of students from the degree in Theatre Singing, from CSMG.

From the records taken from the logbooks, photographic images and video recordings and displayed in the analysis and interpretation of results, we may acknowledge the importance of implementing this type of programmes, in the training of young Singers, in music schools and conservatoires.

KEYWORDS

**ARTISTIC EDUCATION – MUSIC – OPERA – OPERA STUDIO – LA SERVA
PADRONA**

Ao meu Pai

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria do Rosário de Sousa pela sua ajuda, apoio, amizade e incentivo durante esta caminhada.

À Professora Fernanda Correia pela sua colaboração, disponibilidade e ajuda com o guarda-roupa e adereços para a ópera.

Ao Professor Doutor Mário Mateus pelo seu apoio e abertura para a realização deste programa.

À Anita Silva, à Alexandra Gonçalves, ao Pedro Costa e ao Ivo Nogueira pela forma como viveram esta aventura.

Ao David Ferreira pela colaboração prestada no acompanhamento da ópera.

À Sílvia Lizi pela ajuda na caracterização.

Ao Jairo Grossi pela disponibilidade para acompanhar alguns ensaios.

À Ana Alonso, à Alda Lagoa, à Clara Silva e ao Mário Cachada pelo apoio que sempre me deram, mesmo quando acarretou alguma sobrecarga para eles.

Ao Rui Faustino e ao Rui Areias pela ajuda na gravação dos espetáculos.

A cada um dos que não mencionei aqui, mas que de alguma forma me ajudaram na realização deste trabalho, quer presencialmente, quer à distância.

Por último, e porque os últimos são os primeiros, à Linda, minha Mãe, por toda a ajuda, carinho, paciência e amor.

Muito obrigado!

ÍNDICE

RESUMO	III
ABSTRACT	IV
DEDICATÓRIA.....	V
AGRADECIMENTOS	VI
ÍNDICE.....	VII
ÍNDICE DE TABELAS	X
ÍNDICE DE FIGURAS	XI
ÍNDICE DE IMAGENS	XII
ÍNDICE DE PARTITURAS.....	XV
INTRODUÇÃO GERAL	1
Problemática da Investigação.....	1
Questão Central da Pesquisa	2
Questões de Investigação	3
Objetivos de Investigação	3
Objetivos Gerais	3
Objetivos Específicos	4
Plano Geral da Investigação.....	4
PRIMEIRA PARTE: QUADRO TEÓRICO-CONCEPTUAL.....	6
CAPÍTULO I <i>LA SERVA PADRONA: A ÓPERA BUFFA</i> NA SUA EVOLUÇÃO E TRANSVERSALIDADE AO LONGO DO TEMPO	7
1.1. Introdução	8
1.2. Conceito de Ópera	9
1.3. Conceito de <i>Ópera Buffa</i>	10

1.4. A <i>Ópera Buffa</i> e os seus principais compositores do século XVIII ao século XX	14
1.5. A ópera <i>La Serva Padrona</i> , de Giovanni Battista Pergolesi	16
1.5.1. Contextualização histórica	16
1.5.2. O compositor	17
1.5.3. Personagens e estrutura musical	18
1.5.4. Sinopse argumental	21
1.6. Resumo do capítulo	24
SEGUNDA PARTE: METODOLOGIA EMPÍRICA.....	25
CAPÍTULO II: OPÇÕES METODOLÓGICAS	26
2.1. Introdução	27
2.2. O modelo de pesquisa científica - Investigação-Ação.....	27
2.3. Conceito de Investigação-Ação	28
2.4. O Modelo de Relação Pedagógica (RP)	30
2.5. Aplicação do Modelo de Relação Pedagógica ao estudo empírico	33
2.5.1. O Meio (M)	33
2.5.2. O(s) Sujeito(s) (S)	35
2.5.3. O(s) Agente(s) (A)	36
2.5.4. O Objeto (O)	37
2.6. Instrumentos de recolha de dados	37
2.7. Resumo do capítulo	38
CAPÍTULO III: O PROGRAMA DE INTERVENÇÃO	39
3.1. Introdução	40
3.2. Razões justificativas do Programa.....	40
3.3. Recolha de informação e períodos de implementação	40
3.4. Competências gerais do Programa.....	41
3.5. Desenvolvimento global do Programa.....	41

3.5.1. Trabalho prévio ao desenvolvimento do Programa	42
3.5.2. Planificação das sessões	44
3.6. Resumo do capítulo	53
CAPÍTULO IV: ANÁLISE DE DADOS E INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS	54
4.1. Introdução	55
4.2. Análise de dados	56
4.3. Interpretação dos Resultados	64
CONCLUSÕES GERAIS	76
Limites da pesquisa	76
Recomendações futuras	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	78
FONTES ELETRÓNICAS CONSULTADAS	80
DISCOGRAFIA	82
ANEXOS	83
1. Programa da apresentação ao público	84
2. Libreto	86
3. Partitura	100
4. Gravação das récitas	114

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Estrutura musical da ópera <i>La Serva Padrona</i>	20
Tabela 2 - Características dos Sujeitos da investigação	35
Tabela 3 - Instrumentos de recolha de dados	38
Tabela 4 - Resumo das sessões de trabalho musical	42
Tabela 5 - Resumo das sessões realizadas	45

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Etapas da investigação-ação	29
Figura 2 - Modelo de Relação Pedagógica (Legendre, 2005)	32

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1 - Programa de uma representação de <i>La Serva Padrona</i> , em 1739.....	8
Imagem 2 - Uma magnífica produção de <i>Turandot</i> , de Puccini, na Arena de Verona	10
Imagem 3 - Cena de <i>L'Italiana in Algeri</i> , de Rossini	12
Imagem 4 - Cena de <i>Il Barbiere di Siviglia</i> , de Rossini	13
Imagem 5 - Cena de <i>Così fan tutte</i> , de Mozart	14
Imagem 6 - Cena de <i>L'Elisir d'Amore</i> , de Donizetti	15
Imagem 7 - Frontispício da primeira edição francesa da ópera.....	16
Imagem 8 - Giovanni Battista Pergolesi.....	17
Imagem 9 - Partitura autografada do <i>Stabat Mater</i>	18
Imagem 10 - Maquete para uma produção de <i>La Serva Padrona</i>	19
Imagem 11 - O Conservatório Superior de Música de Gaia.....	34
Imagem 12 - O elenco da ópera <i>La Serva Padrona</i>	36
Imagem 13 - Ensaio musical com a Anita Silva.....	43
Imagem 14 - Ensaio musical com a Alexandra Gonçalves	43
Imagem 15 - O professor orientador conversa com os alunos	46
Imagem 16 - As alunas adaptam-se ao espaço cénico.....	48
Imagem 17 - Ensaio musical de toda a ópera	49
Imagem 18 - Decorrer da 16ª sessão	51
Imagem 19 - Ensaio geral.....	52
Imagem 20 - Passagem musical dos recitativos	65
Imagem 21 - Com duas Serpinas o trabalho é a dobrar.....	65
Imagem 22 - Há sempre alguns pormenores a corrigir	65
Imagem 23 - É necessário estar com atenção para não haver enganos	65
Imagem 24 - O professor explica como o Vespone vai colocar a peruca no Uberto.....	66
Imagem 25 - O aluno experimenta o que o professor explicou.....	66
Imagem 26 - As sessões ocorreram em vários espaços	66
Imagem 27 - É necessário repetir várias vezes para que tudo fique perfeito.....	66
Imagem 28 - Primeira marcação da 3ª área do Uberto	67

Imagem 29 - O professor exemplifica como o Uberto deve apanhar o lenço	67
Imagem 30 - Por vezes é necessário substituir um cantor que se ausentou.....	67
Imagem 31 - O encenador tem sempre tudo escrito para não falhar nada.....	67
Imagem 32 - Vespone engraxa os sapatos de Uberto.....	68
Imagem 33 - O professor explica a Serpina o que esta deve fazer	68
Imagem 34 - Uma pausa de cinco minutos.....	68
Imagem 35 - O Capitão Tempesta ameaça Uberto.....	68
Imagem 36 - Um momento cómico da ópera	69
Imagem 37 - É sempre necessário prestar algum esclarecimento	69
Imagem 38 - Serpina dá um ar da sua graça.....	69
Imagem 39 - Mas rapidamente ralha com o patrão	69
Imagem 40 - Tudo pronto para o ensaio geral começar	69
Imagem 41 - Ensaio geral do 1º ato.....	69
Imagem 42 - Conversa entre mãe e filha.....	70
Imagem 43 - Uberto tenta agarrar Vespone.....	70
Imagem 44 - Uberto beija Serpina.....	70
Imagem 45 - A prof. Fernanda Correia a dar bons conselhos	70
Imagem 46 - É necessário repetir o ensaio para a outra Serpina.....	70
Imagem 47 - Serpina mostra a perna	70
Imagem 48 - O palco preparado para as récitas.....	71
Imagem 49 - 1ª Récita: Serpina ralha com Vespone	71
Imagem 50 - 1ª récita: Uberto não sabe o que fazer	71
Imagem 51 - 1ª Récita: Serpina impõe a sua vontade	71
Imagem 52 - 1ª Récita: Uma cena doméstica	71
Imagem 53 - Cartaz da apresentação ao público	72
Imagem 54 - 1ª Récita: Uberto cede à pressão do Capitão Tempesta	73
Imagem 55 - 1ª Récita: O par de enamorados	73
Imagem 56 - 1ª Récita: Serpina prepara-se para o casamento.....	73
Imagem 57 - 1ª Récita: E Serpina torna-se patroa.....	73
Imagem 58 - 2ª Récita: Uberto sente-se mal	74
Imagem 59 - 2ª Récita: Serpina não quer que Uberto saia	74
Imagem 60 - 2ª Récita: Serpina seduz Uberto	74
Imagem 61 - 2ª Récita: Mãe e filha conversam.....	74
Imagem 62 - 2ª Récita: O Capitão Tempesta faz a sua entrada.....	74

Imagem 63 - 2ª Récita: O Capitão Tempesta ameaça Uberto	74
Imagem 64 - 2ª Récita: O amor está no ar	74
Imagem 65 - 2ª Récita: O casamento.....	74
Imagem 66 - A equipa artística no final da 2ª récita	75
Imagem 67 - A felicidade do elenco no final da estreia	75

ÍNDICE DE PARTITURAS

Partitura 1 - Início da ária <i>Aspetare e non venire</i>	21
Partitura 2 - Início da ária <i>Sempre in contrasti</i>	21
Partitura 3 - Início da ária <i>Stizzoso, mio stizzoso</i>	22
Partitura 4 - Início do dueto <i>Lo conosco a quegli occhietti</i>	22
Partitura 5 - Início da ária <i>A Serpina penserete</i>	22
Partitura 6 - Início da ária <i>Son imbrogliato io già</i>	23
Partitura 7 - Início do dueto <i>Per te ho io nel core</i>	23
Partitura 8 - Início do dueto final <i>Contento tu sarai</i>	23
Partitura 9 - Excerto do 1º recitativo	47
Partitura 10 - Excerto da 2ª aria da Serpina.....	48
Partitura 11 - Excerto do 2º dueto	50
Partitura 12 - Excerto do 3º recitativo	51
Partitura 13 - Excerto do dueto final	53

INTRODUÇÃO GERAL

A elaboração deste trabalho de investigação integrado no plano curricular do *Mestrado em Ensino da Música*, com a especialização em *Canto*, tem como finalidade definir qual a problemática a ser estudada, ao longo do seu percurso, e a metodologia de análise científica a ser utilizada.

A *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*¹ (UNESCO) diz-nos que quem faz investigação em educação artística *tem de olhar, pensar e observar sobre duas perspetivas: a artística e a pedagógica* (UNESCO, 2006, p. 17). Nada pode estar mais correto. Ambas têm que estar sempre presentes na mente do investigador. Em primeiro lugar trata-se de trabalhar com Arte, seja qual for a forma como ela se nos apresenta. Por outro lado a vertente pedagógica tem que estar sempre presente. O investigador para poder levar avante um projeto de educação artística deve utilizar metodologias pedagógicas e procurar ensinar algo aos sujeitos da investigação. No final deve existir uma mais-valia de conhecimento para todos os intervenientes. É fundamental nunca esquecer esta dicotomia!

Problemática da Investigação

Estudos recentes revelaram que o público dos espetáculos de ópera tem uma média de idade elevada. Menchero (2004, p. 9) acrescenta ainda que, com o avanço tecnológico que facilita cada vez mais o acesso e a reprodução de música gravada, em qualquer lugar, e com o sedentarismo que grassa na sociedade, o ato de assistir a um concerto está em declínio.

A educação artística não deve ser vista como um luxo mas antes como uma necessidade, pois, para além de contribuir para formar cidadãos capazes de inovar, constitui um elemento fundamental para o desenvolvimento da capacidade emocional, indispensável

¹ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

para um comportamento moral íntegro. Neste contexto, a educação artística e a educação científica e tecnológica não podem ser vistas como sendo mutuamente exclusivas (Almeida, 2009, p. 7).

A aspiração da maioria dos alunos de Canto é poderem vir a cantar nos grandes teatros de ópera. No entanto este objetivo é muito difícil de atingir, pois as direções artísticas pretendem Cantores com experiência, a qual só se consegue através da participação em inúmeras produções artísticas. Desde sempre, este problema foi levantado no meio musical. Se é certo que em alguns países existe uma “rede” de teatros de ópera secundários, onde os jovens Cantores podem ganhar essa experiência, muitos países há onde essas oportunidades escasseiam.

Para colmatar essa dificuldade, muitos teatros criam o seu próprio estúdio de ópera, onde desenvolvem programas de estudo de papéis, de treino vocal, conjuntamente com aulas de movimento e expressão dramática. Os jovens Cantores, para além dos projetos inerentes aos programas que estão a frequentar, têm a oportunidade de desempenhar pequenos papéis nas produções principais, trabalhando assim em conjunto com Cantores de carreira e maestros de renome.

Para além disto, os planos de estudo mais recentes, das escolas superiores de música, já incluem um estúdio de ópera por forma a prepararem os seus alunos para esse meio artístico tão exigente.

Questão Central da Pesquisa

Depois de identificada a problemática inerente a esta investigação, surge a **questão central da pesquisa** que definimos da seguinte forma:

De que forma poderá ser essencial a inclusão de uma Unidade Curricular de *Estúdio de Ópera* nos currículos dos cursos que visam a formação de Cantores?

Questões de Investigação

- Será que os alunos dos cursos de Canto possuem formação adequada no sentido da aquisição da autonomia necessária à preparação de uma determinada personagem de ópera?
- Terão os alunos dos cursos de Canto consciência do trabalho que implica a construção de uma ópera?
- De que forma será possível preparar os alunos para a vida profissional enquanto Cantores de ópera?

Objetivos de Investigação

Os objetivos desta pesquisa dividem-se em duas categorias: gerais e específicos.

Objetivos Gerais

- Tomar consciência do trabalho que implica a construção de uma ópera.
- Criar autonomia nos alunos para virem a ser capazes de preparar uma personagem de ópera.
- Sensibilizar os alunos para as problemáticas inerentes à representação e à comunicação através da ópera.
- Desenvolver capacidades nos alunos para criarem os seus próprios espaços de encenação e de apresentação pública de extratos de óperas.

Objetivos Específicos

- Participar ativamente em trabalhos desenvolvidos no contexto do estúdio de ópera do CSMG.
- Expressar criativamente, através da voz, da palavra e do texto, a personagem em que estão envolvidos.
- Contribuir para um conjunto de atividades relacionadas com o estúdio de ópera, nomeadamente através da partilha do conhecimento e interajuda, em conjunto com outros Cantores.
- Compreender o alcance da interajuda, da partilha e da comunicação entre todos os intervenientes – sentir a ópera como um projeto comum.

Plano Geral da Investigação

Por forma a cumprir os objetivos enunciados e encontrar uma resposta para a questão central desta pesquisa, dividimos o nosso trabalho em duas partes. Na primeira fizemos um **enquadramento teórico-conceitual**, composto por um capítulo e que se centra na ópera buffa, enquanto forma de arte. A segunda parte é constituída pelo **trabalho empírico**, de análise qualitativa, baseado no modelo de Relação Pedagógica (RP) proposto por Renald Legendre (2005). Nos três capítulos que a constituem, descrevemos, analisamos e avaliamos a implementação de um **Programa de Intervenção**, junto de alunos da Licenciatura em Canto Teatral, do Conservatório Superior de Música de Gaia, que consistiu no estudo e conceção cénica da ópera *La Serva Padrona*, de Pergolesi. Assim, e de forma sucinta, apresentamos um resumo de cada capítulo.

No **capítulo I - La Serva Padrona: a ópera buffa na sua evolução e transversalidade ao longo do tempo** – debruçamo-nos sobre a *ópera buffa*, enquanto género musical. Nele explicamos o que é e qual a sua evolução ao longo do tempo. Numa segunda parte deste capítulo, apresentamos em pormenor a ópera que vai ser objeto do nosso estudo.

No **capítulo II – Opções metodológicas** – apresentamos a metodologia de pesquisa que serviu de base a este trabalho: o modelo de Relação Pedagógica (RP) de Renald Legendre (2005), e a sua aplicação concreta ao estudo empírico.

No **capítulo III – O Programa de Intervenção** – descrevemos a implementação do programa de intervenção. Apresentamos algumas sessões exemplificativas do trabalho efetuado bem como testemunhos fotográficos do mesmo.

No **capítulo IV – Análise de Dados e Interpretação dos Resultados** – procedemos a uma análise de conteúdo dos instrumentos de recolha de dados, que utilizamos ao longo do programa, e à sua conseqüente interpretação, para que pudéssemos avaliar, no final, a pertinência do estudo e assim respondermos à questão central desta pesquisa.

No final, apresentamos as **conclusões gerais** desta pesquisa, baseadas numa reflexão sobre o estudo efetuado.

PRIMEIRA PARTE
QUADRO TEÓRICO-CONCEPTUAL

CAPÍTULO I

LA SERVA PADRONA: A ÓPERA BUFFA

NA SUA EVOLUÇÃO E

TRANSVERSALIDADE AO LONGO DO

TEMPO

I. LA SERVA PADRONA: A ÓPERA BUFFA NA SUA EVOLUÇÃO E TRANSVERSALIDADE AO LONGO DO TEMPO

1.1. Introdução

La Serva Padrona é uma ópera criada em 1733, em Nápoles, pelo compositor Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), com libreto de Gennaro Antonio Federico (?-c.1745), baseado numa peça de Jacopo Angello Nelli. A partir da sua estreia conheceu um amplo sucesso e foi representada por toda a Europa (Roma, Parma, Bolonha, Veneza, Florença, Dresden, Hamburgo, Praga, Paris, Viena, Postdam, Copenhaga, Londres, Barcelona).

Para além do seu valor intrínseco, esta ópera possui uma importância histórica relevante. Existem vários motivos pelos quais se tornou uma obra famosa. Foi através dela que a célebre *Querelle des Bouffons*, em França, foi despoletada, influenciando toda a *ópera buffa* italiana e contribuindo para o cultivo da ópera cómica francesa (Kupferberg, 1978).



Imagem 1 - Programa de uma representação de *La Serva Padrona*, em 1739
(Fonte: Wikimedia Commons)

Dado que se revestiu de grande interesse para o nosso estudo, esta obra irá constituir o foco central desta investigação e deste modo passamos à contextualização teórica da ópera enquanto género musical.

1.2. Conceito de Ópera

Ópera é a abreviatura de *opera in musica*, termo italiano que em português quer dizer, literalmente, peça de música, ou composição (Borba e Graça, 1999, p. 313). Segundo Kennedy (1994, p. 509), *ópera é um drama posto em música para ser cantado com acompanhamento instrumental por cantores geralmente enquadrados numa encenação.*

Segundo vários autores (Kennedy, 1994; Borba e Graça, 1999; Opéra de Québec, 2014) a ópera pode ser classificada como sendo de vários tipos ou géneros. Construímos, de acordo com os mesmos, uma síntese que nos permite debruçarmo-nos sobre alguns dos géneros mais conhecidos, exprimindo-os da seguinte forma:

- **Grand opéra** – teve origem em França, durante o séc. XIX e caracteriza-se pela sua magnificência. A sua produção implica a utilização de cenários complexos e guarda-roupas luxuosos. Normalmente envolvem muitas pessoas em palco, entre Cantores, bailarinos, coralistas e figurantes. Exemplo: *Les Troyens*, de Berlioz.
- **Ópera seria** – género italiano, muito em voga no séc. XVIII, que envolve temas mitológicos ou heroicos. Exemplo: *Rinaldo*, de Haendel.
- **Ópera buffa** – o mesmo que ópera cómica, surgiu por oposição à *ópera séria*. Normalmente cantadas em italiano, os seus enredos contam histórias leves e triviais, envolvendo tramas engenhosas, vivazes e humorísticas. Exemplo: *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini.
- **Opéra comique** – género francês, onde os números cantados alternam com diálogos falados. A designação não está relacionada com a temática da ópera. Exemplo: *Carmen*, de Bizet.
- **Singspiel** – congénere alemã da *ópera comique*. Os argumentos são de natureza cómica ou romântica, com elementos mágicos ou exóticos. Exemplo: *Die Zauberflöte*, de Mozart.

- **Opereta** – um tipo de ópera cómica, de veia popular, com música leve e, frequentemente, em tom de paródia. Exemplo: *Orphée aux enfers*, de Offenbach.
- **Ópera de câmara** – termo aplicado a uma ópera, normalmente cómica, cuja produção envolve um reduzido número de Cantores e músicos, sem grandes necessidades cénicas e que pode ser representada num pequeno espaço. Exemplo: *Il maestro di musica*, de Pergolesi.
- **Zarzuela** – género de ópera espanhola, na qual a música combina com o diálogo falado, ao estilo do *singspiel*. Frequentemente incorpora danças e músicas populares. Exemplo: *Doña Francisquita*, de Amadeo Vives.



Imagem 2 - Uma magnífica produção de *Turandot*, de Puccini, na Arena de Verona
(Fonte: Waugh, 2000)

1.3. Conceito de *Ópera Buffa*

Segundo a Encyclopædia Britannica (2015), este género operático teve origem no século XVIII, em Nápoles. Tomás Borba e Fernando Lopes Graça (1999), no seu Dicionário de Música, definem-nos *ópera buffa* como sendo uma *ópera sobre um assunto cómico e que admite em geral o diálogo falado, embora o uso em Itália fosse,*

nos primeiros tempos, empregar o chamado recitativo secco. Por outro lado, Thuleen (1991) afirma que:

By the end of the seventeenth century, in Italy and elsewhere in Europe, the musical drama known as opera was fairly well-established; it was, however, undergoing many changes and alterations which were later to affect its standing in several important ways. These changes, by around 1720, had produced two visibly different forms of opera in Italy: one was the serious, tragedy-like type known as opera seria, while the other, a lighter, often more earthy and comic style, was called opera buffa. These two forms arose out of common ancestors, but, as is fairly evident to modern scholars, each was exposed to several different influences that shaped them into the forms we know today.²

Cruz (1994) refere que a *ópera buffa* teve origem na eliminação das cenas cómicas das óperas que se representavam até finais do século XVII. Isto deu origem a pequenas peças musicais representadas entre os diferentes atos de uma obra mais séria, com a finalidade de distrair o público enquanto era efetuada a mudança de cenários. Por este motivo eram chamados de *intermezzos*. Enquanto as *óperas sérias* versavam temas mitológicos, heroicos, bíblicos ou históricos, estes *intermezzos* faziam subir ao palco personagens da época, vulgares e corriqueiras.

Os argumentos da ópera bufa afastavam-se do Olimpo e da história clássica que patrocinava a ópera tradicional, chamada por contraste “opera seria”, e os esquemas cómicos basearam-se sobretudo em temas provenientes da antiga commedia dell’arte, adornados com sátiras e burlas que caricaturavam os aspetos mais censuráveis da vida quotidiana da época, com especial ênfase nas modas, nas novidades e nas atitudes rígidas dos anciãos ancorados no passado (Cruz, 1994, p.33).

Para além destes *intermezzos* eram igualmente apresentados, ao público, outros tipos de representações de cariz cómico, onde a música e o Canto estavam igualmente presentes. Segundo Thuleen (1991), na primeira metade do século XVIII, já não havia grandes diferenças entre estes tipos de espetáculos, e o termo *ópera buffa* começou a ser genericamente utilizado, constituindo assim um género novo.

² No final do século XVII, na Itália e no resto da Europa, o drama musical conhecido como ópera encontrava-se relativamente bem estabelecido; no entanto, ia sofrendo várias mudanças e alterações que posteriormente viriam afetar a sua posição segundo vários aspetos importantes. Essas mudanças, por volta de 1720, deram origem, em Itália, a duas formas de ópera visivelmente diferentes: uma era de tipo sério e trágico, conhecida como *ópera séria*, enquanto a outra, de estilo mais leve e, frequentemente, mais vulgar e cómico, foi denominada de *ópera buffa*. Estas duas formas surgiram a partir de antepassados comuns, mas, como é bastante evidente para os estudiosos contemporâneos, cada uma foi exposta a diferentes influências que as moldaram na forma como atualmente as conhecemos.

(Obs.: Todas as traduções efetuadas ao longo deste trabalho são da inteira responsabilidade do autor deste Projeto Educativo.)

Posteriormente foi adquirindo autonomia, pela mão de músicos de formação mais completa como Alessandro Scarlatti, Vinci, Porpora, Leo, etc. O número das personagens aumentou e criou-se um espetáculo à parte. Surgiram cantores especializados neste estilo, que dedicavam um cuidado especial à dicção, de modo a que os espectadores entendessem claramente o texto. (Fraga e Matamoro, 2007, p.15)

Inicialmente os *intermezzos* eram constituídos por um ato apenas, com duas ou três personagens. Posteriormente passaram a ser constituídos por dois ou três atos pequenos, cada um contendo uma ou duas árias por personagem e um dueto final (Thuleen, 1991). Musicalmente eram compostos por melodias alegres, geralmente no modo maior, e de carácter popular. Um tipo de voz que é bastante utilizado nos papéis principais é o baixo (baixo *buffo*) e, ao contrário da *ópera séria*, os *castrati* raramente são utilizados (Thuleen, 1991). Os recitativos eram normalmente acompanhados pelo cravo e só muito raramente pela orquestra, normalmente quando se pretendia parodiar a *ópera séria*. Por vezes eram introduzidos na linha vocal determinados efeitos dramáticos:



Imagem 3 - Cena de *L'Italiana in Algeri*, de Rossini
Fonte: (Riding e Dunton-Downer, 2006)

risos, suspiros, espirros, soluços para aumentar a comicidade. Segundo Fraga e Matamoro (2007) *também a esta ópera se deve a introdução frequente de conjuntos vocais (duos, trios, quartetos), o que perdurou nas épocas subsequentes (p.15).*

Um dos grandes momentos ficou a dever-se a **Giovanni Battista Pergolesi** (1710-1778), autor da ópera *La Serva Padrona*. Nesta ópera estão representados os elementos que proporcionariam a este género toda a sua amplitude, flexibilidade e popularidade. Duas personagens, e uma terceira muda, narram a *história da criada que se vai apoderando do patrão através de uma tirânica exigência amorosa* (Fraga e Matamoro, 2007, p.17).



Imagem 4 - Cena de *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini
Fonte: (Riding e Dunton-Downer, 2006)

Thuleen (1991) afirma que, depois de 1750, a *ópera buffa* começa a distanciar-se de um mero espetáculo cómico, para adotar um carácter mais sério e sentimental, com elementos cómicos. Cruz (1994) acrescenta:

Depois de meados do século XVIII começou a perceber-se na ópera bufa uma nova sensibilidade, com a adaptação aos libretos dos romances mais famosos da altura; era a época do romance "larmoyant", cujo melhor exemplo foi a "Pamela" de Samuel Richardson, posto em música pelo compositor Niccolò Piccinni em 1758 com o título de "La Buona Figliuola", chamada também "La Cecchina". O êxito absoluto desta ópera induziu (...) todos os compositores da escola napolitana de ópera a orientar-se para um tipo de ópera bufa em que as personagens nobres e apaixonadas se distanciavam do ambiente bufo e quase grotesco dos criados e dos idosos que completavam o elenco, para entrar num terreno mais próprio da comédia burguesa sentimental (p. 33).

No século XIX, com o despontar do Romantismo, a *ópera buffa* iria entrar em declínio, pois os seus temas não se adequavam aos ideais do sentimento romântico. No entanto, não desaparece completamente e dá origem a uma nova forma, a *opereta*, que a vai reinventar e adequar a um público completamente novo.

1.4. A Ópera Buffa e os seus principais compositores do século XVIII ao século XX

Vários foram os compositores que, ao longo do século XVIII até meados do século XX, abordaram com maestria este género musical. Numa visão transversal da história da *ópera buffa*, passamos a enunciar os principais compositores que se destacaram com as seguintes obras:

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) *La Serva Padrona* (1733)

Baldassare Galuppi (1706-1785) *Il Filosofo di Campagna* (1754)

Giovanni Paisiello (1740-1816) *La Serva Padrona* (1781)
Il Barbiere di Siviglia (1782)
Nina, ossia La Pazza per Amore (1786)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) *Le Nozze di Figaro* (1786)
Così fan tutte (1790)
Die Zauberflöte (1791)



Imagem 5 - Cena de *Così fan tutte*, de Mozart
(Fonte: Wikimedia Commons, Opera in the Heights)

Domenico Cimarosa (1749-1801)	<i>Il Matrimonio Segreto</i> (1792)
Giochino Rossini (1792-1868)	<i>L'Italiana in Algeri</i> (1813) <i>Il Barbiere di Siviglia</i> (1816) <i>La Garza Ladra</i> (1817)
Gaetano Donizetti (1797-1848)	<i>L' Elisir d' Amore</i> (1832) <i>Don Pasquale</i> (1843)
Giuseppe Verdi (1813-1901)	<i>Falstaff</i> (1893)
Giacomo Puccini (1858-1924)	<i>Gianni Schicchi</i> (1913)
Gian-Carlo Menotti (1911-2007)	<i>Amelia al Ballo</i> (1937) <i>The Telephone</i> (1947)
Benjamin Britten (1913-1976)	<i>Albert Herring</i> (1948)
Nino Rota (1911-1979)	<i>Il Cappello di Paglia di Firenze</i> (1955)



Imagem 6 - Cena de *L' Elisir d' Amore*, de Donizetti
(Fonte: Wikimedia Commons)

Seria interessante dissecar cada uma destas óperas. Contudo, isto não será possível dado que, tal como já foi referido, o foco central desta pesquisa se situa na primeira de todas as que enunciamos. Passemos então ao seu desenvolvimento.

1.5. A ópera *La Serva Padrona*, de Giovanni Battista Pergolesi

1.5.1. Contextualização histórica

Em Nápoles, terra natal de Pergolesi a *ópera buffa* adquirira uma forma bastante característica a que se dava o nome de *intermezzo*. Tratava-se de uma obra de curtas dimensões, na tradição da *commedia dell'arte*, cuja principal finalidade era distrair o espectador, e que se executava entre os atos de uma ópera-séria, no proscénio, permitindo a mudança de cenário no palco. Daí a designação de *intermezzo* ou intermédio. Com o decorrer do tempo, estabeleceu-se o hábito de reunir os *intermezzi* numa só peça, que primavam pela economia de meios. Destinavam-se geralmente a dois ou três Cantores apenas: quase sempre um baixo e um ou dois sopranos. O texto era posto em relevo pelo emprego de recitativos, que alternavam com árias e duetos.

La Serva Padrona, exemplo eloquente do género, estreou-se no Teatro de San Bartolomeo, em Nápoles, a 28 de agosto de 1733, no mesmo espetáculo em que se cantou pela primeira vez *Il Prigioniero Superbo*, uma ópera-séria, também da autoria de Pergolesi. Mas as preferências do público foram para *La Serva Padrona*, e a verdade é que esta ainda hoje se mantém no repertório, enquanto aquela caiu no esquecimento.



Imagem 7 - Frontispício da primeira edição francesa da ópera
(Fonte: Canadian Opera Company, 2013)

Treze anos depois da estreia napolitana, e já o autor tinha falecido, *La Serva Padrona* subiu à cena em Paris, interpretada por italianos. O género não constituía propriamente novidade para os parisienses, dado que em 1729 uns comediantes que atuaram na capital de França tinham apresentado alguns pequenos *intermezzi*, talvez por esse motivo *La Serva Padrona* não obteve grande êxito. No entanto, anos mais tarde, a *Opéra de Paris* convidou uma trupe de comediantes e Cantores italianos, de Eustacchio Bambini, que incluía bailarinos e uma orquestra pequena, para apresentar algumas óperas *buffas* italianas. Assim, no dia 1 de agosto de 1752, *La Serva Padrona* é apresentada na *Académie Royale de Musique*, sendo a primeira vez que uma obra em língua não francesa era apresentada naquele local (Les Façons du Temps, 2010). Foi um sucesso estrondoso, que originou a famosa *Querelle des Bouffons*, ou seja, a luta que se estabeleceu entre os partidários e os detratores da arte lírica italiana. De um lado da barricada, os defensores da simplicidade, da transparência e da expressividade italianas, tendo como líder Jean-Jacques Rousseau e os enciclopedistas, do outro, os defensores da tradição e do intelectualismo de Rameau e dos seus acólitos. Em pouco tempo a cidade estava dividida entre *bufonistas* e *antibufonistas*, de tal modo que o rei se viu na obrigação de intervir, expulsando os comediantes italianos e oferecendo o seu apoio a Rameau e ao “teatro sério”. Apesar da proibição, o recém-conhecido modelo italiano criou raízes em França, pois não apenas foram organizadas novas representações da obra de Pergolesi, como alguns compositores franceses passaram a dedicar-se ao género cómico.

1.5.2. O compositor

Giovanni Battista Pergolesi nasceu a 4 de janeiro de 1710, em Iesi, Itália. Cedo, começou a ter aulas de violino na sua terra natal. Com a idade de 12 anos, foi estudar para o Conservatório de Nápoles. Nesta instituição, teve uma sólida formação musical, centrada na aprendizagem da beleza, das dificuldades da ópera napolitana e da polifonia religiosa. É nesta escola que



Imagem 8 - Giovanni Battista Pergolesi
(Fonte: Wikimedia Commons)

estreia as suas primeiras obras (Canadian Opera Company, 2013).

Em 1731, termina o Conservatório apresentando a obra *Il Prodigio della divina grazia nella conversione di San Guglielmo Duca d'Aquitania*, que obteve um grande sucesso e lhe garantiu a encomenda de uma ópera para o *Teatro San Bartolomeo* de Nápoles: *Alessandro Severo* (1732) (Les Façons du Temps, 2010). Nessa época, os compositores ganhavam de acordo com as encomendas que os nobres faziam, e quanto mais famosos aqueles fossem mais encomendas recebiam (Canadian Opera Company, 2013). Durante a sua vida, Pergolesi trabalhou para vários patrões, compondo música para ocasiões especiais. Como mestre capela do príncipe Stigliano, dirige em Roma a sua *Messe en fa* (1734) bem como a sua ópera *L'Olimpiade* (1735).

Pergolesi faleceu a 16 de março de 1736, com apenas 26 anos, sucumbindo à tuberculose. Apesar de não ser uma figura proeminente em vida, a sua fama como

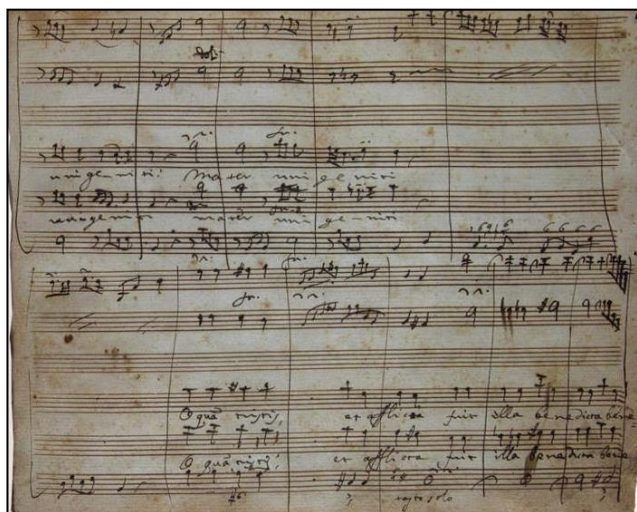


Imagem 9 - Partitura autografada do *Stabat Mater*
(Fonte: Wikimedia Commons)

compositor cresceu depois da sua morte. A sua obra mais conhecida é a ópera *La Serva Padrona* (1733), que teve um grande influência no desenvolvimento da ópera cómica (Canadian Opera Company, 2013), mas também deu contributos significativos para a música coral, destacando-se o magistral *Stabat Mater*, a sua última obra.

1.5.3. Personagens e estrutura musical

A ópera *La Serva Padrona* tem três personagens, baseadas nas figuras da *Commedia dell'arte*, tão ao gosto do público da época.

- **Uberto** (Baixo) – homem de meia-idade, solteiro, simpático mas um pouco ingénuo é o patrão da casa.

- **Serpina** (Soprano), criada de Uberto – em italiano significa literalmente pequena cobra. É empreendedora, travessa, repleta de inteligência e energia. Ela é criada, mas quer mais: tornar-se a dona de casa, para isso primeiro deve seduzir o patrão e convencê-lo a casar-se com ela.
- **Vespone** (papel mudo), criado de Uberto – em italiano quer dizer grande vespa. É o criado da casa. Cúmplice de Serpina, vai ajudá-la a ser bem sucedida nos seus planos de casamento.

Musicalmente é constituída à base de *árias* e *duetos*, ligados entre si por *recitativos*. Enquanto estes nos põem ao corrente do desenrolar da ação, as *árias* e os *duetos*, com o seu carácter melódico, servem de maneira especial para as personagens darem largas aos seus sentimentos.



Imagem 10 - Maquete para uma produção de *La Serva Padrona*
(Fonte: Canadian Opera Company, 2013)

Os *recitativos* de *La Serva Padrona*, com exceção de um, são *recitativos seccos*, ou seja, as vozes têm como suporte os acordes executados no cravo. O *recitativo*

acompanhado, de que existe um único exemplo nesta partitura de Pergolesi, é aquele em que as vozes têm como suporte a orquestra.

La Serva Padrona era originariamente precedida de uma abertura, que na época se designava por sinfonia, e cujo manuscrito se encontra em Nápoles. As partituras impressas não incluem essa abertura ou sinfonia, nem mesmo a primeira, cuja publicação se ficou a dever a Jean-Jacques Rousseau, acérrimo partidário da arte lírica italiana.

Segundo a partitura utilizada neste trabalho (Pergolesi, 1983), a estrutura musical é a representada na tabela seguinte:

	N.º	Forma	Título	Personagens
Primeiro intermezzo	1	Introduzione (Ária)	<i>Aspettare e non venire</i>	Uberto
	2	Recitativo	<i>Quest'è per me disgrazia</i>	Uberto, Serpina
	3	Ária	<i>Sempre in contrasti</i>	Uberto
	4	Recitativo	<i>In somma delle somme</i>	Serpina, Uberto
	5	Ária	<i>Stizzoso, mio stizzoso</i>	Serpina
	6	Recitativo	<i>Benissimo. Hai tu inteso?</i>	Uberto, Serpina
	7	Dueto	<i>Lo conosco a quegli occhietti</i>	Serpina, Uberto
Segundo intermezzo	8	Recitativo	<i>Or che fatto ti sei della mia parte</i>	Serpina, Uberto
	9	Ária	<i>A Serpina penserete</i>	Serpina
	10	Recitativo	<i>Ah! Quanto mi sa male</i>	Uberto, Serpina
	11	Ária	<i>Son imbrogliato io già</i>	Uberto
	12	Recitativo	<i>Favorisca, signor</i>	Serpina, Uberto
	13	Dueto	<i>Per te ho nel core</i>	Serpina, Uberto
	14	Final	<i>Contento tu sarai</i>	Serpina, Uberto

Tabela 1 - Estrutura musical da ópera *La Serva Padrona*

1.5.4. Sinopse argumental

A ação decorre numa antecâmara, em casa de Uberto.

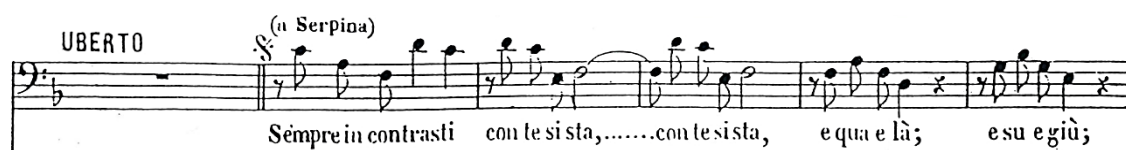
Primeiro intermezzo

Uberto, um homem de leis, de meia-idade e solteiro, queixa-se de não ser servido a tempo e horas, como pretendia (*Aspettare e non venire*).



Partitura 1 - Início da ária *Aspettare e non venire*
(Fonte: Pergolesi, 1983)

Há três horas que espera que lhe seja trazido o chocolate matinal, e esse é o resultado do bom tratamento que dispensa à sua criada, de quem cuidou desde criança. Solicita ao seu criado Vespone que vá ver qual a razão de tal demora. Este rapidamente regressa, perseguido por Serpina, que não admite que ninguém lhe diga o que deve fazer. Indagada pelo patrão, da razão de tanto barulho, queixa-se do modo como foi tratada pois quer ser respeitada como uma verdadeira senhora. Uberto perde a paciência e declara à sua serva que é tempo de acabar com tais atitudes (*Sempre in contrasti*).



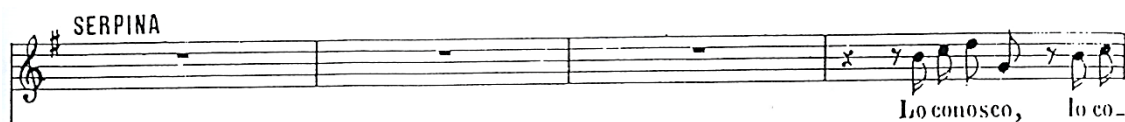
Partitura 2 - Início da ária *Sempre in contrasti*
(Fonte: Pergolesi, 1983)

Serpina começa então a urdir a sua teia. Queixa-se que só recebe maus-tratos como resposta ao extremo cuidado com que o trata. Uberto tenta brincar com a situação, mas ao aperceber-se que a sua “menina” se irrita cada vez mais, decide que é tempo de ir tratar dos seus assuntos, e pede a Vespone a sua bengala, a espada e o chapéu. Serpina proíbe-o de sair pois é quase hora de almoço e, perante a insistência de Uberto, fecha a porta à chave. Mesmo assim o patrão teima em arranjar-se, mas ela mostra quem é que, de facto, manda lá em casa (*Stizzoso, mio stizzoso*).



Partitura 3 - Início da ária *Stizzoso, mio stizzoso*
(Fonte: Pergolesi, 1983)

Isto é a gota de água para Uberto. A única forma de se livrar da tirania da criada é arranjar uma mulher para se casar. Serpina aprova a decisão e candidata-se a ocupar esse lugar. Que grande atrevimento! Mas se Serpina assim decidiu, será difícil que tal não aconteça (*Lo conosco a quegli occhietti*).



Partitura 4 - Início do dueto *Lo conosco a quegli occhietti*
(Fonte: Pergolesi, 1983)

Segundo intemezzo

Serpina convence Vespone a ajudá-la a realizar o seu plano para casar com Uberto. Este aparece, pronto para sair, refletindo sobre a ousadia da sua criada. Serpina diz-lhe que desistiu dos seus intentos e que brevemente irá embora daquela casa, pois também irá casar. Admirado com tão pronta decisão, Uberto quer saber mais sobre o noivo da sua criada. Esta conta-lhe que é um militar, com um terrível mau feitio. Uberto lamenta-lhe a sorte e Serpina pede-lhe para que nunca se esqueça dela (*A Serpina penserete*), fazendo com que o patrão se emocione.



Partitura 5 - Início da ária *A Serpina penserete*
(Fonte: Pergolesi, 1983)

Serpina rejubila, pois percebe que está quase a conseguir o seu intento. Com a desculpa que vai chamar o noivo, que espera por ela na rua, deixa o patrão sozinho. Uberto dá-se conta que está perdidamente enamorado pela criada, mas a sua posição social não

permite que despose uma serva. As dúvidas e os sentimentos toldam-lhe a razão e ele não sabe como resolver tal conflito (*Son imbrogliato io già*).

UBERTO

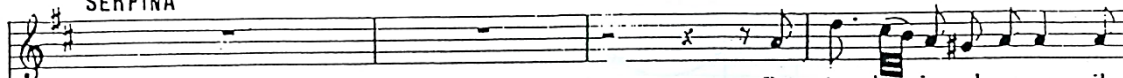


Son im_bro_glia_to io già, son im_brogli_a_to io

Partitura 6 - Início da ária *Son imbrogliato io già*
(Fonte: Pergolesi, 1983)

Serpina entra com o pretense noivo, que não é outro senão Vespone, disfarçado. Homem de poucas palavras, o falso capitão impressiona Uberto, que já imagina como será negro o futuro de Serpina. A jovem serve de intermediário entre os dois e afirma que o capitão exige um dote de quatro mil escudos. Uberto, avarento, recusa tal acordo, o que provoca a ira do falso noivo. Serpina comunica-lhe que, ou ele paga o dote, ou não se casará. Uberto diz-lhe que isso não é problema dele, mas ela contrapõe, pois, nesse caso, terá de se casar com ela, ou será feito em mil pedaços. Perante tal ameaça, Uberto acede em casar-se. Dada a palavra, Vespone tira o disfarce e o patrão fica colérico, mas a promessa está feita e Serpina finalmente será patroa (*Per te ho io nel core*).

SERPINA



Per te ho io nel co_re il

Partitura 7 - Início do dueto *Per te ho io nel core*
(Fonte: Pergolesi, 1983)

A ópera termina com uma declaração do amor que ambos sentem (*Contento tu sarai*).

SERPINA



Con_ten_to tu sa_ra_i, sa_ra_i,

Partitura 8 - Início do dueto final *Contento tu sarai*
(Fonte: Pergolesi, 1983)

1.6. Resumo do capítulo

Neste capítulo debruçamo-nos sobre a *ópera buffa*, enquanto género musical. Nele explicamos em que consiste e qual a sua evolução ao longo do tempo.

Numa segunda parte deste capítulo, apresentámos em pormenor a ópera *La Serva Padrona* que vai ser objeto do nosso estudo. Fizemos a sua contextualização histórica, apresentámos uma breve biografia do seu compositor, caracterizámos a sua estrutura musical e descrevemos o seu argumento.

Terminada a primeira parte do trabalho passamos à apresentação da metodologia empírica.

SEGUNDA PARTE

METODOLOGIA EMPÍRICA

CAPÍTULO II

OPÇÕES METODOLÓGICAS

II. OPÇÕES METODOLÓGICAS

2.1. Introdução

Neste capítulo apresentaremos a metodologia de pesquisa que serviu de base a este trabalho: o Modelo de Relação Pedagógica (RP) de Renald Legendre (2005), e a sua aplicação concreta ao estudo empírico.

2.2. O modelo de pesquisa científica - Investigação-Ação

O trabalho a realizar será integrado num modelo de investigação-ação, por ser *um tipo de investigação aplicada no qual o investigador se envolve na causa da investigação* (Bogdan e Bilken, 1994, p. 292).

Segundo os mesmos autores, a investigação-ação permite estratégias organizativas para agregar pessoas de forma ativa e deste modo fazer frente a questões particulares, com base na *recolha de informação sistemática com o objetivo de promover mudanças sociais* (idem).

A metodologia deste modelo de investigação tanto pode ser de base quantitativa como qualitativa. Escolhemos o modelo de análise qualitativa por ser o que melhor se adapta ao nosso objeto de estudo. Terá como base o modelo de relação pedagógica proposto por Renald Legendre. Sousa (2010, p.110) salienta que:

Este modelo é definido no âmbito de uma situação pedagógica como uma disciplina educacional em que o seu objeto consiste num ecossistema social composto por quatro subsistemas interligados entre si: O Sujeito (S), o Objeto (O) de estudo, o Agente (A) e o Meio (M) onde a investigação se desenvolve.

Estes subsistemas são a base do modelo de relação pedagógica e entre cada um deles existem relações biunívocas e correspondências. Assim sendo, existe uma Relação de

Ensino entre o Agente e o Sujeito, uma Relação de Aprendizagem entre o Sujeito e o Objeto, uma Relação Didática entre o Agente e o Objeto. O Meio surge como fator decisivo de todas as relações.

2.3. Conceito de Investigação-Ação

Segundo Cain (2013, p. 59), a investigação-ação é uma modalidade diferente de todas as outras relacionadas com investigação educativa. De acordo com Legendre (2005, p.1144), trata-se pois de um processo através do qual os investigadores tentam estudar cientificamente os problemas com que se deparam, por forma a corrigir e a avaliar de forma sistemática as suas decisões e ações. Frequentemente este tipo de investigação aplica-se a um meio escolar, onde tem como objetivo ajudar os docentes a aperceberem-se do valor das suas ações pedagógicas. Sagor (2000, p. 3) diz-nos que:

action research is a disciplined process of inquiry conducted by and for those taking the action. The primary reason for engaging in action research is to assist the “actor” in improving and/or refining his or her actions³.

Cain (2013, p. 59) refere-nos que as bases filosóficas da investigação-ação foram desenvolvidas por Heron e Reason (1997) naquilo que denominaram por paradigma participativo. Os autores afirmam *Experimentar algo es participar en ello, y participar es tanto moldear como hallar⁴* (citados por Cain, 2013, p.59). Resumindo, podemos dizer que o objetivo principal da investigação-ação é resolver os problemas concretos e específicos de um determinado meio. Este tipo de investigação tem muitos pontos de contacto com a investigação aplicada, chegando mesmo a confundir-se com ela. O que as distingue é que a primeira é feita por profissionais envolvidos no meio onde decorre o estudo. Os investigadores não são meros observadores externos que se debruçam sobre o problema, mas sim parte interessada no seu estudo e resolução. Convém salientar que este tipo de abordagem não se desenrola livremente, sujeita aos caprichos do investigador. Existem regras de procedimento, minuciosas, que devem ser

³ Investigação-ação é um processo disciplinado de investigação conduzido *por e para* aqueles que conduzem a ação. A razão fundamental para desenvolver uma investigação-ação é para ajudar o “ator” a desenvolver e/ou melhorar as suas ações.

⁴ Experimentar algo é participar nisso, e participar tanto é moldar como encontrar.

respeitadas, tal como acontece com outros tipos de investigação (Legendre, 2005, p.1144). Este autor recorre a Wiles (2005, p.1145) para exemplificar a sequência de etapas que este tipo de investigação envolve:

- 1ª- um determinado grupo apercebe-se da necessidade de estudar um certo problema;
- 2ª- os membros desse grupo partilham a planificação do estudo a desenvolver;
- 3ª- os instrumentos e as técnicas a utilizar são seleccionados, ou, se for o caso, construídos de raiz;
- 4ª- todos participam na recolha de resultados;
- 5ª- os dados são analisados de forma participada;
- 6ª- as conclusões são aplicadas por todos no seu desempenho.

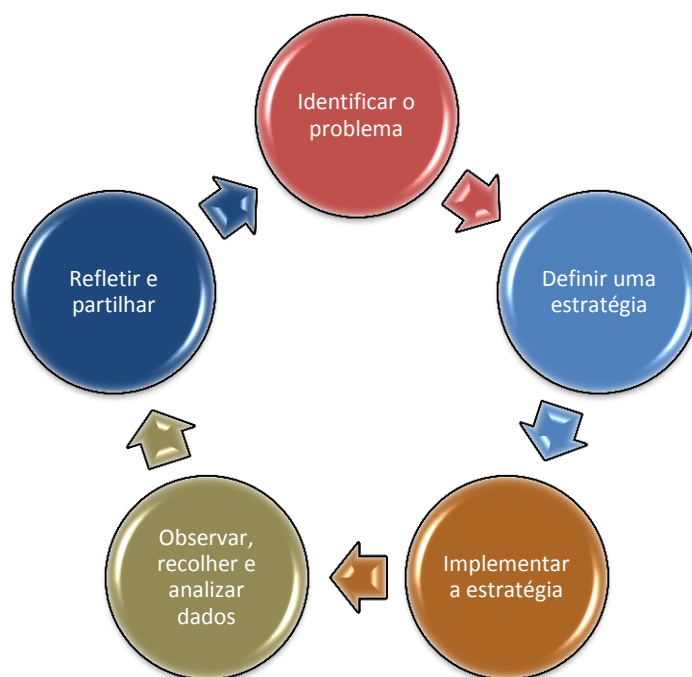


Figura 1 - Etapas da investigação-ação

O número de etapas desenvolvidas varia consoante o autor, mas a diferença entre elas não é significativa e, na generalidade, podemos resumir o desenrolar do processo de acordo com o ilustrado na Figura 1. Como se pode deduzir desta figura, o processo de investigação-ação não se circunscreve a um único ciclo. Coutinho [*et al*] (2009) explica que visto pretender-se com esta metodologia, acima de tudo, operar mudanças nas práticas, com a finalidade de alcançar melhorias de resultados, normalmente esta

sequência de fases repete-se ao longo do tempo, porque há necessidade por parte do investigador, em proceder a reajustes na investigação do problema.

Tal como já foi referido anteriormente, uma das áreas de aplicação da investigação-ação é precisamente a das ciências da educação. Neste âmbito são inúmeras as vantagens da sua utilização:

- Desenvolve o professor reflexivo.
- É uma excelente forma de assegurar uma formação de professores permanente.
- Promove uma reforma pedagógica constante.
- Os docentes envolvem-se na resolução dos problemas de forma mais ativa.
- Os resultados são aplicados imediatamente e são moldados à realidade escolar.
- Melhor gestão dos recursos disponíveis.

Como desvantagens da sua utilização, Legendre (2005, p.1145) apresenta-nos:

- Existe a possibilidade dos resultados não serem os mais corretos devido à inexperiência dos investigadores, bem como pela complexa e diversidades dos fatores envolvidos.
- As conclusões obtidas estão dependentes de todos os atores envolvidos, pelo que é difícil extrapolá-las para outros meios ou situações.

2.4. O Modelo de Relação Pedagógica (RP)

Depois de escolhido o paradigma de investigação, foi necessário decidir de que forma o vamos aplicar à nossa situação concreta. Com o objetivo de facilitar a caracterização do contexto da presente investigação, decidimos utilizar um modelo pedagógico que nos facilitasse, através da explicação dos elementos que o constituem, essa tarefa. Assim a escolha recaiu sobre o modelo de relação pedagógica definido por Renald Legendre (2005), no seu *Dictionnaire actuel de l'éducation*. Na nossa opinião este é aquele que melhor se enquadra no nosso estudo.

Este modelo apoia-se numa abordagem ecossistémica da educação que permite ilustrar o seu carácter complexo. O seu aspeto genérico oferece a vantagem de analisar toda a relação pedagógica de forma contextualizada, ou seja, tendo em conta todas as variáveis que interagem na construção da situação de aprendizagem em análise.

Quatro componentes estão no centro deste modelo: o Sujeito (S), o Objeto (O), o Agente (A) e o Meio (M). Legendre (2005) define-as da seguinte forma:

- O **sujeito** corresponde ao aluno ou estudante envolvidos numa situação pedagógica. É o componente principal e essencial do fenómeno de aprendizagem.
- O **agente** é o conjunto dos recursos humanos, materiais e pedagógicos ao dispor do sujeito, numa situação pedagógica. O seu papel consiste em facilitar a aprendizagem e possui inúmeros aspetos. Para além de tentar despistar as necessidades de aprendizagem e de determinar o que deve ser trabalhado, o agente comporta-se como um tutor e certifica-se que todas as dificuldades com que o sujeito se depara são resolvidas.
- O **objeto** define-se como sendo um objetivo ou conjunto de objetivos de uma situação pedagógica.
- O **meio** é o contexto onde se desenrola a situação pedagógica, ou seja, onde têm lugar as dinâmicas entre os restantes componentes.

A relação, que se situa no centro da situação pedagógica, pode ser definida como sendo o conjunto das relações biunívocas que se podem estabelecer entre os diversos componentes do modelo. Assim temos:

- Relação de aprendizagem – relação estabelecida entre o sujeito e o objeto.
- Relação de ensino – aquela que se estabelece entre o sujeito e o agente.
- Relação didática – relação que se desenvolve entre o objeto e o agente.

Como se pode depreender, todos os componentes estão inter-relacionados, pelo que, aquando da sua definição, cada um deles deve ser escolhido tendo em atenção os demais. Esta interligação entre os componentes pode ser representada através do seguinte modelo simbólico ou matemático:

$$Ap = f(S, O, M, A)$$

Esta expressão mais não traduz do que o seguinte: a aprendizagem (Ap) é uma função das características pessoais do sujeito discente (S), da natureza e do conteúdo dos objetos (O), da qualidade da intervenção do agente (A) e das influências do meio educacional (M) (Legendre, 2005).

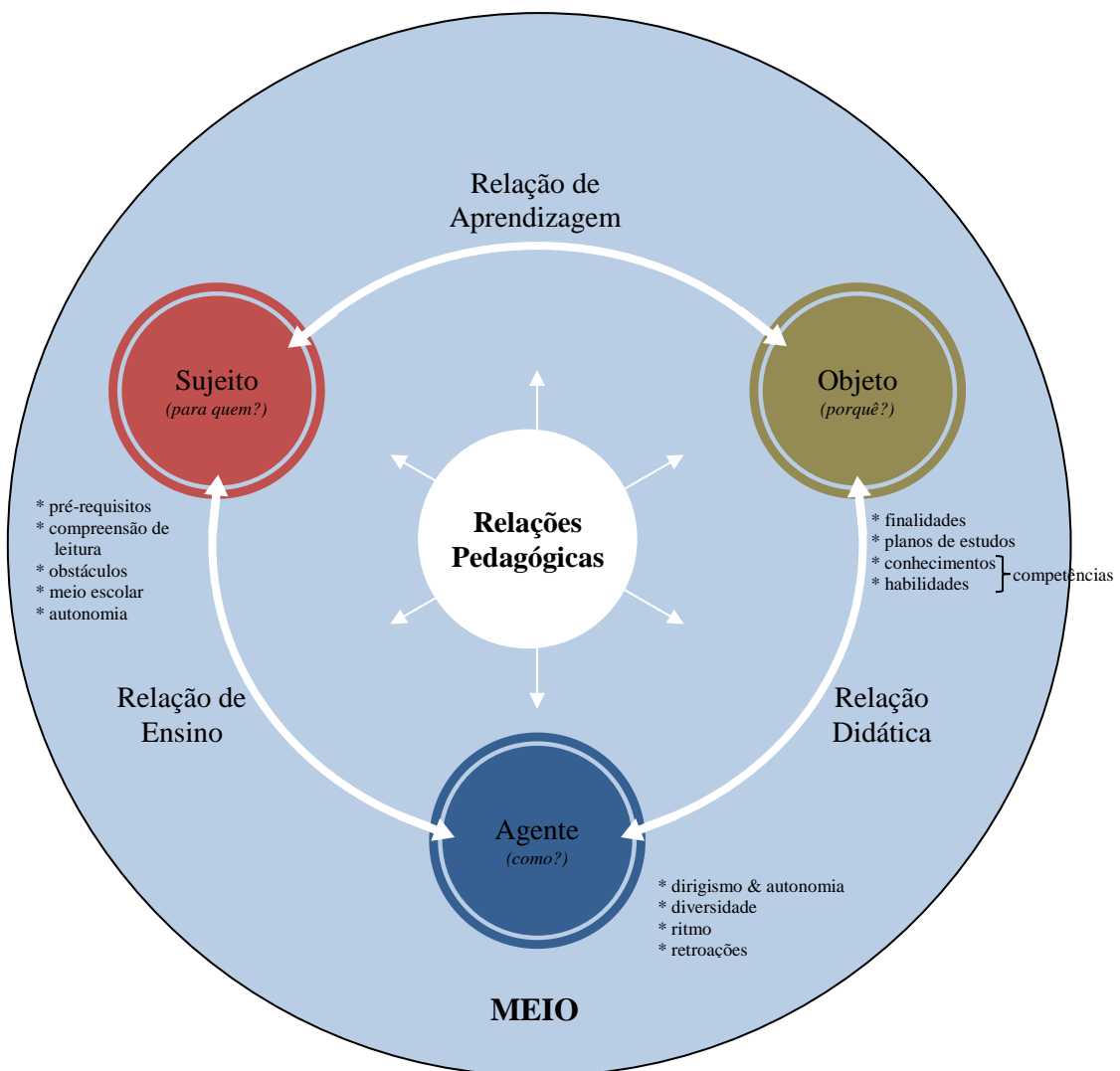


Figura 2 - Modelo de Relação Pedagógica (Legendre, 2005)

A Figura 2 mostra uma representação esquemática do modelo, segundo a versão revista e apresentada por Legendre na 3ª edição do seu *Dictionnaire actuel de l'éducation* (2005).

2.5. Aplicação do Modelo de Relação Pedagógica ao estudo empírico

Explicado o modelo a utilizar, urge descrever de que forma este se aplica ao nosso estudo. Assim, passemos ao seu enquadramento:

- **Meio (M):** o local onde decorreu a ação educativa foi o Conservatório Superior de Música de Gaia.
- **Sujeito (S):** o sujeito desta investigação foi um grupo de alunos da licenciatura em Canto Teatral.
- **Agente (A):** os principais agentes envolvidos neste estudo foram o professor investigador, a orientadora e a diretora do Conservatório Superior de Música de Gaia.
- **Objeto (O):** o objeto de estudo desta investigação consistiu no estudo e conceção cénica da ópera *La Serva Padrona*, de Pergolesi, e a sua análise posterior.

2.5.1. O Meio (M)

O Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG) é uma instituição de ensino superior politécnico privada que, de acordo com os seus estatutos, visa contribuir para a valorização da pessoa humana e da sociedade, através da formação, do ensino, da investigação, da intervenção cultural e da criação artística. O CSMG foi criado pela

Fundação Conservatório Regional de Gaia com o objetivo de promover a formação de nível superior nos domínios da criação e da performance musicais.



Imagem 11 - O Conservatório Superior de Música de Gaia

De acordo com o artigo 4º, do Aviso n.º 15113/2009, de 26 de Agosto, constituem fins do CSMG:

- a) *Ministrar o ensino superior politécnico nos termos que lhe estão autorizados pelo Ministério que tutela o Ensino Superior, bem como os que, de futuro, lhe venham a ser autorizados pelo mesmo Ministério;*
- b) *Ministrar cursos de especialização, extensão e aperfeiçoamento nas áreas da Música e das Artes do Espetáculo do ensino superior politécnico;*
- c) *Proporcionar uma sólida formação cultural e artística, de nível superior;*
- d) *Desenvolver a criatividade e a capacidade de análise crítica;*
- e) *Fomentar a prestação de serviços nas áreas da sua atividade;*
- f) *Promover a mobilidade efetiva de estudantes diplomados, tanto a nível nacional como internacional, designadamente no espaço europeu do ensino superior;*
- g) *Promover atividades de ligação à sociedade e de inserção profissional.*

O CSMG ministra atualmente duas licenciaturas e um mestrado, designadamente:

- Licenciatura em Canto Teatral;
- Licenciatura em Direção Musical;
- Mestrado em Ensino da Música, com duas áreas de especialização: Canto e Música de Conjunto.

O CSMG colabora ainda com escolas estrangeiras e professores de prestígio, ao abrigo de protocolos e intercâmbios estabelecidos, procurando desta forma a excelência da formação técnico-artística dos seus alunos.

2.5.2. O(s) Sujeito(s) (S)

Tal como foi referido anteriormente, esta investigação tem como sujeitos de aprendizagem um conjunto de alunos da licenciatura em Canto Teatral, que foram os participantes na produção da ópera *La Serva Padrona*:

- **Ana Isabel (Anita) Silva** – Soprano – Esta aluna tem 30 anos e frequentava o 2º ano da licenciatura. Interpretou o papel de *Serpina* na 1ª récita e o de *Criada velha*⁵ na 2ª.
- **Alexandra Gonçalves** – Soprano – A aluna, de 34 anos, frequentava o 2º ano da licenciatura. Interpretou o papel de *Criada velha* na 1ª récita e o de *Serpina* na 2ª.
- **Pedro Costa** – Barítono – O aluno tem 28 anos e frequentava o 2º ano da licenciatura. Foi o intérprete do papel de *Uberto*.
- **Ivo Nogueira** – Tenor – O aluno, de 24 anos, frequentava o 1º ano da licenciatura. Foi o responsável pelo papel de *Vespone*.

Aluno	Tipo de Voz	Papel	Idade
Anita Silva	Soprano	Serpina / Velha Criada	30
Alexandra Gonçalves	Soprano	Serpina / Velha Criada	34
Pedro Costa	Barítono	Uberto	28
Ivo Nogueira	Tenor	Vespone	24

Tabela 2 - Características dos Sujeitos da investigação

⁵ Esta personagem não existe na ópera e foi criado por nós, para fazer a ligação entre os dois intermezzos evitando a necessidade de fazer um intervalo.

A Tabela 2 mostra-nos, de forma resumida, a identificação dos alunos participantes.



Imagem 12 - O elenco da ópera *La Serva Padrona*

2.5.3. O(s) Agente(s) (A)

Os agentes envolvidos neste projeto de investigação foram: o investigador, a orientadora, Professora Doutora Maria do Rosário Sousa, a diretora do CSMG, Dr.^a Fernanda Correia, os pianistas acompanhadores, David Ferreira e Jairo Grossi, a professora de caracterização, Dr.^a Sílvia Lizi, o presidente da Fundação Conservatório Regional de Gaia, Professor Doutor Mário Mateus e todos os funcionários administrativos e assistentes operacionais do CSMG e da Fundação.

Foram ainda agentes externos o Agrupamento de Escolas Fontes Pereira de Melo, com a cedência do videoprojector utilizado nas récitas, o Dr. Rui Areias e o Dr. Rui Faustino, pela ajuda na realização do registo fotográfico e em vídeo, das récitas e todos os que de alguma forma contribuíram para a realização deste projeto.

2.5.4. O Objeto (O)

Tal como já referimos, o objeto de estudo desta investigação consistiu no estudo e conceção cénica da ópera *La Serva Padrona*, de Pergolesi. Os ensaios musicais começaram no mês de novembro de 2013. Em 11 de fevereiro de 2014 iniciaram-se as sessões do **Programa**, que durou até à sua apresentação ao público a 6 e 7 de junho desse ano, perfazendo um total de 22 sessões.

Dada a sua importância, o objeto do nosso estudo será analisado e descrito, em pormenor, no próximo capítulo.

2.6. Instrumentos de recolha de dados

Tal como acontece em todos os trabalhos de investigação, é necessário pensar nas formas de recolher a informação que vai surgindo ao longo do desenrolar do trabalho.

Segundo Coutinho [*et al*] (2009, p.373) existem três categorias de instrumentos de recolha de dados:

- Técnicas baseadas na observação – as centralizadas no ponto de vista do investigador, onde este observa *in loco* o fenómeno em estudo;
- Técnicas baseadas na conversação – aquelas centradas na perspetiva dos participantes e que se inserem em ambientes de diálogo e de interação;
- Análise de documentos – centra-se igualmente na perspetiva do investigador e envolvem a pesquisa e leitura de documentos já existentes.

Neste projeto foram utilizados como instrumentos de recolha de dados o diário de bordo dos alunos e do professor orientador, bem como os testemunhos dos primeiros. Foram utilizados igualmente as fotografias e o vídeo. Os diários foram utilizados em todas as sessões, assumindo-se como instrumento privilegiado na presente investigação.

Sousa (2010, p. 55) cita Lídia Máximo-Esteves (2008) para nos dizer que, *o diário é um instrumento auxiliar imprescindível ao investigador pois permite o registo das observações que vão sendo realizadas no terreno mas também, os comentários, as reflexões e os sentimentos que vão surgindo.*

Nesta pesquisa, a fotografia e o vídeo foram utilizados como evidências, como documentos que contêm informação visual do que foi vivido, do que aconteceu e que como tal, auxiliam, complementam e apoiam o trabalho desenvolvido. Aproveitamos para referir que todos os intervenientes deram autorização para que os registos fotográficos e as filmagens fossem efetuados.

Instrumentos	Descrição
Diários de bordo	Caderno de registo, por sessão, dos alunos e do professor orientador contendo descrição, impressões e auto-avaliações.
Fotografias	Registo de imagens dos intervenientes, ao longo do desenvolvimento das sessões e das récitas.
Vídeos	Registo de imagens e de sons dos principais momentos do desenvolvimento do Programa : ensaios e récitas.
Testemunhos	Documento reflexivo e avaliativo feito pelos participantes no Programa .

Tabela 3 - Instrumentos de recolha de dados

2.7. Resumo do capítulo

Neste capítulo apresentámos as bases do nosso estudo empírico. Começámos por apresentar o modelo de pesquisa que escolhemos para este trabalho. Passamos depois a explicar o modelo de Relação Pedagógica (PR), tal como nos é apresentado por Renald Legendre (2005). Em seguida aplicamos este modelo ao nosso estudo, caracterizando os diversos componentes que o constituem. No final apresentamos ainda os instrumentos de recolha de dados.

No próximo capítulo apresentaremos o nosso Objeto (O) de estudo de forma mais detalhada.

CAPÍTULO III

O PROGRAMA DE INTERVENÇÃO

III. O PROGRAMA DE INTERVENÇÃO

3.1. Introdução

Neste capítulo iremos descrever a implementação do programa de intervenção. Apresentaremos algumas sessões exemplificativas do trabalho efetuado bem como testemunhos fotográficos do mesmo.

3.2. Razões justificativas do Programa

Tal como já foi referido no ponto anterior, esta pesquisa consiste numa investigação-ação e tem como finalidade responder à questão principal, que motivou a problemática desta pesquisa, e que aqui se recorda:

De que forma poderá ser essencial a inclusão de uma Unidade Curricular de *Estúdio de Ópera* nos currículos dos cursos que visam a formação de Cantores?

Para responder a esta pergunta, foi desenvolvido um trabalho empírico cuja temática se baseia no estudo e conceção cénica de uma ópera, envolvendo jovens Cantores, provenientes da licenciatura em Canto Teatral do Conservatório Superior de Música de Gaia.

3.3. Recolha de informação e períodos de implementação

Para planificar e organizar o nosso trabalho tivemos em consideração o funcionamento da licenciatura em Canto Teatral, de onde os alunos são originários.

No início do ano letivo, foi feita a seleção da ópera a encenar (*La Serva Padrona*, de Pergolesi) e dos alunos que nela viriam a participar, em articulação com a docente responsável pela disciplina de Estúdio de Ópera. Durante os meses de novembro a janeiro foi feito um trabalho (musical) prévio, com especial incidência no estudo dos recitativos da ópera.

O desenvolvimento das sessões do **Programa** decorreu nos meses de fevereiro a junho, e compreendeu os ensaios de cena e a apresentação ao público da ópera trabalhada.

A recolha de informação ocorreu durante todo o desenvolvimento do **Programa**, através dos elementos já referidos anteriormente. Depois da apresentação ao público, houve um último encontro com os Sujeitos (S) da investigação para recolha dos comentários finais ao desenrolar do **Programa**.

3.4. Competências gerais do Programa

São competências gerais do **Programa** de intervenção:

- Consciencializar para o trabalho que envolve a criação de uma personagem;
- Fornecer ferramentas aos alunos para que possam desenvolver alguma autonomia na preparação de uma personagem;
- Dar a conhecer as diversas etapas que envolvem a criação de um espetáculo de ópera;
- Reforçar as aprendizagens da disciplina de “Estúdio de Ópera” no que concerne ao “saber estar” e “saber fazer”, em palco.

3.5. Desenvolvimento global do Programa

O desenvolvimento do **Programa** obedeceu a duas etapas importantes: em primeiro lugar, houve um trabalho musical, prévio à encenação da ópera, com especial incidência

nos recitativos, que constituem uma parte importante da partitura. Numa segunda etapa passou-se para o trabalho efetivo de encenação e montagem da ópera.

Dado que consideramos cada uma destas etapas de grande relevância, passamos a descrevê-las de forma autónoma, apresentando-as quer através de uma síntese narrativa quer utilizando alguns testemunhos fotográficos.

3.5.1. Trabalho prévio ao desenvolvimento do Programa

Durante a preparação e planificação do **Programa**, e depois de termos trocado várias vezes impressões com a professora Fernanda Correia, chegámos à conclusão que seria importante trabalhar com os alunos, na preparação e estudo dos recitativos da ópera, os quais constituem uma parte considerável da partitura.

Sessão	Data	Conteúdo programático
1ª Sessão	25 Nov 2014	1º e 2º recitativos
2ª Sessão	02 Dez 2013	3º e 4º recitativos
3ª Sessão	09 Dez 2013	4º e 5º recitativos
4ª Sessão	16 Dez 2013	4º, 5º e 6º recitativos
5ª Sessão	06 Jan 2014	4º, 5º e 6º recitativos
6ª Sessão	13 Jan 2014	4º, 5º e 6º recitativos
7ª Sessão	20 Jan 2014	5º e 6º recitativos
8ª Sessão	27 Jan 2014	Todos os recitativos
9ª Sessão	03 Fev 2014	Toda a ópera

Tabela 4 - Resumo das sessões de trabalho musical

Foram desenvolvidas nove sessões entre o dia 25 de novembro de 2013 e o dia 3 de fevereiro de 2014. Nessas foram trabalhados musicalmente os recitativos, corrigida a pronúncia de algumas palavras e explicado o contexto do desenrolar da ação, para que os alunos fossem percebendo o enquadramento cénico dos recitativos. Como havia duas

alunas a fazer o papel de *Serpina* foi necessário repetir sempre cada número trabalhado, para que as alunas pudessem ensaiar o papel individualmente. A Tabela 4 mostra uma síntese do trabalho desenvolvido.



Imagem 13 - Ensaio musical com a Anita Silva



Imagem 14 - Ensaio musical com a Alexandra Gonçalves

3.5.2. Planificação das sessões

Para desenvolver o **Programa** de intervenção foram realizadas 23 sessões, com uma duração média de 90 minutos cada, tendo a primeira ocorrido a 11 de fevereiro de 2014 e a última, no dia 7 de junho do mesmo ano.

A frequência de ensaios começou por ser semanal (às terças-feiras), mas à medida que se foi aproximando a data da apresentação ao público, marcaram-se mais sessões de ensaio semanais.

As primeiras sessões foram realizadas no Salão do CSMG. Como o Auditório Fernanda Correia estava disponível à hora dos ensaios pedimos autorização à Direção do Conservatório para que pudessemos trabalhar naquele local, o que foi deferido.

Quando o **Programa** iniciou ainda não dispúnhamos de um pianista para acompanhar os alunos, por esse motivo decidimos utilizar uma gravação, em CD, para poder dar o suporte musical necessário aos alunos e assim libertarmo-nos dessa tarefa, para melhor podermos supervisionar o trabalho de encenação. Como nas lojas comerciais não arranjámos uma gravação da ópera, procurámos alternativas, e encontrámos o *Spotify*, um serviço de música digital disponível através da Internet, que permite reproduzir álbuns musicais ou músicas isoladas, respeitando todos os direitos de autor. Assim, utilizámos esta ferramenta digital no desenvolvimento das sessões, em paralelo com o acompanhamento ao piano. A partir da 11ª sessão já foi possível contar com a colaboração de um pianista acompanhador.

Todas as sessões foram registadas utilizando-se os seguintes parâmetros: Sumário, Metodologia e Avaliação. A Tabela 5 mostra um resumo da totalidade das sessões desenvolvidas neste **Programa**, bem como os seus conteúdos programáticos.

Sessão	Data	Conteúdo programático
1ª Sessão	11 Fev 2014	Conversa com os alunos. 1ª ária do Uberto e 1º recitativo
2ª Sessão	18 Fev 2014	1ª ária do Uberto, 1º recitativo e 2ª ária do Uberto

Sessão	Data	Conteúdo programático
3ª Sessão	25 Fev 2014	2º recitativo
4ª Sessão	11 Mar 2014	1ª ária do Uberto, 1º recitativo, 2ª ária do Uberto, 2º recitativo, 1ª ária da Serpina
5ª Sessão	25 Mar 2014	2ª ária da Serpina
6ª Sessão	01 Abr 2014	2º recitativo e 1ª ária da Serpina
7ª Sessão	12 Abr 2014	3º recitativo e 1ª dueto
8ª Sessão	16 Abr 2014	5º recitativo e 3ª ária do Uberto
9ª Sessão	22 Abr 2014	Todo o 1º intermezzo e 4º recitativo
10ª Sessão	29 Abr 2014	4º recitativo, 2ª ária da Serpina, 5º recitativo, 3ª ária do Uberto, 6º recitativo e 2º dueto
11ª Sessão	06 Mai 2014	Ensaio musical de toda a ópera. 2º dueto
12ª Sessão	09 Mai 2014	2º dueto, 3º dueto e ligação entre os dois intermezzos
13ª Sessão	13 Mai 2014	Todo o 1º intermezzo
14ª Sessão	16 Mai 2014	4º recitativo, 2ª ária da Serpina, 5º recitativo, 3ª ária do Uberto e 6º recitativo
15ª Sessão	19 Mai 2014	2º e 3º duetos
16ª Sessão	23 Mai 2014	Todo o 1º intermezzo
17ª Sessão	29 Mai 2014	Toda a ópera
18ª Sessão	30 Mai 2014	6º recitativo, 2º e 3º dueto
19ª Sessão	02 Jun 2014	Toda a ópera
20ª Sessão	03 Jun 2014	Ensaio pré-geral
21ª Sessão	05 Jun 2014	Ensaio geral
22ª Sessão	06 Jun 2014	Apresentação ao público da ópera - 1ª Récita
23ª Sessão	07 Jun 2014	Apresentação ao público da ópera - 2ª Récita

Tabela 5 - Resumo das sessões realizadas

Como o número de sessões foi bastante elevado, seleccionámos cinco sessões para exemplificar o trabalho que foi feito. As sessões escolhidas encontram-se destacadas na Tabela 5.

1ª Sessão – 11/Fev/2014

Sumário:

Conversa prévia com o elenco sobre a produção a desenvolver.

Explicação do cenário idealizado.

Marcação da 1ª ária do Uberto – *Aspettare e non venire* e do 1º recitativo – *Quest'è per me disgrazia*.

Metodologia

A sessão foi iniciada com uma troca de impressões com o elenco, sobre o trabalho a desenvolver. Desta forma, pretendeu-se perceber qual a visão que os alunos tinham das personagens que iam representar. Um a um, todos



Imagem 15 - O professor orientador conversa com os alunos

mostraram o seu ponto de vista, o qual foi complementado com algumas observações nossas, pois considerámos que era muito importante que tivessem uma correta percepção

do que pretendíamos e quais as nossas ideias relativas à ópera.

Em seguida, procedeu-se a uma explicação de como seria constituído o cenário, para que todos ficassem com uma ideia do espaço cénico a utilizar.

Feita esta apresentação, passou-se de imediato ao trabalho de encenação, com a marcação da 1ª ária do Uberto e do recitativo seguinte, na ópera. Primeiro, sem música, explicámos os movimentos e toda a cena, esclarecendo todas as dúvidas que foram surgindo. Em seguida, ensaiaram-se as marcações com música. Para este trabalho, numa primeira fase, utilizámos uma gravação em CD para que os Cantores não estivessem preocupados com a parte musical. Posteriormente repetiram-se várias vezes as marcações, agora, já acompanhadas ao piano pelo professor orientador.

RECITATIVO 3

,, Quest'è per me disgrazia,,

UBERTO

Quest'è per me di_sgrazia, son tre o_re che aspetto, e la mia ser.va por-

REC.^{no}

U

_tarmi il cioccolato non fa grazia; ed i_o d'uscire ho fretta. O flemma benedetta!

Partitura 9 - Excerto do 1º recitativo

Avaliação

A sessão decorreu conforme o planeado. Na conversa inicial apercebemos que os alunos tinham ficado com uma ideia correta acerca da sua personagem.

5ª Sessão – 25/Mar/2014

Sumário:

Adaptação ao espaço cénico.

Marcação da 2ª ária da Serpina – *A Serpina penserete*.

Metodologia

Ao contrário das sessões anteriores, que se desenrolaram no Salão do CSMG, esta decorreu no Auditório Fernanda Correia, local onde irão decorrer os espetáculos.



Imagem 16 - As alunas adaptam-se ao espaço cénico

Iniciamos a sessão, pedindo às alunas que tomassem contacto com as escadas existentes e que são um elemento cénico importante. Foi necessário experimentar descer e subir, com velocidades e passos diferentes, até encontrar os que melhor servem a ação.

Seguidamente decidimos marcar a 2ª ária da Serpina. Sem música, explicamos os movimentos e toda a cena às Cantoras, esclarecendo todas as dúvidas que foram surgindo. Em seguida, ensaiaram-se as marcações com música. Para este trabalho, numa primeira fase, utilizámos uma gravação em

ARIA
„A Serpina penserete „

LARGHETTO

SERPINA
A Serpi-na pense.rete, pense.rete qualche volta é qualche di e di.

Partitura 10 - Excerto da 2ª aria da Serpina

CD para que os Cantores não estivessem preocupados com a parte musical. Posteriormente repetiram-se várias vezes as marcações, já acompanhadas ao piano pelo professor orientador, permitindo que as alunas pudessem interpretar, individualmente, a personagem principal e o papel da criada, que também está presente nesta cena.

Avaliação

Esta sessão foi muito importante, pois ao decorrer no espaço onde serão as récitas, possibilitou aos alunos o primeiro contacto com o espaço cénico real. Deste modo puderam ter a noção exata das distâncias entre os elementos do cenário e do tempo necessário para concretizar os movimentos pretendidos.

11ª Sessão – 06/Mai/2014

Sumário:

Ensaio musical de toda a ópera.

Marcação do 2º dueto – *Per te ho io nel core*.

Metodologia



Aproveitando a presença de um pianista acompanhador, pela primeira vez, desde o início das sessões, demos início ao ensaio pedindo para que fosse passada toda a ópera, musicalmente, para poder-

Imagem 17 - Ensaio musical de toda a ópera

mos corrigir alguns andamentos e um ou outro pormenor que estivesse menos correto. Como temos duas alunas a fazer o papel principal, foi necessário repetir todas as cenas, para que ambas pudessem cantar a sua parte.

No final, depois do pianista ter saído, aproveitámos para começar a marcar o penúltimo dueto. Como este é muito extenso e com várias repetições, dividimo-lo em 5 partes, que fomos trabalhando de forma autónoma. Sem música, explicamos os movimentos de cada uma das partes aos Cantores, esclarecendo todas as dúvidas que foram surgindo. Em seguida, ensaiaram-se as marcações com música. Para este trabalho, e à semelhança das sessões anteriores, utilizámos uma gravação em CD para que os Cantores não estivessem preocupados com a parte musical. Posteriormente repetiram-se várias vezes as marcações, mas acompanhadas ao piano pelo professor orientador.



Partitura 11 - Excerto do 2º dueto

Avaliação

A sessão decorreu como tínhamos planeado. Foi muito importante a sua realização visto ter sido a primeira vez que tivemos um pianista acompanhador. Desta forma os alunos puderam efetuar um trabalho musical de qualidade, sem serem prejudicados pelas limitações técnicas, a nível pianístico, do professor orientador.

16ª Sessão – 23/Mai/2014

Sumário:

Repetição do 1º *intermezzo*.

Metodologia

Como foi o primeiro ensaio com o pianista, que irá acompanhar as recitas, sugerimos que fosse ensaiada toda a ópera, desde o início.

Começámos assim pela 1ª ária do Uberto. Como não estávamos preocupados com a parte do acompanhamento (controlar a leitura da música



Imagem 18 - Decorrer da 16ª sessão

gravada ou tocar no piano) pudemos centrar-nos no decorrer da ação. Passo a passo, fomos interrompendo, para corrigir as posições e os movimentos, bem como para repetir musicalmente, pois os alunos hesitavam nalgumas entradas.

Avaliação

Esta sessão foi de extrema importância, pois foi a primeira vez que ensaiamos com o pianista acompanhador, no espaço onde a ópera será

RECITATIVO
 „Benissimo. Hai tu inteso? „
 (a Vespone)

UBERTO

Benissimo. Hai tu in_te_so? Ora a suo luogo ogni cosa ponrà vossignoria,

REC^{no}

Partitura 12 - Excerto do 3º recitativo

apresentada. Inicialmente os alunos pareciam estar perdidos, mas com o decorrer da sessão as coisas foram normalizando. O papel de Serpina foi apenas feito pela Anita pois a outra aluna encontrava-se adoentada.

21ª Sessão – 05/Jun/2014

Sumário:

Ensaio geral.

Metodologia

Como estávamos na véspera da apresentação ao público agendámos para esta sessão a realização do ensaio geral.

Todos os móveis e adereços foram utilizados. Aproveitámos também para



Imagem 19 - Ensaio geral

fazer um ensaio de luzes e testar as projeções de cenário. A nível do guarda-roupa, solicitámos às alunas que utilizassem as saias compridas, pois o tecido é mais pesado do que aquele a que estavam habituadas, e dessa forma poderem acostumar-se a andar, correr, subir e descer escadas.

Pedimos igualmente ao Vespone que utilizasse toda a roupa correspondente às cenas em que se mascara de Capitão Tempesta, para se adaptar à mudança de roupa e à movimentação em palco.

Antes do ensaio, e à semelhança do que foi feito em sessões anteriores, mostrámos aos alunos os novos adereços e a forma correta de os utilizar, para que durante a representação não se atrapalhassem.

Optámos por não interromper o desenrolar da ópera, para simular o que se iria passar nos dias seguintes. No final, foram feitos todos os reparos e considerações necessárias.

Toda a ópera foi feita duas vezes para que cada uma das alunas pudesse representar os papéis que lhe estavam confiados.

Avaliação

A sessão decorreu conforme o planeado. No final foi apenas necessário chamar à atenção de alguns pormenores. Podemos considerar que o trabalho realizado e o esforço despendido tornou possível a apresentação ao público sem grande sobressalto.



SERPINA
Con - ten - to tu - sa - ra - i, sa - ra - i,

Partitura 13 - Excerto do dueto final

3.6. Resumo do capítulo

Neste capítulo centramo-nos no nosso Objeto (O) de estudo: o Programa de Intervenção. Apresentamos as razões deste Programa, as suas competências gerais e os períodos de implementação. Descrevemos o trabalho realizado e apresentamos cinco sessões exemplificativas.

Passaremos agora à análise e interpretação dos dados recolhidos.

CAPÍTULO IV

ANÁLISE DE DADOS E INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS

IV. ANÁLISE DE DADOS E INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS

4.1. Introdução

O capítulo que apresentamos reveste-se para este estudo de capital importância, dado que será através das *palavras ditas, das sonoridades experimentadas, e das imagens realizadas* que nos será possível extrair o *conteúdo* das mensagens obtidas a partir dos instrumentos de recolha de dados que utilizamos ao longo deste percurso pedagógico, didático e científico.

Assim, os Sujeitos (S) de Aprendizagem apresentam-nos *indicadores* que registamos, com interesse, os quais nos permitem verificar o alcance académico de que se revestiu o **Programa** enunciado e descrito nos capítulos anteriores.

Para fundamentarmos esta *análise* e esta *interpretação* dos resultados obtidos, recordamos autores de referência neste domínio. Desta forma, e de acordo com Berelson, (1952;1968, citado por Sousa, 2014) e Ferreira (2008), a *análise de conteúdo* constitui uma técnica de investigação que nos possibilita uma descrição objetiva, sistemática e qualitativa e quantitativa quanto ao conteúdo manifesto nas retroações dos Sujeitos (S) e dos Agentes (A) intervenientes neste processo de ensino aprendizagem tendo por objetivo a sua interpretação (Sousa, 2014). De acordo com Bardin (1997),

Este tipo de análise, o mais generalizado e transmitido, foi cronologicamente o primeiro, podendo ser denominado análise categorial. (...) É o método das categorias, espécie de gavetas ou rúbricas significativas que permitem a classificação dos elementos de significação constitutivos da mensagem (pp. 36-37).

A *análise de conteúdo* aparece, então, como um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens (Bardin, 1977, p. 38). De acordo com o mesmo autor, a análise de conteúdo trabalha com percepções emitidas pelos próprios interlocutores intervenientes no trabalho, comunicando e exprimindo sentimentos e sensações obtidos

ao longo dos percursos de Investigação-Ação, como é o caso deste estudo. *Toma em consideração as significações (conteúdo) eventualmente a sua forma e distribuição destes conteúdos (...)* A análise de conteúdo procura conhecer aquilo que está por trás das palavras sobre as quais se debruça (Bardin, 1977, p.44). Ainda, segundo o mesmo autor, (...) a análise categorial temática é, entre outras, uma das técnicas da análise de conteúdo. (...) O objetivo (...) da análise de conteúdo, é a manipulação de mensagens (conteúdo e expressão desse conteúdo), para evidenciar os indicadores que permitam inferir sobre uma outra realidade que não a da mensagem (Bardin, 1977, p.46). Os objetos da análise de conteúdo são as palavras, as imagens, os textos e tudo o que puder conter e expressar significação (Bardin, 1977, citado por Sousa, 2014).

Passemos, então, à análise de dados.

4.2. Análise de dados

De acordo com o que foi atrás definido dividimos esta análise em: *Temas, categorias, subcategorias e indicadores*, que apresentámos da seguinte forma:

- **TEMA: A PRODUÇÃO DE UMA ÓPERA EM CONTEXTO ACADÉMICO**

Dentro deste *Tema* iremos efetivar a análise deste trabalho segundo duas **Categorias** fundamentais:

Categoria 1 - O Programa *La Serva Padrona* de Pergolesi

Categoria 2 - Expectativas dos alunos quanto ao Programa

Nestas **categorias**, e respetivas **subcategorias**, vamos construir um conjunto de **indicadores** que nos conduzirão, através de extratos de testemunhos dos alunos selecionados a partir dos seus *diários de bordo*, a resultados de significativa

importância. As *imagens fotográficas* e os *vídeos etnográficos* serão igualmente, indicadores de referência.

Passemos então à análise de cada uma destas categorias

Categoria 1: O Programa *La Serva Padrona* de Pergolesi

Indicadores

Pelos indicadores que apresentamos, podemos verificar o interesse e o empenhamento de cada um destes jovens alunos, acerca da temática escolhida e da sua efetiva assimilação.

Pelos Sujeitos (S) de aprendizagem:

Gostei bastante da forma como o Pedro Almeida foi dando as indicações técnicas. Pôs-nos muito à vontade e, no meu caso, conseguiu ajudar-me a ter uma melhor perceção da ópera.

(Anita Silva)

Vimos a ópera do princípio ao fim. (...) As coisas começam a ficar mais sólidas.

(Alexandra Gonçalves)

Passagem cénica e musical de toda a ópera. (...) Com exceção de poucos pormenores a acertar está a ficar tudo como o pretendido.

(Pedro Costa)

Neste ensaio marcou-se praticamente tudo o que se vai representar na ópera. Falta apenas uma cena pequena em que o Vespone entra. O ensaio foi muito produtivo.

(Ivo Nogueira)

Pelo Agente (A) professor orientador:

Este programa foi uma grande experiência para todos os intervenientes. Para os alunos, pois foi a primeira vez que fizeram uma ópera, enquanto personagens principais. Para o professor orientador, revestiu-se de igual interesse, pois ao desenvolver todo o programa, pode também desenvolver um trabalho de encenação e direção de cena, que nunca tinha experimentado.

(Pedro Almeida)

Subcategoria A: Motivação

Indicadores

A motivação foi para todos os intervenientes neste processo de ensino-aprendizagem um elemento de grande significado.

Pelos Sujeitos (S) de aprendizagem:

Gostei imenso da primeira experiência como “Serpina” neste ensaio! (...) Esteve também a pôr-nos a par de alguns pormenores da ópera no tocante à interação da “Serpina” e da mãe! Acho que vai ficar bastante cómica! (...) Foi muito positivo porque pudemos tomar contacto com o espaço e ensaiar todos os movimentos inerentes à cena. (...) Foi um ótimo ensaio, rendeu bastante. (...) A ópera está finalmente a ganhar corpo, apesar de ainda termos muitos ajustes a fazer (...) Finalmente temos a ópera “montada”; só nos resta aperfeiçoar as diferentes cenas (...) para fazermos uma produção ao estilo das do La Scala de Milão! (...) Gostei imenso porque deu para ficar com uma ideia da acústica do Auditório e da realidade da projeção da minha voz. (...) Vai ser um sucesso!

(Anita Silva)

Gostei muito da orientação até agora.

(Alexandra Gonçalves)

Foi também interessante perceber o que o Pedro Almeida espera e como imagina cada personagem.

(Pedro Costa)

O ensaio foi produtivo e a encenação foi ótima. (...) Estou a gostar muito dos ensaios.

(Ivo Nogueira)

Pelo Agente (A) professor orientador:

Todos os participantes demonstraram uma grande motivação para o trabalho a ser realizado. Foi interessante observar que, normalmente, quando os ensaios terminavam se encontravam satisfeitos, embora, como é natural, cansados. Todos esperavam o dia da estreia com grande ansiedade e expectativa.

(Pedro Almeida)

Subcategoria B: Aprendizagens

Indicadores

As aprendizagens revelaram-se de grande pertinência, sobretudo pela inovação e pela transmissão de conhecimentos proporcionados, através de um trabalho deste género musical, em contexto académico.

Pelos Sujeitos (S) de aprendizagem:

Mais uma vez com toda a paciência, e a ajuda do Pedro Almeida, ficámos com ideia geral da ópera, quer cénica quer musicalmente. (...) Hoje senti que tinha havido alguma evolução da minha parte; consegui imprimir alguma intenção ao que estava a cantar. (...) Neste ensaio estivemos a rever todo o segundo ato, embora eu tivesse estado apenas a observar – a colega Alexandra fez de “Serpina”. Observando também se aprende!

(Anita Silva)

Foi-nos explicado o contexto dos recitativos para percebermos a melhor maneira de cantar e exprimir tanto o engano como a inocência da “Serpina”.

(Alexandra Gonçalves)

Foi a primeira vez que estive no auditório onde vai decorrer a récita o que proporcionou um melhor conhecimento e noção do espaço que temos. (...) Já está a ficar tudo bem alinhavado e de acordo com a orientação do Pedro Almeida.

(Pedro Costa)

Pelo Agente (A) professor orientador:

Durante o desenrolar das sessões tentei passar o máximo de conhecimento aos alunos. A minha intenção era que este programa fosse rico em aprendizagens, para que eles pudessem ser melhores profissionais e, no futuro, aquilo que aprenderam lhes pudesse ser útil.

(Pedro Almeida)

Subcategoria C: Organização lógica do processo

Indicadores

Através dos indicadores que se seguem, podemos apreciar a gestão e a oportunidade com que tudo foi cuidadosamente organizado, seguindo uma lógica séria e sequencial.

Pelos Sujeitos (S) de aprendizagem:

Julgo que o tempo foi muito bem organizado e conseguimos trabalhar bastante. (...) Julgo que a nível cénico esta terá sido a sessão chave para um bom desenrolar dos próximos ensaios. (...) Continua a ser fácil entender aquilo que o Pedro Almeida pretende das personagens assim como de todo o cenário envolvente. (...) Com ideias muito claras e sucintas foi fácil perceber bem o pretendido. (...) Os objetivos pretendidos são claros e bem expressos tornando a compreensão cénica mais simples (...) As ideias continuam muito claras e bem explícitas.

(Pedro Costa)

Bom esquema de trabalho e boas ideias cénicas. (...) Repetimos algumas partes que ainda não estavam bem mas as cenas já se começam a encaixar.

(Ivo Nogueira)

Pelo Agente (A) professor orientador:

Considero que o 1º ensaio de cena foi importante. Antes de começarmos os trabalhos tivemos a conversar um pouco sobre a visão que cada um tinha da sua personagem e de toda a ópera. Foi o primeiro momento para poder expor as minhas ideias e assim compreenderem toda a trama, conforme eu a imaginava. Depois, comecei pela marcação da 1ª ária e, durante as sessões, fomos avançando na ópera para que tivessem sempre presente de onde vínhamos e para onde caminhávamos.

(Pedro Almeida)

Categoria 2: Expectativas quanto ao Programa**Indicadores**

Os indicadores expressam as expectativas dos alunos quanto à realização do **Programa**, bem como à produção cénica do trabalho da ópera em estudo.

Pelos Sujeitos (S) de aprendizagem:

Devo dizer que me sinto um pouco “aliviada”! Não há como treinar (trabalhar, estudar)!

(Anita Silva)

De uma maneira geral fiquei satisfeito com a primeira abordagem que fizemos ao trabalho assim como da abertura e clareza com que o Pedro Almeida foi explicando o que pretendia

(Pedro Costa)

Neste ensaio considerei fundamental todo o pré trabalho de descrição das personagens, pois este diálogo foi importante para cada um de nós interpretar e “vestir a pele” das personagens a desempenhar em palco.

(Ivo Nogueira)

Pelo Agente (A) professor orientador:

As minhas expectativas foram completamente excedidas. Os alunos foram correspondendo ao que era pedido, uns com mais facilidades que outros, pelo que fiquei completamente satisfeito com o resultado. Mesmo aqueles que demonstraram mais dificuldades revelaram-se nas récitas.

(Pedro Almeida)

Subcategoria A: Transmissão de conhecimentos

Indicadores

Estes indicadores conduzem-nos até às expressões sobre a dedicação, o empenhamento, a paciência, as dificuldades e a perseverança de todos os intervenientes.

Pelos Sujeitos (S) de aprendizagem:

Com toda a paciência, o Pedro Almeida foi-nos ajudando também a interpretar as cenas, para melhor podermos vestir a roupa das personagens. (...) No início deste ensaio, estivemos a fazer uma espécie de “brainstorming” sobre as personagens. A ideia que eu tenho da “Serpina” acaba por ser - felizmente! - idêntica à do encenador. (...) Senti-me meio perdida (...) mas o Pedro Almeida, como sempre, teve muita paciência comigo!

(Anita Silva)

Senti mais dificuldades nestes recitativos mas tive sempre a ajuda para pronunciar as palavras em que tinha mais dificuldade. (...) Hoje começámos com os esclarecimentos do papel das personagens na ópera para depois sabermos interpretá-las.

(Alexandra Gonçalves)

Como todos entendemos o Pedro Almeida tem bem presente aquilo que pretende para a ópera bem como uma excelente capacidade de passar isso para nós. (...) O Pedro Almeida continua a ser bastante explícito (...) continua a passar muito bem as ideias que pretende quer a nível cénico quer musical.

(Pedro Costa)

Pelo Agente (A) professor orientador:

Procurei sempre que as minhas indicações fossem claras e concisas para que não houve dúvidas em relação ao que se pretendia. Sei que é necessário repetir várias vezes as orientações pois, para o Cantor, é muito difícil fixar tudo á primeira. A informação é sempre muita e ele tem que estar com atenção às indicações que lhe são dadas, para além de estar com a preocupação de cantar no ritmo e afinado.

(Pedro Almeida)

Subcategoria B: Experiência Cantor/Ator**Indicadores**

Os indicadores que se seguem, explicitam de forma clara as competências adquiridas e assimiladas, quanto aos objetivos deste trabalho de encenação de uma *ópera buffa*. Destacam-se elementos que já nos conduzem à eficácia deste **Programa**, como poderemos verificar.

Pelos Sujeitos (S) de aprendizagem:

Hoje conseguimos rever a ópera inteira! Excetuando a parte final do ensaio, (...) penso que consegui ter uma prestação razoável (...) Senti-me mais confiante e mais à-vontade em relação ao meu papel.

(Anita Silva)

Continuo a ter de trabalhar a zona média para não deixar cair a voz.

(Alexandra Gonçalves)

Foi interessante passar os últimos recitativos visto que ainda não tinha tido oportunidade de os fazer com a outra personagem. (...) Na generalidade temos a ópera montada no entanto existem vários aspetos a melhorar e a necessidade de ter os recitativos decorados é mais urgente.

(Pedro Costa)

Pelo Agente (A) professor orientador:

O programa foi uma oportunidade para estes alunos se desenvolverem enquanto Cantores e atores. No início, nenhum tinha grande experiência de representação. Com este programa conseguiram compreender o trabalho necessário para combinar o Canto e a representação e assim dar origem a uma personagem.

(Pedro Almeida)

Subcategoria C: Autonomia

Indicadores

Uma das grandes preocupações deste trabalho de encenação, consistia na criação de domínio de autonomia dos Sujeitos (S) perante situações idênticas. Cremos terem sido atingidos na medida em que todos ficaram sensibilizados para estas práticas não realizadas, com frequência, em escolas e conservatórios de música.

Pelos Sujeitos (S) de aprendizagem:

Hoje senti-me mais à vontade a cantar. (...) Fiquei surpreendida comigo mesma por ainda me recordar de grande parte dos movimentos. (...) Senti-me mais à vontade; penso ter conseguido “colaborar” melhor com a equipa. (...) Estou mais à vontade no papel.

(Anita Silva)

Nesta altura com a preocupação da encenação torna-se difícil lembrar as entradas no recitativo. (...) Já estamos mais seguros nas entradas de cada um.

(Alexandra Gonçalves)

Nos recitativos iniciais e finais estou mais à vontade. (...) Por vezes ainda é difícil conjugar o Canto com a parte cénica.

(Pedro Costa)

Já tenho o fio condutor da ópera.

(Ivo Nogueira)

Pelo Agente (A) professor orientador:

Sessão a sessão, os alunos foram adquirindo uma maior autonomia. Progressivamente, fui deixando de dar indicações quanto ao local para onde se deviam dirigir, ou qual o gesto que deviam de fazer, para me limitar a corrigir a posição e o desempenho. Houve situações em que foram os próprios alunos que introduziram pequenos apontamentos cénicos que enriqueceram as cenas.

(Pedro Almeida)

4.3. Interpretação dos Resultados

Chegados ao final da nossa *análise de dados*, encontramos-nos perante a *interpretação dos resultados* obtidos, que nos remete para os momentos mais significativos e orientadores desta investigação científica.

De acordo com Sousa (2008), os percursos efetuados conduzem-nos à certificação desses resultados, por forma a que *os sinais* que utilizamos, como mediadores entre a investigação efetuada e as retroações recebidas, sejam portadoras de significados reais e perceptíveis. *Quando se busca o invisível têm que se procurar os sinais. Os tesouros escondidos não se encontram por acaso. Há sempre pistas que indicam o caminho a quem o deseja encontrar* (Gageiro, 2006, p. 11). Assim, dado que o nosso estudo se situa nos caminhos da música e da ópera em particular, os instrumentos de recolha de dados enunciados no início desta investigação, tornam-se agora *testemunhos* focados numa análise criteriosa e *transformados*, através da ação, em *símbolos vivos das expressões, das vivências, dos sentimentos e das sonoridades, dos momentos “aqui e agora”* irrepetíveis e transformadores das nossas sensibilidades e percepções artísticas e musicais. Desta forma,

elaboram uma análise do Objecto (O) de estudo desta investigação-acção com base nos elementos recolhidos e descritos (...) Trata-se de uma investigação que, como já o dissemos, assenta em princípios orientadores artístico-pedagógicos. De uma investigação-ação através da música, onde as questões da didática e dos contextos académicos tomam olhares antropológicos e artísticos, que se vão cruzar, ajudando, assim, a clarificar elementos para a nossa análise: por um lado, as observações e os sentimentos escritos e ditos, por outro, as imagens que seleccionámos ao longo deste trabalho, as quais descrevem testemunhos vivos do Programa (Sousa, 2008, p. 205).

De destacar a preocupação dos Agentes (A) intervenientes neste **Programa** que de forma *etnográfica*, munidos de utensílios *fotográficos* e de *vídeos digitais*, acompanharam todas as sessões do **Programa**, registando, os momentos que se entenderam como os mais expressivos das dinâmicas estabelecidas ao longo das sessões da ópera em estudo (Sousa, 2010; 2012),

Para darmos continuidade às retroações recebidas e registadas pelos Sujeitos (S) de aprendizagem, entendemos pertinente dar a conhecer uma sequência de imagens

extraídas dos vídeos realizados e das fotografias, os quais nos retratam os pontos fulcrais deste percurso de investigação.

Escolhemos de entre os imensos “passos metodológicos” que envolveram este **Programa**, os seguintes pontos de referência: **Ensaios: Recitativos, Encenação e Récitas** e será sobre cada um destes momentos, que recairão os testemunhos finais dos Sujeitos (S), permitindo-nos perceber de forma mais profunda o enriquecimento deste trabalho cultural e artístico. Passamos a referenciar as impressões finais deste envolvimento cénico e operático.

A minha experiência com os ensaios e a produção da ópera “La Serva Padrona” foi extremamente enriquecedora. (...) Este é um tipo de apresentações que sinto que é bastante importante para nos preparar para o contacto com o público. Gostaria que o curso de Canto o proporcionasse mais vezes. É importante preparar-nos para as avaliações de Canto mas acho essencial o contacto com o público. O estado de adrenalina naquele momento leva-nos a pôr à prova as nossas capacidades. Acho que como primeira experiência de ópera não podia ser melhor, muitas coisas irei com certeza melhorar, pois é com os erros que se cresce. Foi um grupo pequeno mas animado e portanto permitiu que fossem ensaios motivadores. Gostei muito da prestação dos outros colegas.

(Alexandra Gonçalves)



Imagem 20 - Passagem musical dos recitativos



Imagem 21 - Com duas Serpinas o trabalho é a dobrar



Imagem 22 - Há sempre alguns pormenores a corrigir



Imagem 23 - É necessário estar com atenção para não haver enganos

Inicialmente, olhei para a obra com alguma renitência... sempre que tentava estudar os recitativos, ficava com a sensação de que nunca iria conseguir decorá-los, quer ao nível da música, quer ao da letra. Por outro lado, apesar da relativa 'facilidade musical' permitida pelas árias e pelos duetos, o facto de serem bastante repetitivos levava-me a pensar que, no palco, correria o risco de confundir alguns compassos. Ficava até angustiada ao imaginar essa situação. À medida que ensaiávamos, essa 'nuvem negra' foi desaparecendo e comecei a sentir-me mais confiante nas minhas capacidades.

(Anita Silva)



Imagem 24 - O professor explica como o Vespone vai colocar a peruca no Uberto



Imagem 25 - O aluno experimenta o que o professor explicou



Imagem 26 - As sessões ocorreram em vários espaços



Imagem 27 – É necessário repetir várias vezes para que tudo fique perfeito

Assim que se começou a consolidar a parte musical passamos à encenação. Considerei particularmente importante o primeiro encontro, em que estivemos a conversar sobre cada uma das personagens, aquilo que nós imaginávamos das mesmas e aquilo que o Pedro Almeida pensava das mesmas e como as via no contexto da ópera. Passando aos ensaios cénicos, foi sempre fácil perceber aquilo que o Pedro pretendia, ainda que por vezes não fosse fácil de concretizar de imediato. Em todos os recitativos, árias e conjuntos, estava bem definido aquilo que era pretendido fazer, que adereços utilizar e qual a ideia a transmitir. Conforme disse no nosso encontro, o facto de por vezes ter os passos todos bem definidos e as ações estipuladas, levou a que tivesse, durante os ensaios, algum sentimento de insegurança por estar demasiado preocupado

com todos os passos do que estava a decorrer e do que fazer a seguir. No entanto isto revelou-se um grande ensinamento naquilo que poderemos encontrar no futuro e também uma excelente maneira de aprender a conciliar o Canto com a cena, sem que algum saia prejudicado.

(Pedro Costa)



Imagem 28 - Primeira marcação da 3ª área do Uberto



Imagem 29 - O professor exemplifica como o Uberto deve apanhar o lenço



Imagem 30 - Por vezes é necessário substituir um cantor que se ausentou



Imagem 31 - O encenador tem sempre tudo escrito para não falhar nada

As minhas expectativas foram completamente superadas. Os resultados ficaram à vista aquando da apresentação das duas récitas. Todo o trabalho desenvolvido pelo Pedro Almeida conjuntamente com a nossa participação, foi muito bem-sucedido (...)

Os ensinamentos que eu tirei, foram: sermos profissionais do Canto, ou da representação não é somente cantar, mas sim, compreender tudo o que nos rodeia quer estejamos a falar da ópera propriamente dita ou do ambiente que nos rodeia, quer toda a informação que temos de adquirir para entender o espírito da ópera.

(Ivo Nogueira)

Dentro de cada um destes pontos de referência, deparamo-nos com *sentimentos e emoções*, traduzidos em *alegrias, inseguranças, expectativas e realizações pessoais*, entre muitas outras, difíceis de descrever. Sobre cada um destes pontos indicamos os seguintes elementos:

Devo dizer que adorei trabalhar com esta equipa! O Pedro Almeida tem imenso jeito para a encenação – não deixou nenhum pormenor ao acaso... interligou os gestos e manobras cénicas com a música do princípio ao fim! – e para ensinar alguns ‘truques’ que não prejudicassem a emissão vocal, teve imensa paciência connosco (os ensaios aconteciam sempre no final de um dia longo de trabalho e nós, vencidos pelo cansaço.(...)) A participação neste projeto veio, mais uma vez, de encontro a um dos meus lemas de vida: o preço do sucesso é dedicação, trabalho duro e uma devoção incessante para as coisas que se querem ver acontecer. Num meio como o do Canto teatral, é mesmo necessário darmos o máximo para conseguirmos ser bem-sucedidos. E apesar de esta ter sido uma ópera pequena, serviu como amostra para outros trabalhos com os quais estou a contar. Embora tenha entrado tarde neste ‘mundo’, cada vez tenho mais vontade e certeza de que é o Canto que me ‘preenche’ e me deixa feliz!

(Anita Silva)



Imagem 32 - Vespone engraxa os sapatos de Uberto



Imagem 33 - O professor explica a Serpina o que esta deve fazer



Imagem 34 - Uma pausa de cinco minutos



Imagem 35 - O Capitão Tempesta ameaça Uberto

Fez falta ensaiar mais vezes com acompanhador e fazer a ópera do princípio ao fim com o mesmo, mas o tempo era limitado e houve dificuldade em arranjar acompanhador. (...)

Foi um grupo pequeno mas animado e portanto permitiu que fossem ensaios motivadores. Gostei muito da prestação dos outros colegas.

(Alexandra Gonçalves)



Imagem 36 - Um momento cômico da ópera



Imagem 37 - É sempre necessário prestar algum esclarecimento



Imagem 38 - Serpina dá um ar da sua graça



Imagem 39 - Mas rapidamente ralha com o patrão

Quanto ao vestuário e cenários, julgo que dentro de todas as limitações que possam existir no meio académico, o Pedro Almeida conseguiu tirar bem partido de objetos e situações simples do quotidiano que aproximavam o público da ação e permitiam retirar uma maior comicidade do texto e da encenação. (..)

A nível pessoal considero que este trabalho me proporcionou um grande desenvolvimento, quer a nível musical como cénico, e principalmente neste aspeto, onde possuía algumas limitações que julgo ter ultrapassado. Ao nível vocal, quer através do estudo individual como do trabalho com o Pedro Almeida, que denota um excelente conhecimento de técnica vocal, este projeto só me acrescentou capacidades.

(Pedro Costa)



Imagem 40 - Tudo pronto para o ensaio geral começar



Imagem 41 - Ensaio geral do 1º ato



Imagem 42 - Conversa entre mãe e filha



Imagem 43 - Uberto tenta agarrar Vespone



Imagem 44 - Uberto beija Serpina



Imagem 45 - A prof. Fernanda Correia a dar bons conselhos



Imagem 46 - É necessário repetir o ensaio para a outra Serpina



Imagem 47 - Serpina mostra a perna

Para finalizarmos a nossa interpretação dos resultados, retomamos, de novo, a **questão central** desta pesquisa.

De que forma poderá ser essencial a inclusão de uma Unidade Curricular de *Estúdio de Ópera* nos currículos dos cursos que visam a formação de Cantores?

Pelo estudo que fizemos, podemos verificar que os *objetivos* a que nos propusemos formam atingidos, conseguindo dar-lhes respostas, sendo as *hipóteses de investigação* um manancial de caminhos a percorrer. As *boas práticas* que procuramos incutir nos Sujeitos (S) de aprendizagem revestem-se da maior pertinência em contextos académicos. As retroações finais expressas através das *palavras ditas* pelos alunos, e das *imagens fotográficas e fílmicas* dão-nos a clara perceção da validade desta investigação, mostrando o quanto o **Programa** com as *récitas* finais se revestiram de interesse e de motivação para trabalhos futuros.



Imagem 48 - O palco preparado para as récitas



Imagem 49 - 1ª Récita: Serpina ralha com Vespone



Imagem 50 - 1ª récita: Uberto não sabe o que fazer



Imagem 51 - 1ª Récita: Serpina impõe a sua vontade



Imagem 52 - 1ª Récita: Uma cena doméstica

La Serva Padrona

de G. B. Pergolesi



Audatório Fernanda Correia
6 jun 2014 | 19h
7 jun 2014 | 18h

Serpina
Anita Silva (dia 6)
Alexandra Gonçalves (dia 7)

Uberto
Pedro Costa

Vespone
Ivo Nogueira

Piano
David Ferreira

Conceção Cénica
Pedro Almeida

MESTRADO EM ENSINO DA MÚSICA
CONSERVATÓRIO SUPERIOR
DE MÚSICA DE GAIA



Imagem 53 - Cartaz da apresentação ao público



Imagem 54 - 1ª Récita: Uberto cede à pressão do Capitão Tempesta



Imagem 55 - 1ª Récita: O par de enamorados



Imagem 56 - 1ª Récita: Serpina prepara-se para o casamento



Imagem 57 - 1ª Récita: E Serpina torna-se patroa

Sobre a metodologia científica que escolhemos, concretamente, a adaptação do modelo de Relação Pedagógica (RP) conferimos que o mesmo se mostrou perfeitamente adequado em todos os seus *polos* e em todas as suas *relações biunívocas*.

Não temos dúvida quanto à confirmação e à validação da existência de uma efetiva **Relação Pedagógica (RP)** traduzida pelas relações de coordenação e de sistematização com o Objeto (O) de estudo com a metodologia, que passamos a expor:

i) a existência de uma eficaz **Relação de Aprendizagem (RA)**, comprovada pela relação estabelecida entre os Sujeitos (S) e o Objeto (O) de estudo;

ii) uma efetiva **Relação de Ensino (RE)** comprovada pela relação entre os Sujeitos (S) e o Agente (A) que avalia igualmente a qualidade de interação entre estes polos;

iii) uma convincente **Relação Didática (RD)** comprovada pela relação entre o Agente (A) e o Objeto (O) de estudo;

v) uma eficaz **Relação Pedagógica (RP)** com todo o Meio (M) envolvente.

Consideramos que a Investigação-Ação realizada ao longo deste Projeto Educativo se considera válida, com resultados de significativo interesse.



Imagem 58 - 2ª Récita: Uberto sente-se mal



Imagem 59 - 2ª Récita: Serpina não quer que Uberto saia



Imagem 60 - 2ª Récita: Serpina seduz Uberto



Imagem 61 - 2ª Récita: Mãe e filha conversam



Imagem 62 - 2ª Récita: O Capitao Tempesta faz a sua entrada



Imagem 63 - 2ª Récita: O Capitão Tempesta ameaça Uberto



Imagem 64 - 2ª Récita: O amor está no ar



Imagem 65 - 2ª Récita: O casamento



Imagem 66 - A equipa artística no final da 2ª récita

Desejamos que as vertentes nele aprofundadas possam vir a ser entendidas como aspetos importantes a desenvolver em futuros trabalhos científicos, quer em Escolas e Conservatórios de Música, quer em escolas do ensino regular. Acreditamos ser possível fazer despertar nos jovens, e em demais intervenientes nos processos educativos, muito especialmente nas autoridades que superentendem junto Ministério da Educação os efetivos contributos da Música e da Ópera em contexto académico, e em outros contextos.



Imagem 67 - A felicidade do elenco no final da estreia

Realizada esta *Interpretação de Resultados* passamos, de seguida, às *Conclusões Finais*.

CONCLUSÕES GERAIS

Chegados ao fim desta caminhada, importa refletir sobre o percurso trilhado, e olhando para trás fica a satisfação do dever cumprido. A conceção e realização deste programa foi, do nosso ponto de vista, uma ótima experiência. Os receios iniciais desapareceram e todos os intervenientes foram adquirindo as competências que pretendíamos. Os objetivos foram cumpridos e, acreditando no feedback do público que assistiu às récitas finais, o espetáculo foi do agrado de todos.

Foi igualmente gratificante verificar a satisfação dos alunos participantes neste trabalho. Consideraram que foi uma experiência muito importante na sua formação profissional, pois foi a primeira vez que desempenharam um papel principal numa ópera. Foi sempre nossa pretensão valorizar a Relação de Aprendizagem (RA) estabelecida, para que as competências gerais do Programa fossem adquiridas e, dessa forma, os objetivos fossem cumpridos.

Depois de tudo analisado e avaliado podemos concluir que é de facto essencial a inclusão de uma unidade curricular de *Estúdio de Ópera* nos currículos dos cursos de formação de Cantores.

Limites da pesquisa

Todos os pequenos contratemplos que surgiram durante este trabalho foram rapidamente resolvidos. A única limitação que houve, mas que não comprometeu o resultado final, foi o facto de não termos um pianista-acompanhador desde o início das sessões, o que levou que houvesse o risco de alguma dispersão da nossa parte. Foi muito difícil acompanhar os alunos e ao mesmo tempo estar com atenção aos seus movimentos e aos seus gestos. Tal como referimos num capítulo anterior, optámos por utilizar uma gravação da ópera, para assim nos libertarmos da tarefa de os acompanhar ao piano.

Tínhamos a consciência que esta opção poderia acarretar alguns riscos, por exemplo, os alunos passarem a imitar o que ouviam na gravação, mas tal não se verificou.

Recomendações futuras

Este trabalho poderá ser o ponto de partida para investigações futuras. Por exemplo, seria interessante fazer um ponto de situação sobre a existência de uma unidade curricular de *Estúdio de Ópera*, no plano de estudos dos cursos superiores que visão a formação de cantores, quer em Portugal, quer noutros países. Por outro lado, esta foi a nossa primeira experiência num trabalho de encenação, pelo que, no futuro, gostaríamos de realizar outros trabalhos do género, assim como continuarmos associados à formação de jovens cantores, a nível da interpretação cénica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Pedro. (2009). *Escola de voz: as TIC no ensino artístico da música*. Dissertação de mestrado. Porto: Faculdade de Ciências da Universidade do Porto.
- BOGDAN, Robert e BIKLEN, Sari. (1994). *Investigação qualitativa em educação. Uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora.
- BARDIN, Laurence. (1977). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. (1999). *Dicionário de música*. Vol. 2. 2ª edição, Porto: Mário Figueirinhas Editor.
- CAIN, Tim. (2013). Investigación-acción en educación musical. Em: DÍAZ, Maravillas, e GIRÁLDEZ, Andrea (coords.). *Investigación cualitativa en educación musical*. Barcelona: Editorial GRAÓ, de IRIF, S.L.
- CARMO, Hermano e FERREIRA, Manuela. (2008). *Metodologia da Investigação – Guia para Auto-Aprendizagem – 2ª edição*. Lisboa: Universidade Aberta.
- COUTINHO, Clara. (2013). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Coimbra: Edições Almedina.
- COUTINHO, Clara, SOUSA, Adão, DIAS, Anabela, BESSA, Fátima, FERREIRA, Maria José e VIEIRA, Sandra. (2009). Investigação-ação: metodologia preferencial nas práticas educativas. *Psicologia, Educação e Cultura*. Vol. XII, 2, 355-379.
- CRUZ, Gilda (Ed.). (1994). *Dicionário*. Coleção Óperas Famosas; 26. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A.
- FRAGA, Fernando e MATAMORO, Blas. (2007). História da ópera: a ópera barroca I. In BIZET, Georges. *Carmen*. [CD]. Coleção Os clássicos da ópera – 400 anos; vol. 2 (pp 10-17). Madrid: Prisa Inova S.L.
- GAGEIRO, Eduardo. (2006). *Fé: Olhares sobre o Sagrado*. Lisboa: Guide – Artes Gráficas, Lda.

- KENNEDY, Michael. (1994). *Dicionário oxford de música*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- KUPFERBERG, Herbert. (1978). *Ópera*. Lisboa: Editorial Verbo.
- LEGENDRE, Renald. (2005). *Dictionnaire actuel de l'éducation*. 3ième édition. Montreal: Guérin, éditeur ltée.
- MÁXIMO-ESTEVES, Lúcia. (2008). *Visão Panorâmica da Investigação-Acção*. Coleção Infância – Volume 13. Porto: Porto Editora.
- MENCHERO, Ruth Pietro (2004). Educación y difusión de la música. *Eufonia Didáctica de la Música*, 32, 6-16.
- PERGOLESI, Giovanni Battista. (1983). *La Serva Padrona*. Milão: G. Ricordi & C. Editori. Partitura (59p.).
- RIDING, Alan e DUNTON-DOWNER, Leslie. (2006). *OPERA*. New York: DK Publishing.
- SAGOR, Richard. (2000). *Guiding school improvement with action research*. Alexandria, VA, USA: Association for Supervision and Curriculum Development.
- SOUSA, Maria do Rosário. (2008). *Música, educação artística e interculturalidade: a alma da arte na descoberta do outro*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade Aberta.
- SOUSA, Maria do Rosário. (2010). *Música, educação artística e interculturalidade: a alma da arte na descoberta do outro*. Rio Tinto: Lugar da Palavra Editora, Unip. Lda.
- SOUSA, Maria do Rosário. (2012). *Pedagogia e Didácticas da Música Intercultural-Programas Artísticos e Musicais Interculturais*. Rio Tinto: Lugar da Palavra Editora
- SOUSA, Sara. (2014). *A Educação, a Comunicação e o Diálogo Interculturais através da Dança: Um Estudo de Caso*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Aberta.
- WAUGH, Alexander. (2000). *Ópera: Outra forma de ouvir*. Lisboa: Editorial Estampa.

FONTES ELETRÓNICAS CONSULTADAS

Canadian Opera Company. (2013). *La serva padrona Study Guide*.

Disponível em

<http://files.coc.ca/studyguides/laservapadronastudyguide2013.pdf>

Acedido em 15/01/2014.

Encyclopædia Britannica. (2015). *Opera buffa*.

Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/429831/opera-buffa>

Acedido em 01/02/2015.

FERREIRA, Manuela. (2008). Aprofundamento temático. In: Carmo, H. & Ferreira, M. (2008). *Metodologia da investigação, guia para auto-aprendizagem* (2ª ed.). Lisboa: Universidade Aberta.

Disponível em http://catalogo.uab.pt/docs/acessibilidades/MethodologiaInvestigacao_147.pdf

Acedido em 2013-08-31

Les Façons du Temps. (2010). *La serva padrona*.

Disponível em http://www.faconsdutemps.be/serva/Dossier_Serva.pdf

Acedido em 15/01/2014.

Opéra de Québec. (2014). *Opera explained*.

Disponível em <http://www.operadequebec.qc.ca/english/demystifier/accueil.htm>

Acedido em 05/11/2014.

SOUSA, Jenny Gil. (2010). *A Formação do Animador no Contexto de Estágio: Estudo Exploratório num Lar da 3ª Idade*. Dissertação de Mestrado em Arte e Educação. Universidade Aberta: Lisboa.

Disponível em http://repositorioaberto.univ-ab.pt/bitstream/10400.2/2097/1/Jenny%20Sousa.disserta%C3%A7%C3%A3o_final.pdf

Acedido em 13/02/2013.

THULEEN, Nancy. (1991). *Serious and Comic Opera in Eighteenth-Century Italy*.

Disponível em <http://www.nthuleen.com/papers/M52opera.html>

Acedido em 03/02/2015.

UNESCO. (2006). *Roteiro para a educação artística. Desenvolver as capacidades criativas para o século XXI*. [Versão eletrónica]. Lisboa: Comissão Nacional da UNESCO.

Disponível em <http://www.clubeunescoedart.pt/files/livros/roteiro.pdf>

Acedido em 14/02/2013.

WIKIMEDIA COMMONS

Disponível em <http://commons.wikimedia.org/>

Acedido em 20/11/2014.

DISCOGRAFIA

PERGOLESI, Giovanni Battista. (1999). *La Serva Padrona*. [Gravado por Renata Scotto, Serpina; Sesto Bruscantini, Uberto; Orchestra da Camera “Tommaso Traetta”; Vito Clemente, Maestro]. [CD]. Milão: Kicco Music.

PERGOLESI, Giovanni Battista. (2001). *La Serva Padrona*. [Gravado por I Virtuosi di Roma; Renato Fasano, Maestro]. [CD]. Itália: Sony BMG Music Entertainment.

PERGOLESI, Giovan Battista. (2007). *La Serva Padrona*. [Gravado por Federica Zanello, Serpina; Michele Govi, Uberto; Ensemble Regia Academia; Marco Dallara, Maestro]. [CD]. Itália: Tactus.

PERGOLESI, Giovanni Battista. (2009). *La Serva Padrona*. [Gravado por Isabelle Poulenard, Serpina; Philippe Cantor, Uberto; Ensemble Baroque de Nice; Gilbert Bezzina, Maestro]. [CD]. Paris: Arion.

ANEXOS

1. Programa da apresentação ao público

Admirado com tal pronta decisão, Uberto quer saber mais sobre o noivo da sua criada. Esta conta-lhe que é um militar, com um terrível mau feitio. Uberto lamenta-lhe a sorte e Serpina pede-lhe para que nunca se esqueça dela (*"A Serpina penserole"*), fazendo com que o patrão se emocione. Serpina rejeita, pois percebe que está quase a conseguir o seu intento. Com a desculpa que vai chamar o noivo, que espera por ela na rua, deixa o patrão sozinho.

Uberto dá-se conta que está perdidamente enamorado pela sua criada, mas a sua posição social não permite que despose uma serva. As dívidas e os sentimentos toldam-lhe a razão e ele não sabe como resolver tal conflito (*"Son imbrogliato io già"*).

Serpina entra com o pretense noivo, que não é outro senão Vespone, disfarçado. Homem de poucas palavras, o falso capitão impressiona Uberto, que já imagina como será negro o futuro de Serpina. A jovem serve de intermediário entre os dois e afirma que o capitão exige um dote de quatro mil escudos. Uberto, avarento, recusa tal acordo, o que provoca a ira do falso noivo. Serpina comunica-lhe que, ou ele paga o dote, ou ela não se casará. Uberto diz-lhe que isso não é problema dele, mas ela contrapõe, pois, nesse caso, ele terá de se casar com ela, ou será feito em mil pedaços. Perante tal ameaça, Uberto acede em casar-se. Dada a palavra, Vespone tira o disfarce e o patrão fica colérico, mas a promessa está feita e Serpina finalmente será patroa (*"Per te ho io nel core"*).

A ópera termina com uma declaração do amor que ambos sentem (*"Inleuto lu surai"*).





Foto: André de Lima

La Serva Padrona

de G. B. Pergolesi

Auditório Fernanda Correia
6 jun 2014 | 19h
7 jun 2014 | 18h

MESTRADO EM ENSINO DA MÚSICA
CONSERVATÓRIO SUPERIOR
DE MÚSICA DE GAIA



La Serva Padrona

Intermezzo em duas partes

Música: *Giovanni Battista Pergolesi*

Libreto: *Gennaro Antonio Federico*

Personagens e Intérpretes

Serpina, criada de Uberto

Anita Silvea (dia 6)

Alexandra Gonçalves (dia 7)

Uberto

Pedro Costa

Vespone, outro criado de Uberto

Ivo Nogueira

Uma criada velha, mãe de Serpina

Alexandra Gonçalves (dia 6)

Anita Silvea (dia 7)

Piano

David Ferreira

Conceção Cénica

Pedro Almeida

Caracterização

Silvia Lizi

A ópera será apresentada sem intervalo.

Sinopse

Primeira parte

Uberto, um homem de leis, de meia-idade e solteiro, queixa-se de não ser servido a tempo e horas, como pretendia (“*Aspettare e non venire*”). Há três horas que espera de que lhe seja trazido o chocolate matinal, e esse é o resultado do bom tratamento que dispensa à sua criada, de quem cuidou desde criança. Solicita ao seu criado Vespone que vá ver qual a razão de tal demora. Este rapidamente regressa, perseguido por Serpina, que não admite que ninguém lhe diga o que deve fazer. Indagada pelo patrão, de qual a razão de tanto barulho, queixa-se do modo como foi tratada pois quer ser respeitada como uma verdadeira senhora. Uberto perde a paciência e declara à sua serva que é tempo de acabar com tais atitudes (“*Sempre in contrasti*”).

Serpina começa então a urdir a sua teia. Queixa-se que só recebe maus-tratos como resposta ao extremo cuidado com que o trata. Uberto tenta brincar com a situação, mas ao aperceber-se que a sua “menina” se irrita cada vez mais, decide que é tempo de ir tratar dos seus assuntos, e pede a Vespone a sua bengala, a espada e o chapéu.

Serpina proíbe-o de sair pois é quase hora de almoço e, perante a insistência de Uberto, fecha a porta à chave. Mesmo assim o patrão teima em arranjar-se, mas ela mostra quem é que, de facto, manda lá em casa (“*Sizzoso, mio sizzoso!*”). Isto é a gota de água para Uberto. A única forma de se livrar da tirania da criada é arranjar uma mulher para se casar. Serpina aprova a decisão e candidata-se a ocupar esse lugar. Que grande atrevimento! Mas se Serpina assim decidiu, será difícil que tal não aconteça (“*La conosco a quegli orellini*”).

Segunda parte

Serpina convence Vespone a ajudá-la com o seu plano para se casar com Uberto. Este aparece, pronto para sair, refletindo sobre a ousadia da sua criada. Serpina diz-lhe que desistiu dos seus intentos e que brevemente irá embora daquela casa, pois também irá casar.

2. Libretto

PRIMEIRO INTEMEZZO

[Aria]

UBERTO

Aspettare e non venire,
Stare a letto e non dormire,
Ben servire e non gradire,
Son tre cose da morire.

[Recitativo]

UBERTO

Questa è per me disgrazia;
Son tre ore che aspetto, e la mia serva
Portarmi il cioccolato non fa grazia,
Ed io d'uscire ho fretta.
O flemma benedetta! Or sì, che vedo
Che per esser sì buono con costei,
La causa son di tutti i mali miei.

Serpina... Vien domani.

E tu altro che fai?
A che quieto ne stai come un balocco?
Come? che dici? eh sciocco! Vanne,
rompiti
Presto il collo. Sollecita;
Vedi che fa.

Gran fatto! Io m'ho cresciuta
Questa serva piccina.
L'ho fatta di carezze, l'ho tenuta

Come mia figlia fosse! Or ella ha preso
Perciò tanta arroganza,
Fatta è sì superbona,
Che alfin di serva diverrà padrona.
Ma bisogna risolvermi in buon'ora...
E quest'altro babbion ci è morto ancora.

SERPINA

L'hai finita? Ho bisogno
Che tu mi sgridi? E pure
Io non sto commoda, ti dissi.

UBERTO

(Brava!)

SERPINA a Vespone

E torna! Se il padrone
Ha fretta, non l'ho io, il sai?

UBERTO

(Bravissima!)

SERPINA a Vespone

Di nuovo! Oh tu da senno
Vai stuzzicando la pazienza mia,
E vuoi che un par di schiaffi alfin ti dia.

UBERTO

Olà, dove si sta?
Olà, Serpina! Non ti vuoi fermare?

SERPINA

Lasciatemi insegnare

La creanza a quel birbo.

UBERTO

Ma in presenza del padrone?

SERPINA

Adunque

Perch'io son serva, ho da esser
sopraffatta.

Ho da essere maltrattata? No signore,

Voglio esser rispettata,

Voglio esser riverita come fossi

Padrona, arcipadrona, padronissima.

UBERTO

Che diavol ha vossignoria illustrissima?

Sentiam, che fu?

SERPINA

Cotesto impertinente...

UBERTO accennando a Vespone

Cheto, tu...

SERPINA

Venne a me...

UBERTO

Cheto, t'ho detto?

SERPINA

E con modi sì impropri...

UBERTO a Vespone

Cheto, cheto... Che tu sii maledetto.

SERPINA

Ma me la pagherai.

UBERTO

Io costui t'inviài...

SERPINA

Ed a che fare?

UBERTO

A che far? Non ti ho chiesto

Il cioccolatte, io?

SERPINA

Ben, e per questo?

UBERTO

E m'ha da uscir l'anima aspettando

Che mi si porti?

SERPINA

E quando

Voi prenderlo dovete?

UBERTO

Adesso. Quando?

SERPINA

E vi par ora questa?

È tempo ormai di dover desinare.

UBERTO

Adunque?

SERPINA

Adunque? Io già nol preparai

Voi di men ne farete,

Padron mio bello, e ve ne cheterete.

UBERTO

Vespone, ora che ho preso il cioccolatte
già,

Dimmi: buon pro' vi faccia e sanità.

SERPINA

Di chi ride quell'asino?

UBERTO

Di me, che ho più flemma d'una bestia.

Ma bestia non sarò,

Più flemma non avrò,

Il giogo scuoterò,

E quel che non ho fatto alfin farò!

[Aria]

UBERTO a Serpina

Sempre in contrasti

Con te si sta.

E qua e là,

E su e giù,

E no e sì.

Or questo basti,

Finir si può.

(a Vespone)

Ma che ti pare?

Ho io a crepare?

Signor mio, no.

(a Serpina)

Però dovrai

Per sempre piangere la tua disgrazia,

E allor dirai

Che ben ti sta.

(a Vespone)

Che dici tu?

Non è così?

Ah!... che!... no!... sì,

Ma così va!

[Recitativo]

SERPINA

In somma delle somme per attendere

Al vostro bene io mal ne ho da ricevere?

UBERTO a Vespone

Poveretta! la senti?

SERPINA

Per aver di voi cura, io, sventurata,

Debbo esser maltrattata?

UBERTO

Ma questo non va bene.

SERPINA

Burlate, sì!

UBERTO

Ma questo non conviene.

SERPINA

E pur qualche rimorso aver dovrete
Di farmi e dirmi ciò che dite e fate.

UBERTO
Così è, da dottoressa voi parlate.

SERPINA
Voi mi state sui scherzi, ed io
m'arrabbio.

UBERTO
Non v'arrabbiate, capperi, hai ragione.
(a Vespone)
Tu non sai che ti dir? Va'dentro,
prendimi
Il cappello, la spada ed il bastone,
Ché voglio uscir.

SERPINA
Mirate.
Non ne fate una buona, e poi Serpina
è di poco giudizio.

UBERTO
Ma lei
Che diamine vuol mai dai fatti miei?

SERPINA
Non vo' che usciate adesso,
Gli è mezzodì. Dove volete andare?
Andatevi a spogliare.

UBERTO
E va' in mal'anno

Che mi faresti...

SERPINA
Oibò, non occorre altro.
Io vo' così, non uscirete, io l'uscio
A chiave chiuderò.

UBERTO
Ma parmi questa
Massima impertinenza.

SERPINA
Eh sì, suonate.

UBERTO
Serpina, il sai, che rotta m'hai la testa?

[Aria
SERPINA
Stizzoso, mio stizzoso
Voi fate il borioso,
Ma non vi può giovare.
Bisogna al mio divieto
Star cheto, e non parlare.
Zit... zit... Serpina vuol così.
Cred'io che m'intendete, sì,
Dacché mi conoscete
Son molti e molti dì.

[Recitativo]

UBERTO
Benissimo.
(a Vespone)

Hai tu inteso? Ora al suo loco
Ogni cosa porrà vossignoria,
Ché la padrona mia vuol ch'io non esca.

SERPINA

Così va bene.
(a Vespone)
Andate, e non v'incresca.
(Vespone vuol partire e poi si ferma)
Tu ti fermi? Tu guardi?
Ti meravigli, e che vuol dir?

UBERTO

Sì, fermati,
Guardami, meravigliati,
Fammi de' scherni, chiamami asinone,
Dammi anche un mascellone,
ch'io cheto mi starò,
Anzi la man allor ti bacierò...
Uberto bacia lamano a Vespone.

SERPINA

Che fa... che fate?

UBERTO

Scostati, malvagia.
Vattene, insolentaccia. In ogni conto
Vo' finirla. Vespone,
In questo istante, trovami una moglie,
E sia anche un'arpia, a suo dispetto
Io mi voglio accasare.
Così non dovrò stare
A questa manigolda più soggetto.

SERPINA

Oh! qui vi cade l'asino!
Casatevi,
Che fate ben; l'approvo.

UBERTO

L'approvate?
Manco mal, l'approvò.
Dunque io mi caserò.

SERPINA

E prenderete me?

UBERTO

Te?

SERPINA

Certo.

UBERTO

Affé!

SERPINA

Affé.

UBERTO

Io non so chi mi tien...
(a Vespone)

Dammi il bastone...

Tanto ardir!

SERPINA

Oh! voi far e dir potrete
Che null'altra che me sposar dovrete.

UBERTO

Vattene, figlia mia.

Su, mirate, leggiadria,

Ve' che brio, che maestà.

SERPINA

Voleste dir mia sposa.

UBERTO

(Ah! costei mi va tentando;

Quanto va che me la fa.)

UBERTO

O stelle! o sorte!

Oh! Questa è per me morte.

SERPINA

(Ei mi par che va calando.)

Via, signore.

SERPINA

O morte o vita,

Così esser dee: l'ho fisso già in
pensiero.

UBERTO

Eh! vanne via.

UBERTO

Questo è un altro diavolo più nero.

SERPINA

Risolvete.

[Duetto]

SERPINA

Lo conosco a quegli occhietti

Furbi, ladri, malignetti,

Che, sebben voi dite no,

Pur m'accennano di sì.

UBERTO

Eh! Matta sei.

SERPINA

Son per voi gli affetti miei

E dovrete sposar me.

UBERTO

Signorina, v'ingannate.

Troppo in alto voi volate,

Gli occhi ed io vi dicono no,

Ed è un sogno questo, sì.

UBERTO

(Oh che imbroglio egli è per me!)

SEGUNDO INTERMEZZO

[Recitativo]

SERPINA

Or che fatto ti sei dalla mia parte,

Usa, Vespone, ogn'arte:

Se l'inganno ha il suo effetto,

SERPINA

Ma perché? Non son io bella,

Graziosa e spiritosa?

Se del padrone io giungo ad esser sposa,
Tu da me chiedi, e avrai,
Di casa tu sarai
Il secondo padrone, io tel prometto.

UBERTO

Io crederei, che la mia serva adesso,
Anzi, per meglio dir, la mia padrona,
D'uscir di casa mi darà il permesso.

SERPINA

Ecco, guardate:
Senza mia licenza
Pur si volle vestir.

UBERTO

Or sì, che al sommo
Giunta è sua impertinenza. Temeraria!
E di nozze richiedermi ebbe ardir!

SERPINA a Vespone

T'asconderai
Per ora in quella stanza
E a suo tempo uscirai.

UBERTO accorgendosi di Serpina

Oh qui sta ella.
Facciam nostro dover. Posso o non
posso?
Vuole o non vuol la mia padrona
bella?...

SERPINA

Eh, signor, già per me finito è il gioco,

E più tedio fra poco
Per me non sentirà.

UBERTO

Cred'io che no.

SERPINA

Prenderà moglie già.

UBERTO

Cred'io che sì,
Ma non prenderò te.

SERPINA

Cred'io che no.

UBERTO

Oh! affatto così è.

SERPINA

Cred'io che no:
Ora d'uopo è ancor ch'io pensi a' casi
miei.

UBERTO

Pensaci, far lo déi.

SERPINA

Io ci ho pensato

UBERTO

E ben?

SERPINA

Per me un marito io m'ho trovato.

SERPINA

Anzi è lunatico.

UBERTO

Buon pro' vi faccia.

E lo trovaste a un tratto

Così già detto e fatto?

UBERTO

Peggio.

SERPINA

Più in un'ora

Venir suol che in cent'anni.

SERPINA

Va presto in collera.

UBERTO

Alla buon'ora!

Posso saper chi egli è?

UBERTO

Pessimo.

SERPINA

E quando poi è incollerito,

Fa ruina, scompigli,

Fracassi, ah via, via.

SERPINA

L'è un militare.

UBERTO

Ci anderà mal la vostra signoria.

UBERTO

Come si fa chiamare?

SERPINA

Perché?

SERPINA

Il capitan Tempesta.

UBERTO

S'è lei così

UBERTO

Oh! brutto nome.

Schiribizzosa meco,

Ed è serva: ora pensa

Con lui essendo sposa. Senza dubbio

SERPINA

E al nome sono i fatti

Corrispondenti. Egli è poco flemmatico.

Il capitan Tempesta in collera anderà

E lei di bastonate

Una tempesta avrà.

UBERTO

Male.

SERPINA

A questo poi Serpina penserà.

UBERTO

Me ne dispiacerebbe; alfin del bene
Io ti volli, e tu' l sai.

SERPINA

Tanto obbligata.
Intanto attenda a conservarsi, goda
Colla sua sposa amata,
E di Serpina non si scordi affatto.

UBERTO

A te' l perdoni il ciel: l'esser tu troppo
Boriosa venir mi fe' a tal atto.

[Aria]

SERPINA

A Serpina penserete
Qualche volta in qualche dì,
E direte: "Ah! poverina,
Cara un tempo ella mi fu".
(Ei mi par che già pian piano
S'incomincia a intenerir.)
S'io poi fui impertinente,
Mi perdoni: malamente
Mi guidai: lo vedo, sì.
(Ei mi stringe per la mano,
Meglio il fatto non può gir.)

[Recitativo]

UBERTO

(Ah! quanto mi sa male
Di tal risoluzione.
Ma n'ho colpa io?)

SERPINA

(Di' pur fra te che vuoi
Che ha da riuscir la cosa a modo mio.)

UBERTO

Orsù, non dubitare,
Che di te mai non mi saprò scordare.

SERPINA

Vuol vedere il mio sposo?

UBERTO

Sì, l'avrei caro.

SERPINA

Io manderò per lui;
Giù in strada ei si trattien.

UBERTO

Va'.

SERPINA

Con licenza.

UBERTO

Or indovino chi sarà costui!
Forse la penitenza
Farà così di quanto
Ella ha fatto al padrone.
S'è ver, come mi dice, un tal marito
La terrà fra la terra ed il bastone.
Ah! poveretta lei!
Per altro io penserei...

Ma... ella è serva... Ma... il primo non
saresti...

Dunque, la sposeresti?...

Basta... Eh no, no, non sia.

Su, pensieri ribaldi andate via.

Piano, io me l'ho allevata:

So poi com'ella è nata... Eh! che sei
matto!

Piano di grazia... Eh... non pensarci
affatto...

Ma... Io ci ho passione,

E pur... quella meschina...

Eh torna... oh dio!...

Eh, siam da capo... Oh! che confusione.

[Aria]

UBERTO

Son imbrogliato io già;

Ho un certo che nel core

Che dir per me non so

S'è amore, o s'è pietà.

Sento un che poi mi dice:

Uberto, pensa a te.

Io sto fra il sì e il no

Fra il voglio e fra il non voglio,

E sempre più m'imbroglio.

Ah! misero, infelice,

Che mai sarà di me!

[Recitativo]

SERPINA

Favorisca, signor... passi.

UBERTO

Oh, padrone.

(a Serpina)

È questi?

SERPINA

Questo è desso.

UBERTO

(Oh brutta cosa!

Veramente ha una faccia tempestosa.)

E così, caro il capitan Tempesta,

Si sposerà già questa mia ragazza?

O ben! N'è già contento...

(Vespone accenna di sì)

O ben! Non vi ha

Difficoltà?

(Vespone come sopra)

O ben... Egli mi pare

Che abbia poche parole.

SERPINA

Anzi pochissime.

(a Vespone)

Vuole me?

(ad Uberto)

Con permissione.

E va a Vespone con cui simette a parlar
segreto.

UBERTO

(E in braccio

A quel brutto nibbiaccio

Deve andar quella bella colombina?)

SERPINA

Sapete cosa ha detto?

UBERTO

Di', Serpina.

SERPINA

Che vuole che mi diate

La dote mia.

UBERTO

La dote tua? Che dote?

Sei matta?

SERPINA

Non gridate,

Ch'egli in furia darà.

UBERTO

Può dar in furia

Più d'Orlando furioso.

Che a me punto non preme.

SERPINA

Oh! Dio!

(Vespone finge di andare in collera)

Vedete pur ch'egli già freme.

UBERTO a Serpina

Oh! che guai! Va' là tu! (Statti a vedere

Che costui mi farà...) Ben, cosa dice?

SERPINA

Che vuole almeno quattromila scudi.

UBERTO

Canchero! Oh! questa è bella!

Vuole una bagattella!

Ah! padron mio...

(Vespone vuol metter mano allo spada)

No signore... Serpina...

Che mal abbia. Vespone

Dove sei?

SERPINA

Ma, padrone

Il vostro male andate voi cercando.

UBERTO

Senti un po'. Con costui hai tu concluso?

SERPINA

Io ho concluso e non concluso.

Adesso...

UBERTO

(Statti a veder, che questo maledetto

Capitano farà precipitarmi).

SERPINA

Egli ha detto...

UBERTO

Che cosa ha detto? (Ei parla

Per interprete.)

SERPINA

Che, o mi date la dote

Di quattromila scudi,
O non mi sposerà.

UBERTO
Ha detto?

SERPINA
Ha detto.

UBERTO
E se egli non ti sposa a me ch'importa?

SERPINA
Ma che mi avrete a sposar voi.

UBERTO
Ha detto?

SERPINA
Ha detto, o che altrimenti
In pezzi vi farà.

UBERTO
Oh! Questo non l'ha detto!

SERPINA
E lo vedrà.

UBERTO
L'ha detto... Sì, signore.
(Vespone fa cenno diminacciare
Uberto)
Eh! non s'incomodi,
Che giacché per me vuol così il destino,

Or io la sposerò.

SERPINA
Mi dia la destra
In sua presenza.

UBERTO
Sì.

SERPINA
Viva il padrone.

UBERTO
Va ben così?

SERPINA
E viva ancor Vespone.

UBERTO
Ah! ribaldo! tu sei? E tal inganno...
Lasciami...

SERPINA
E non occorre
Più strepitar. Ti son già sposa, il sai.

UBERTO
È ver, fatta me l'hai: ti venne buona.

SERPINA
E di serva divenni io già padrona.

[Duetto]
SERPINA

Per te io ho nel core
Il martellin d'amore
Che mi percuote ognor.

UBERTO

Mi sta per te nel core
Con un tamburo amore,
E batte forte ognor.

SERPINA

Deh! senti il tippiti.

UBERTO

Lo sento, è vero, sì,
Tu senti il tappatà.

SERPINA

È vero il sento già.

UBERTO

Ma questo ch'esser può?

SERPINA

Io nol so.

UBERTO

Nol so io.

SERPINA, UBERTO

Caro sposo.

Cara sposa

Gioia. Oh dio!

Ben te lo puoi pensar.

SERPINA

Io per me non so dirlo.

UBERTO

Per me non so capirlo.

SERPINA

Sarà, ma non è questo.

UBERTO

Sarà, nemmeno è questo.

SERPINA

Ah! furbo, sì t'intendo,
Mi vuoi tu corbellar.

UBERTO

Ah! ladra, ti comprendo,
Mi vuoi tu corbellar.

[Finale]

SERPINA

Contento tu sarai,

Avrai amor per me?

UBERTO

So che contento è il core

E amore avrò per te.

SERPINA

Di'pur la verità.

UBERTO

Quest'è la verità.

SERPINA

Oh dio! mi par che no.

UBERTO

Diletta mia sposetta!...

UBERTO

Non dubitar, oibò!

SERPINA

Così mi fai goder.

SERPINA

Oh sposo grazioso!

UBERTO

Sol tu mi fai goder

3. Partitura

Por uma questão de espaço serão apenas colocadas a primeira folha de cada número musical

LA SERVA PADRONA

DI
G. B. PERGOLESI

INTERMEZZO PRIMO

CAMERA .

Uberto non interamente vestito, e Vespone di lui servo, poi Serpina .

INTRODUZIONE

Allegro Moderato

UBERTO

A-spet-ta - - - re e non veni re,

U. entre

U - - - - - to e nondormire, ben ser-vi - - - re
esta în camera e nă dormii, ben servi

U e non gradi-re, son tre co-se da mo-ri - re, da mo-ri - re.
e nă agridii în trei coșes de morii, de morii.

G. RICORDI & C. Editori - MILANO.
 Tutti i diritti della presente revisione sono riservati.
 Tous droits de la présente révision réservés.
 PRINTED IN ITALY

RISTAMPA 1983
 A PRIMÉ EN ITALIE

RECITATIVO

3

UBERTO

Quest'è per me dis-grazia, son tre o-re che aspet-to, e la mia srr-vapor-

U

-tarmi il ciocco-la-to non fa gra-zia; i ed -i-ò d'uscire ho-fret-ta... O. flemma be-anedet-ta!

Or sì, che ve-do, che per esser- sì buon con co-aste-j, la causa son di tutti ma-li
algua sim, sereno, que por se tu som para ele, sou a causa de todos

(chiama Serpina vicino alla scena)

(a Vespono)

mie-j. Serpi-na, Serpi-na... vien doma-ni. E tu al-tro che fa-i? A che quie-to ne
mes males. Serpina, Serpina... veni amante. E tu, que fazes? Poque esten parado

U

sta-i come un baloc-co? Co-me? che di-ci? eh scioeco! vanne, rompi ti presto il
como um balança? Como? Que dizes? O pauco. Vai, parte o percoço

8

ARIA

UBERTO



*ALLEGRO
ASSAI*

UBERTO *(a Serpina)*

Sempre in contrasti con te si sta, con te si sta, e qua e là; e su e giù;

U e sì e no; orquesto ba - - sti, ba - - sti, ba - sti; fi - nir si

U può, fi - nir si può, fi - nir si può Machè ti pare? ah! machè ti pare? ah! Ho io a cre...

2^a volta (a Vesponce)

U - pare? Signor mio, no. Ho io a cre - pa - re? Signor mio, no. Sem - pre, sempre, sempre in con...

(a Serpina)

RECITATIVO 11

SERPINA
In somma delle somme, per at-ten-dere al vostro be-ne, io mal ne ho da-ri-

REC.^o

UBE. (a Vespone) SER.
ce-ve-re? Po-ve-re! ta! la senti? Per a-ver di voi cu-ra, io, sven-tu-ra-ta, debbo esser maltrat-

UBE. SER. UBE. SER.
-ta-ta? Ma questo non va be-ne. Bur-la-te, si! Ma questo non con-vie-ne. E

S
pur, qualche ri-morso a-ver do-vreste di far-mi e dir-mi ciò che di-te e fa-te. Così

U
è, da-dot-to-res-sa voi par-la-te. Voi mi sta-te sui scherzi, ed io m'arrabbio. Non s'arrab-

U
-bia-te, cappe-ri! ha ragio-ne. Tu non sai che ti dir? Va dentro, prendimi il cappello, la spada ed il ba-

45390

A R I A
SERPINA

13

SERPINA

Stiz-zo - so, mio stiz - zo-so, voi fa - te il bo - rì -

ILLEGRETTO

- o - so, ma no, ma non vi può gio - va - re, ma

no, ma non vi può gio - va - re; bi - so - gna al mio di - vie - to star

che - - to che - - to, e non par - la - re, zit... zit...

Ser - pi - na vuol co - sì... zit... zit... Serpi - na vuol co - sì.

7 10 2^a volta

45390

16

S
- ti e mol - ti di .

S
Stiz - zo - so!

m. s.
f

D.C. & sivo al Fine

RECITATIVO

(a Vespone)

UBERTO
Be_nissimo. Hai tu in_te-so? Ora al suo lo_co ogni co_sa porra_vossignori_a,

REC^{co}

SER. (a Vespone)

U
chè la padro_na mi_a non vuol ch'io esca. Co_sì, co_sì va be_ne. Andate, e non v'in_.

(Vespone vuol partire e poi si ferma)

S
- cresca. Tu ti fermi! tu guardi! ti me_ra - vigli! e che vuol dir? Sì, fermati, guardami,

UBE.

DUETTO
SERPINA E UBERTO

19

ALLEGRO

f *staccato*

SERPINA

Lo conosco, lo co-
-nosco a quegli occhielli, a quegli oc- chietti furbi, ladri, ladri malignet- ti, che se-
ben voi di- te no, no, no, pur m'ac- cenna - no di sì, sì, sì, sì, sì; pur m'ac-
- cenna - no di sì.

UBERTO

Signo- ri- na, signo- ri- na, v'ingan- na- te, v'ingan- na- te;

43390

26

200A

INTERMEZZO SECONDO

CAMERA.

Serpina e Vespone in abito da sabbato, poi Uberto vestito per uscire.

RECITATIVO

SERPINA

Or che fatto ti sei dalla mia par-te, u-sa, Vespone, ogn'arte: se l'inganno ha il suo effetto;

REC.º

S

se del padrone io giungo ad esser sposa, tu da me chiedi, e a- vra-i, di ca- sa sa- ra- i

UBERTO

il secondo padrone; io tel pro- metto. Io crede-re-i che la mia serva ades-so, an-zi per dir

SER.

meglio, la mia pa-drona, d'uscir di -ca- sa mi da-rà il permesso. Ec-co! guarda - te:

ARIA
SERPINA

31

ARGHETTO

SERPINA

A Serpi-na pen-se-re-te, pen-se-re-te qualche volta e qualche di, e di-re-te, e di-re-te: ah! pove-ri-na, ah! pove-ri-na, ca-ra, ca-ra un tem-po, un tem-po e-la mi fu, e-la mi fu. (Ei mi par che già pian pian no s'in-co-mincia a in-te-ne-rir,....

ALLEGRO

ALLEGRO

34

S non può gir, non può gir non può gir.)

mf

RECITATIVO

UBERTO (Ah! quan-to mi sa ma-le di tal ri-so-lu-zio-ne, ma n'ho col-pa

REC^o

SER. UBE. - i o.) (Di' pur fra te che vuoi, che ha da riuscire la cosa a mo-do mio.) Orsù, non dubi-

SER. UBE. SER. - ta-re che di te mai non mi saprò scor-dare. Vuol ve-dere il mio sposo? Sì, l'avreicaro. Ionande-

S UBE. SER. (parte) UBE. - rò per lu-i, giù in strada ei si trat-tien. Va. Con licen-za. Or in-do-vi-na chi sa-rà co-

DA

A R I A

U B E R T O

37

TEMPO GIUSTO

UBERTO

Son im_bro_glia_to io già, son im_broglia_to io

U

già, son imbro_glia_to io già, ho un cer_to che nel co_re che dir per me non

U

so, non so s'è a_mo_re, s'è a_mo_re o s'è pie_

45390

RECITATIVO 41

(esce Serpina con Vespone in abito da soldato)

UBE. (a Serpina) SER. UBE.

SERPINA

Favorisca, signor, passi. Oh padrona! È questi? Quest'è desso. Oh brutta

REC^{vo}

U

co_sa! veramente ha una faccia tempe_ sto_sa: e co_si, caro il ca_pi_tan Tempesta, si

(Vespone accenna di si)

U

spo_se_rà già questa mia ra_gaz_za? o ben n'è già con_ten_to? o ben

SER.

U

non vi ha diffi_coltâ? o ben... E_gli mi pare ch'abbia poche pa_ro_le. An_zi po_

45880

46

DUETTO

SERPINA E UBERTO

ALLEGRO
MODERATO

SERPINA

17 24 2^a volta

Handwritten signature

FINALE 53

ALLEGRO SPIRITOSO

Do' una fior e S.

SERPINA
Con - ten - to tu sa - ra - i, sa - ra - i,

S
a - vra - i a - mor per me, a - vra - i, a -

S
UBERTO i a - mor per me?

So che con - ten - to è il co - re, è il

29

45290

4. Gravação das récitas

A gravação vídeo das récitas realizadas nos dias 6 e 7 de junho de 2014 encontra-se em suporte digital anexo a este documento.