

PLATINUM COLLECTION

WOLFGANG AMADEUS
MOZART

DIE HOCHZEIT
DES FIGARO
(LE NOZZE DI FIGARO)

DEUTSCH / ITALIENISCH

121

DIE SCHÖNSTEN
OPERN DER WELT

Le nozze di Figaro

Wolfgang Amadeus Mozart

Inhalt:

[Die Geschichte der Oper](#)

[Le nozze di Figaro](#)

[Attori](#)

[Atto Primo.](#)

[Atto secondo.](#)

[Atto terzo.](#)

[Atto quarto.](#)

[Die Hochzeit des Figaro](#)

[Personen](#)

[Erster Aufzug.](#)

[Zweiter Aufzug.](#)

[Dritter Aufzug.](#)

[Vierter Aufzug.](#)

*Die Hochzeit des Figaro, W. A. Mozart
Jazzybee Verlag Jürgen Beck
86450 Altenmünster, Loschberg 9
Deutschland*

ISBN: 9783849601218

www.jazzybee-verlag.de

www.facebook.com/jazzybeeverlag

admin@jazzybee-verlag.de

Die Geschichte der Oper

(Ital. *opera*, »Werk«), seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. kurzweg (statt »*opera in musica*«) der Name für musikalisch ausgestaltete Bühnenwerke verschiedener Art, Tragödien (*Opera seria*), Schäferspiele (*Pastorale*) und mythologische Allegorien (*Serenata, Festa teatrale*), die in der kurzen Zeit seit ihrem Entstehen (um 1600) sich so schnell verbreitet und das Interesse des großen Publikums so gefangen genommen hatten, dass die auffällige Spezialisierung des Wortsinnes für diese eine Gattung von Musikwerken begreiflich wird. Die O. ist im Prinzip eine Verbindung der Dichtkunst, Schauspielkunst und Tonkunst zu gemeinsamer Wirkung. Aber die Aufgabe der drei Schwesterkünste ist bei diesem Zusammengehen keineswegs eine gleichartige; denn während die Schauspielkunst durch die mimische und szenische Darstellung dem Werke des Dichters den Schein wirklichen Geschehens verleiht, rückt die Musik (durch die Steigerung der Rede zum Gesang wie durch die instrumentale Begleitung) dasselbe wieder aus der Sphäre der nackten Wahrheit in die höhere des Phantasielebens. Es ist klar, dass damit direkt der Ausgangspunkt für Konflikte mannigfacher Art gegeben ist, und die Geschichte der O. weist daher fortgesetzt Widersprüche der einzelnen

Faktoren und mehr oder minder glückliche Versuche zu deren Lösung auf. Dass aber eine endgültige Lösung des durch die gegensätzlichen Aufgaben der Einzelkünste geschaffenen Problems überhaupt unmöglich sein muss, dürfte kaum in Abrede zu stellen sein. So neigt die O. seit ihrem ersten Erscheinen bald mehr der Befriedigung der Ansprüche der einen, bald mehr der der andern Kunst zu, und sind deshalb verschiedene Phasen zu unterscheiden, deren jede die Literatur um wertvolle eigenartige Typen bereichert hat.

Mit ihrer letzten Wurzel reicht die O. zurück bis in die griechische Tragödie (Äschylos, Sophokles, Euripides), die in der Form des rezitativischen Singens der Texte mit unisoner Begleitung der Kithara die Musik zur Mitwirkung heranzog. Der Wunsch, die Wunderwirkungen der antiken Musik wieder zu gewinnen, gab sogar den direkten Anstoß zur Entstehung der O. Zwar sind mit Musik verbundene dramatische Aufführungen auch im Mittelalter nachweisbar, einerseits in den Mysterien (Passionsspielen), andererseits in den Schäferspielen und allegorischen Huldigungsstücken bei fürstlichen Vermählungen, Geburtstagsfeiern etc.; aber erstere hielten sich gesänglich durchaus im Stile des Gregorianischen Chorals, letztere in dem der Madrigalkomposition. Als gegen Ende des 16. Jahrh. ein hochgebildeter kunstsinniger Kreis im Hause des Grafen Bardi da Vernio in Florenz beschloss, das antike Drama mit Musik wieder erstehen zu lassen, geschah es gleich in der bestimmt ausgesprochenen Überzeugung, dass man dabei dem Kontrapunkt entsagen und den Gesang der Rede ähnlich gestalten müsse. So fand man auf dem Wege ästhetischen Rasonnements eine neue Stilgattung für die Musik (den *stile rappresentativo* oder *recitativo*), deren Verwandtschaft mit dem auf ähnlicher Basis erwachsenen Psalmengesang der Kirche übrigens

besonders bei ihren ersten Anfängen sehr bemerklich ist. In Jacopo Peris »*Dafne*« (1594) und »*Euridice*« tritt die wirkliche O. ins Leben als eine scharf markierte Reaktion gegen das Überwiegen der rein musikalischen Gestaltungsprinzipien zugunsten freierer Entfaltung und deutlichen Vortrags des Dichterwortes: der Gesang ist nur eine Art Deklamation mit Fixierung der Tonhöhe, die Instrumentalbegleitung eine rein akkordliche, nur die Singstimme stützende, und Einzelrede wird von jetzt ab durch Einzelgesang (Mono die) und nicht mehr durch mehrstimmigen Chorgesang gegeben. Aber schon Peris Rivale Giulio Caccini, der ebenfalls 1600 Rinuccinis »*Euridice*« komponierte, neigt vielmehr zum virtuosen Sologesang, und der geniale Claudio Monteverde (»*Orfeo*«, 1607) tut einen andern bedeutsamen Schritt, indem er die Begleitung der Instrumente im Sinne tonmalerischer Charakteristik verwendet; die nächsten Meister aber, Cavalli und Cesti, erlösen mehr und mehr die Musik aus ihrer dienenden Stellung, indem sie die Rezitation wieder zu wirklicher Melodie fortbilden. Diese Reaktion zugunsten der Musik gipfelte schließlich in der über ein Jahrhundert währenden souveränen Herrschaft des *bel canto*, der schönen Melodien und der Gesangsvirtuosität (Kastraten) bei den neapolitanischen Opernkomponisten (Al. Scarlatti, Leo, Porpora, Bononcini, Jomelli, Piccini u.a.). Es ist bemerkenswert, dass gerade Italien, die Wiege des neuen Stils, der Schauplatz dieser radikalen Umwandlung wurde, die sich von den Zielen und Prinzipien der Begründer am weitesten abwandte. Diese italienische O. hielt siegreich ihren Einzug in Wien, Dresden, München, Stuttgart, Braunschweig, Madrid, London, Petersburg; in Hamburg erstand zwar 1678 eine selbständige deutsche O., doch eine, deren Ideale von denen der Italiener kaum verschieden waren (Keiser, Küsser), und die deshalb nach 50 Jahren durch die wirkliche italienische O. verdrängt wurde. Noch schneller erlag die mit Henry Purcell (1658–

95) angebahnte englische Nationaloper dem Ansturm der Italiener, zu denen wir, was die O. anlangt, unbedingt auch unsern deutschen Meister Händel rechnen müssen (auch Hasse in Dresden und Graun in Berlin waren solche italienische Opernkomponisten deutscher Nation). Nur in Frankreich stießen die Italiener von Anfang an und fortgesetzt auf energischen Widerstand. Gleich der Begründer der französischen Nationaloper (*Académie de musique*) Cambert (»*Pomone*«, 1671) und der akklimatisierte Italiener Lully (»*Alceste*«, 1674) traten energisch zugunsten der Poesie ein und bewirkten eine kräftige Reaktion gegen das Überwuchern der Melodik, und in ihre Fußstapfen traten in Abständen von ca. 50 Jahren J. Ph. Rameau (»*Hippolyte et Aricie*«, 1733) und der in seiner ersten Periode durchaus den italienischen Meistern anzuschließende Chr. W. Gluck (»*Iphigénie en Aulide*«, 1774), den wir zwar ebenso wenig den Franzosen gönnen, wie Händel den Engländern, der aber gerade so wie dieser geeigneten Boden für seine bahnbrechenden Ideen in fremdem Lande fand. Auch das durch Anregung der mehr inhaltlich als formell der *Opera seria* gegensätzlichen italienischen *Opera buffa* (Pergolesis »*Serva padrona*«, 1733) schnell aufblühende französische Singspiel (Duni [1752], Philidor, Monsigny, Grétry) stellte den Italienern einen neuen kräftigen Damm entgegen, so dass mehr und mehr der Kredit der nur der Gesangsvirtuosität huldigenden Schablonenoper sank; das deutsche Singspiel von Joh. Adam Hiller (1728–1804) bis zu W. A. Mozart (1756–1791) schloss sich zunächst dem französischen an, wenn auch Mozart von der italienischen Manier so viel annahm, wie seine urdeutsche Künstlerseele ihm zu assimilieren gestattete. Die italienische O. feierte in Paesiello, Cimarosa und Rossini ihre letzten Triumphe, und zwar auf dem neutralen Gebiete der *Opera buffa*; Rossinis »*Tell*« (1829) gehört bereits in den Bereich der nun die italienische *Opera seria* gänzlich verdrängenden

französischen Großen O., deren Hauptrepräsentanten außer ihm seine Landsleute Cherubini (»Medea«, 1797), Spontini (»Vestalin«, 1807) und der Deutsche Jakob Meyerbeer (»Die Hugenotten«, 1836) sind; dass die französische Große O. auf den Schultern Glucks steht, ist zweifellos, doch verlegt sie mehr und mehr ihren Schwerpunkt ins Szenische und wird schließlich zur Ausstattungsooper, bei der Poesie und Musik in die zweite Linie treten. Als vereinzelte Erscheinung von außergewöhnlichem Wert müssen wir Beethovens einzige O. »Fidelio« (1804) hervorheben, die unzweifelhaft auf Gluckschem Boden erwachsen, doch außerhalb der Epochen isoliert dasteht. Die eigentliche deutsche Nationaloper aber nimmt ihren Anfang von dem Moment, wo deutsche Komponisten sich dem Gebiete der deutschen Sage zuwenden und adäquaten Ausdruck für die durch die romantischen Dichter in neue Formen gegossene Poesie suchen und finden (L. Spohrs »Faust«, 1816; K. M. v. Webers »Freischütz«, 1821; Heinrich Marschners »Hans Heiling«, 1833). Auch Franz Schubert, F. Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann sind hier zu nennen, die zwar nicht die O. selbst eigentlich förderten, aber die neuen Ausdrucksmittel auf verwandten Gebieten (Lied und instrumentale Stimmungsmalerei) ausbildeten. So wurde es möglich, dass in der imposanten Künstler-Individualität Richard Wagners (1813–83) die Überlegenheit der deutschen O. sich ziemlich plötzlich dokumentierte, derart, dass heute unleugbar die Opernkomposition aller Länder direkt unter ihrem Einflusse stehend erscheint. Mit einer echt italienisch-französischen Großen O. (»Rienzi«, 1842) beginnend, damit gleichsam den Fuß auf die Nacken seiner Vorgänger setzend, springt Wagner mit dem »Fliegenden Holländer« (1843) ziemlich unvermittelt auf romantisches Gebiet über und macht sich zum Vertreter der nationalen deutschen O. Seine in der Schrift »Oper und Drama« (1851) niedergelegten Reformideen knüpfen an die

Bestrebungen der Schöpfer der O. an. Aber freilich, welcher Abstand zwischen jenen unbeholfenen ersten Versuchen und der sichern Handhabung der durch zwei und ein halbes Jahrhundert fort und fort geübten und verfeinerten Ausdrucksmittel bei dem deutschen Meister! Dass die Wagnersche Lösung des Konflikts der Einzelkünste die geistvollste und einer kritischen Analyse am besten standhaltende von allen bisher versuchten ist, muss bedingungslos zugestanden werden; damit ist aber nicht gesagt, dass nun das Suchen und Versuchen ein für allemal zu Ende wäre. Im Gegenteil beweist die fortdauernde Frische der Wirkung der komischen Opern, wie Mozarts »Figaro«, Rossinis »Barbier von Sevilla«, Boieldieus »Weiße Dame«, Adams »Postillon von Lonjumeau«, Lortzings »Wildschütz« und Bizets »Carmen«, dass auch jene Lösungen, bei denen der Gesang selbst und nicht die Instrumentalbegleitung der Hauptträger der musikalischen Ausgestaltung bleibt, eine ästhetische Berechtigung haben. Die Zugkraft der italienischen O. neapolitanischer Observanz ist freilich vollständig gebrochen, und Italiener, Franzosen, Slawen und Engländer stehen heute ganz im Banne der deutschen Meister. Der letzte Altmeister Italiens, G. Verdi, dessen frühere Werke noch ganz den alten Geist atmen, hat sich mit seinen letzten Werken seit »Aida« (1871) zur Wagnerschen Richtung bekehrt, die Franzosen Gounod (»Faust«, 1859) und Ambr. Thomas (»Mignon«, 1866) sind deutlich durch die deutschen Romantiker beeinflusst, während Massenet und Saint-Saëns trotz versuchten Anschlusses an die Fortschritte der Technik es nicht zu hinlänglich prägnanten Typen gebracht haben, die sich deutlich genug von der abgelebten französischen Großen O. abheben würden, um Aussicht auf dauernde Wirkung zu gewinnen. Von neuern Komponisten müssen wir noch den Russen Glinka (»Das Leben für den Zar«, 1836), den Böhmen Smetana (»Die verkaufte Braut«, 1866) und die italienischen Meister Mascagni (»*Cavalleria*

rusticana«), Leoncavallo (»Der Bajazzo«) etc. nennen. Zu vorübergehender Bedeutung gelangte um die Mitte des 19. Jahrh. die burleske O. oder Karikatur-Operette durch die Franzosen Hervé, J. Offenbach und Lecocq, denen sich die etwas gemäßigeren ähnlichen, aber der komischen O. näher stehenden Produktionen der Wiener Operettenkomponisten J. Strauß und Millöcker anschließen. Sehr groß ist die Zahl der Komponisten, die das Gebiet der O. kultiviert haben, aber ohne Neues zur Lösung der Probleme beizutragen und ohne genügende Kraft des Genies, um auch ohne solche Verdienste sich einen Ehrenplatz in der Geschichte dieser Kunstgattung zu erringen. Von neuern nennen wir nur noch ergänzend die Namen A. Rubinstein, H. Götz (»Der Widerspenstigen Zähmung«), G. Bizet (»Carmen«), E. Kretschmer (»Die Folkunger«), J. Brüll (»Das goldene Kreuz«), V. E. Neßler, K. Goldmark, H. Hofmann, V. Stanford, A. Mackenzie, P. Tschaikowsky, A. Dvořák, L. Delibes, E. Humperdinck, E. d'Albert.

Die ältere Literatur über die O. findet sich in Forkels »Allgemeiner Literatur der Musik« (Leipz. 1792) und in Beckers »Systematisch-chronologischer Darstellung der musikalischen Literatur« (das. 1836, Nachtrag 1839) zusammengestellt. Von den neuern einschlägigen Schriften vgl. Lindner, Die erste stehende deutsche O. (Berl. 1855) und Zur Tonkunst (das. 1864); Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden (Dresd. 1861 bis 1862, 2 Tle.); Rudhardt, Geschichte der O. am Hof zu München (Freising 1865, Bd. 1: Die italienische O. 1654-1787); R. Wagner, O. und Drama (2. Aufl., Leipz. 1869), und dessen übrige Schriften; Schletterer, Die Entstehung der O. (Nördling. 1873) und Vorgeschichte der französischen O. (Berl. 1885); Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France* (Par. 1873); Rolland,

Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti (das. 1895); Hanslick, *Die moderne O.* (Berl. 1875–1900, 9 Bde.; genaueres, s. Hanslick); Schuré, *Le drame musical* (6. Aufl., Par. 1906; deutsch von H. v. Wolzogen, 3. Aufl., Leipz. 1888); Lobe, *Kompositionslehre*, Bd. 4: »Die O.« (2. Aufl. von Kretzschmar, das. 1887); Nutter-Thoinan, *Les origines de l'opéra français* (Par. 1886); Bulthaupt, *Dramaturgie der O.* (Leipz. 1887, 2 Bde.; 2. Aufl. 1902); Kalbeck, *Opernabende* (Berl. 1898, 2 Bde.); H. Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der italienischen O. im 17. Jahrhundert* (Leipz. 1901–04, 2 Bde.); N. d'Arienzo, *Die Entstehung der komischen O.* (deutsch, das. 1902); Klob, *Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen O.* (Berl. 1903); Hirschberg, *Die Enzyklopädisten und die französische O. im 18. Jahrhundert* (Leipz. 1903); Istel, *Die komische O.* (Stuttg. 1906); O. Neitzel, *Führer durch die O. der Gegenwart* (Bd. 1: *Deutsche Opern*, Leipz. 1889–93, 3 Tle. in mehreren Auflagen); Lackowitz, *Der Opernführer* (1. Bd. in 6. Aufl., Berl. 1899; 2. Bd. in 2. Aufl. 1898; dazu 3 Nachträge bis 1902); Storck, *Das Opernbuch* (Führer, 4. Aufl., Stuttg. 1904); J. Scholtze, *Vollständiger Opernführer* (Berl. 1904). Lexika: Riemann, *Opernhandbuch* (Leipz. 1886, Supplement 1893); Clément und Larousse, *Dictionnaire des opéras* (2. Aufl. von Pougin, Par. 1897; Supplement 1905).

Le nozze di Figaro

Comedia per musica in quattro atti

Attori

Il Conte di Almaviva
La Contessa di Almaviva
Susanna, promessa Sposa di Figaro
Cherubino, Paggio del Conte
Marcellina
Bartolo, Medico di Siviglia
Busilio, Maestro di musica
D. Curzio, Giudice
Antonio, Giardiniere del Conte, e Zio di Susanna
Barbarina, figlia di Antonio
Coro di Pacsani
Coro di Villanelle
Coro di varj ordini di Persone
Servi

La Scena si rappresenta nel Castello del Conte di Almaviva.

Il tempo prescritto dall'uso alle drammatiche rappresentazioni, un certo dato numero di personaggi comunemente praticato nelle medesime; ed alcune altre prudenti viste, e convenienze dovute ai costumi, al loco, e agli spettatori, furono le cagioni per cui non ho fatto una traduzione di questa eccellente comedia, ma una imitazione piuttosto, o vogliamo dire un estratto.

Per questo sono stato costretto a ridurre a undeci attori i sedeci che la compongono, due de' quali si possono eseguire da uno stesso soggetto, e ad omettere, oltre un intiero atto di quella, molte graziosissime scene, e molti bei motti, e saletti ond'è sparsa, in loco di che ho dovuto sostituire canzonette, arie, cori, ed altri pensieri, e parole

di musica suscettibili, cose che dalla sola poesia, e non mai dalla prosa s'è somminiftrano. Ad onta però di tutto lo studio, e di tutta la diligenza e cura avuta dal maestro di Cappella, e da me per esser brevi, l'opera non sarà delle più corte che si sieno esposte sul nostro teatro, al che speriamo che basti di scusa la varietà delle fila onde è tessuta l'azione di questo dramma, la vastità e grandezza del medesimo, la molteplicità de'pezzi musicali, che si son dovuti fare, per non tener di soverchio oziosi gli attori, per scemare la noja, e monotonia dei lunghi recitativi, per esprimere tratto tratto con diversi colori le diverse passioni che vi campeggiano, e il desiderio nostro particolarmente di offerire un quasi nuovo genere di spettacolo ad un Pubblico di gufto s'è raffinato, e di s'è giudizioso intendimento.

Il Poeta.

Atto Primo.

Scena I.

Camera non affatto ammobigliata, una sedia d'appoggio in mezzo.

Figaro con una misura in mano, e Susanna allo specchio, che si sta mettendo un cappellino ornato di fiori.

FIGARO.

Cinque ... dieci ... venti .. trenta ..

Trenta sei ... quaranta tre.

SUSANNA *fra se.*

Ora sì ch'io son contenta;

Stessa guardandosi nello specchio.

Sembra fatto inver per me.

Guarda un po, mio caro Figaro.

Seguitando a guarda si.

Guarda adesso il mio cappello.

FIGARO.

Sì mio core, or è più bello:

Sembra fatto inver per te:

FIGARO E SUSANNA.

Ah il mattino a le nozze vicino

Quanto è dolce al mio / tuo tenero sposo

Questo bel cappellino vezzoso,

Che Susanna ella stessa si fè.

SUSANNA.

Cosa stai misurando,
Caro il mio Figaretto.

FIGARO.

Io guardo se quel letto,
Che ci dostina il Conte
Farà buona figura in questo loco.

SUSANNA.

E in questa stanza?

FIGARO.

Certo, a noi la cede
Generoso il padrone:

SUSANNA.

Io per me te la dono.

FIGARO.

E la ragione?

SUSANNA *toccandosi la fronte.*

La ragione l'ho quì.

FIGARO.

Perche non puoi

Facendo lo stesso.

Far che paffi un po quì?

SUSANNA.

Perche non voglio.

Sei tu mio servo, o no?

FIGARO.

Ma non capisco

Perchè tanto ti spiaccia

La più comoda stanza del palazzo.

SUSANNA.

Perch'io son la Susanna, e tu sei pazzo.

FIGARO.

Grazie: non tanti elogi: osserva un poco

Se potriasi star meglio in altro loco.

Se a caso Madama

La notte ti chiama:

Din din: in due passi

Da quella puoi gir.

Vien poi l'occasione

Che vuolmi il padrone,

Don don in tre salti

Lo vado a servir.

SUSANNA.

Così se il mattino

Il caro Contino,

Din din, e ti manda

Tre miglia lontan.

Din din, e a mia porta

Il diavol lo porta,

Don don, e in tre salti .

FIGARO.

Susanna, pian pian,

SUSANNA.

Ascolta:

FIGARO.

Fa presto:

SUSANNA.

Se udir brami il resto

Discaccia i sospetti

Che torto mi fan.

FIGARO.

Udir bramo il resto:

I dubbj, i sospetti

Gelare mi fan.

SUSANNA.

Or bene; ascolta, e taci:

FIGARO *in quieto*.

Parla, che c'è di nuovo?

SUSANNA.

Il Signor Conte

Stanco di andar cacciando le straniere

Bellezze forastiere,

Vuole ancor nel castello

Ritentar la sua sorte,

Né già di sua consorte, bada bene,

Appetito gli viene;

FIGARO.

E di chi dunque?

SUSANNA.

De la tua Susannetta.

FIGARO *con sorpresa*.

Di te?

SUSANNA.

Di me medesima; ed ha speranza,

Che al nobil suo progetto

Utilissima sia tal vicinanza.

FIGARO.

Bravo! tiriamo avanti.

SUSANNA.

Queste le grazie son, questa la cura

Cn'egli prende di te, della tua sposa:
FIGARO.

Oh guarda un po che carità pelosa!

SUSANNA.

Chetati: or viene il meglio: Don Basilio
Mio maestro di canto, e suo mezzano,
Nel darmi la lezione
Mi ripete ogni di questa canzone.

FIGARO.

Chi? Basilio? oh birbante!

SUSANNA.

E tu forse credevi
Che fosse la mia dote
Merto del tuo bel muso!

FIGARO.

Me n'era lusingato.

SUSANNA.

Ei la destina
Per ottener da me certe mezz'ore ...
Che il diritto feudale ...

FIGARO.

Come! ne'feudi suoi
Non l'ha il Conte abolito?

SUSANNA.

Ebben, ora è pentito, e par che voglia
Riscattarlo da me:

FIGARO.

Bravo! mi piace:
Che caro Signor Conte!
Ci vogliam divertir: trovato avete ...

Si sente suonare un campanello.

Chi suona? La Contessa.

SUSANNA.

Addio, addio.

Fi ... Fi ... garo bello;

FIGARO.

Coraggio mio tesoro.

SUSANNA.

E tu cervello.

Parte.

Scena II.

FIGARO *solo.*

Bravo, Signor Padrone! ora incomincio

Passeggiando con foco per la camera, e fregandosi le mani.

Acapir il mistero ... e a veder schietto

Tutto il vostro progetto: a Londra è vero? ...

Voi Ministro, io Corriero, e la Susanna ...

Secreta ambasciatrice:

Non sarà, non sarà. Figaro il dice.

Se vuol ballare,

Signor Contino

Il Chitarrino,

Le suonerò.

Se vuol venire
Ne la mia scola
La capriola
Le insegnerò.

Saprò ... ma pianó,
Meglio ogni arcano
Dissimulando
Scoprir potrò.

L'arte schermendo,
L'arte adoprando,
Di quà pungendo,
Di là scherzando,
Tutte le machine
Rovescierò.

Se vuol ballare,
Signor Contino,
Il Chitarrino
Le suonerò.

Parte.

Scena III.

Bartolo, e Marcellina con un contratto in mano.

BARTOLO.

Ed aspettaste il giorno
Fissato alle sue nozze

Per parlarmi di questo?

MARCELLINA.

Io non mi perdo,
Dottor mio di coraggio:
Per romper de' sponsali
Più avanzati di questo
Bastò spesso un pretesto: ed egli ha meco,
Oltre questo contratto,
Certi impegni ... so io ... basta or conviene
La Susanna atterrir; convien con arte
Impuntigliarla a rifiutare il Conte.
Egli per vendicarsi
Prenderà il mio partito,
E Figaro così sia mio marito.

BARTOLO.

Bene, io tutto farò: senza riserve

Prende il contratto dalle mani di Marcel.

Tutto a me palesate: (avrei pur gusto
Di dar per moglie la mia serva antica
A chi mi fece un di rapir l'amica.)

La vendetta, oh la vendetta!
E' un piacer serbato a i saggi:
Obbliar l'onte, e gli oltraggi
E' bassezza, è ognor viltà.

Co l'astuzia, co l'arguzia ...
Col giudizio ... col criterio ...
Si potrebbe .. il fatto è serio ...

Ma credete si farà.

Se tutto il codice
Dovessi volgere.
Se tutto l'indice
Dovessi leggere,
Con un equivoco,
Con un sinonimo
Qualche garbuglio

Si troverà.
Tutta Siviglia
Conosce Bartolo:
Il birbo Figaro
Vostro sarà.

Parte.

Scena IV.

Marcellina, poi Susanna con cuffia da donna un nastro, e un abito da donna.

MARCELLINA.

Tutto ancor non ho perso:
Mi resta la speranza:
Ma Susanna si avvanza: io vo provarmi ...

Piano.

Fingiam di non vederla ...

Forte.

E quella buona perla.

La vorrebbe sposar!

SUSANNA *resta in dietro.*

Di me favella.

MARCELLINA.

Ma da Figaro al fine

Non può meglio sperarsi: argent fait tout.

SUSANNA.

(Che lingua! manco male

Che ognun sa quanto vale.)

MARCELLINA.

Brava! questo è giudizio!

Con quegli occhi modesti,

Con quell' aria pietosa,

E poi ...

SUSANNA.

(Meglio è partir.)

MARCELLINA.

Che cara sposa!

Vanno tutte due per partire, e s'incontrano alla porta.

Via resti servita,

Fa una riverenza.

Madama brillante.

SUSANNA.

Non sono sì ardita,

Una riverenza.

Madama piccante.

MARCELLINA, *una riverenza.*

No, prima a lei tocca;

SUSANNA, *una riverenza.*

No no, tocca a lei.

SUSANNA E MARCELLINA.

Io so i dover miei,

Riverenza.

Non fo inciviltà.

MARCELLINA *com. s.*

La sposa novella!

SUSANNA, *com. s.*

La Dama d'onore!

MARCELLINA *com. s.*

Del Conte la bella!

SUSANNA.

Di spagna l'amore!

MARCELLINA.

Il merito!

SUSANNA.

Il titolo!

MARCELLINA.

Il posto!

SUSANNA.

L'età.

MARCELLINA.

Per bacco precipito.

Se ancor resto quà.

SUSANNA.

Marcellina parte infuriata.

Sibilla decrepita

Da rider mi fa.

Scena V.

Susanna, e poi Cherubino.

SUSANNA.

Va là, Donna pedante,

Dottoressa arrogante,

Perchè hai letti due libri,

E seccata Madama in gioventù ...

CHERUBINO *esce in fretta.*

Susanetta sei tu?

SUSANNA.

Son io, cosa volete?

CHERUBINO.

Ah cor mio, che accidente!

SUSANNA.

Cor vostro! cosa av venne?

CHERUBINO.

Il Conte jeri

Perchè trovommi sol con Barbarina.

Il congedo mi diede: