

RiMe

Rivista dell'Istituto
di Storia dell'Europa Mediterranea

ISBN 9788897317661

ISSN 2035-794X

numero 8/III n.s., giugno 2021

**Vivat Maestri Scolari: a presença de Giuseppe
Scolari e as suas óperas em Lisboa
entre 1766 e 1774**

Vivat Maestri Scolari: the presence of Giuseppe
Scolari and his operas in Lisbon
from 1766 to 1774

Ricardo Bernardes

DOI: <https://doi.org/10.7410/1482>

Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea
Consiglio Nazionale delle Ricerche
<http://rime.cnr.it>

Special Issue

Portugal na escrita dos Italianos
(sécs. XVI-XVIII)

Portugal in the writings of Italians
(16th-18th centuries)

Organizado por / Edited by

Nunziatella Alessandrini - Mariagrazia Russo
- Gaetano Sabatini

RiMe 8/III n.s. (June 2021)

Special Issue

Portugal na escrita dos Italianos (sécs. XVI-XVIII)

Portugal in the writings of Italians (16th-18th centuries)

Organizado por / Edited by

Nunziatella Alessandrini - Mariagrazia Russo - Gaetano Sabatini

Table of Contents / Indice

Nunziatella Alessandrini - Mariagrazia Russo - Gaetano Sabatini <i>Introdução / Introduction</i>	7-9
Cecilia Veracini <i>Uso e commercio degli animali non umani nell'espansione portoghese (secoli XV e XVI): le testimonianze dei viaggiatori italiani / Use and trade of non-human animals in Portuguese overseas expansion (15th and 16th centuries): Evidence from Italian travellers</i>	11-42
Nunziatella Alessandrini <i>Vincenzo Tron e Girolamo Lippomani: a Lisboa de Quinhentos em espelho / Vincenzo Tron and Girolamo Lippomani: the 16th century Lisbon in the mirror</i>	43-61

Rui Loureiro	63-81
<i>Breves notas sobre as cartas lisboetas de Filippo Sassetti (1578-1583) / Brief notes about the Lisbon letters of Filippo Sassetti (1578-1583)</i>	
Luís Costa e Sousa	83-112
<i>Portugal 1580: o itinerário gráfico de Stefano Angarano / Portugal 1580: Stefano Angarano's graphic itinerary</i>	
João Cabeleira	113-144
<i>Visão da paisagem seiscentista portuguesa através das vedute de Pier Maria Baldi e da Relazione ufficiale de Lorenzo Magalotti / A view of the 17th century Portuguese landscape through the vedute by Pier Maria Baldi and the Relazione ufficiale by Lorenzo Magalotti</i>	
Mariagrazia Russo	145-162
<i>Antonio Albergati, colector em Portugal (1622-1624): uma presença contra a escravidão. Documentos inéditos em bibliotecas romanas / Antonio Albergati, collector in Portugal (1622-1624): a presence against slavery. Unpublished documents in Roman libraries</i>	
Cristina Bravo Lozano - Roberto Quirós Rosado	163-183
<i>Evangelizzare nella tempesta. Fra' Bonaventura d'Alessano, la 'Restauração' in Portogallo e le origini della Missione del Congo / Evangelising in the storm. Friar Bonaventure d'Alessano, the 'Restauração' in Portugal and the origins of the Congo Mission</i>	
Ricardo Bernardes	185-198
<i>Vivat Maestri Scolari: a presença de Giuseppe Scolari e as suas óperas em Lisboa entre 1766 e 1774 / Vivat Maestri Scolari: the presence of Giuseppe Scolari and his operas in Lisbon from 1766 to 1774</i>	
Elfrida Ralha	199-238
<i>João Ângelo Brunelli (1722-1804). Episódios históricos marcados por um matemático bolonhês contratado por D. João V / João Ângelo Brunelli (1722-1804). Historical episodes marked by a Bolognese mathematician hired by D. João V</i>	
Ana Paula Avelar	239-259
<i>A Alteridade na reavistação de um Portugal setecentista. As "Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie" de Giuseppe Gorani / The Otherness in</i>	

the re-visitation of a 18th century Portugal. The “*Mémoires pour servir à l’histoire de ma vie*” by Giuseppe Gorani

Focus

Antonio González Valverde - José Javier Ruiz Ibáñez

263-298

El derecho y el azar testamentario: mérito, promoción social, normativa y tiempos en la sucesión del maestro de campo don Juan de Rivas, castellano de Cambrai (1596-1616) / Testamentary law and chance: merit, social promotion, norms and times in the succession of the maestro de campo Don Juan de Rivas, castellan of Cambrai (1596-1616)

Vivat Maestri Scolari: a presença de Giuseppe Scolari e as suas óperas em Lisboa entre 1766 e 1774

Vivat Maestri Scolari: the presence of Giuseppe Scolari and his operas in Lisbon from 1766 to 1774

Ricardo Bernardes
(Universidade Nova de Lisboa -
Fundação da Casa de Mateus)

Date of receipt: 10/02/2021

Date of acceptance: 25/06/2021

Resumo

Giuseppe Scolari é um compositor esquecido pela musicologia que deve de ser estudado por aqueles que interessam-se pela conformação dos estilos musicais em Portugal em meados do séc. XVIII como parte do processo de italianização da música, fenómeno que ocorreu de modo transversal por toda a Europa. Apesar de figurar entre os importantes nomes da ópera italiana, sua actividade em Lisboa é muito pouca conhecida e a sua música resta esquecida nos arquivos. O compositor dirigiu os melhores músicos portugueses de sua época e a sua reputação e aceitação pelo público lisboeta era absoluta.

Palavras-chave

Ópera italiana; Portugal; música; musicologia

Abstract

Giuseppe Scolari is a composer forgotten by musicology that must be studied by those who are interested in the development of musical styles in Portugal in the middle of the 18th century as part of the process of Italianization of music, a phenomenon that occurred across Europe. Despite being among the important names of Italian opera, his activity in Lisbon is very little known and his music remains forgotten in the archives. The composer directed the best Portuguese musicians of his time and his reputation and acceptance by the Lisbon public was absolute.

Keywords

Italian opera; Portugal; music; musicology.

1. *Bibliografia.* - 2. *Curriculum vitae.*

No âmbito das celebrações dos 250 anos da ópera na Corunha em 2018, foram recolhidas novas informações sobre o início da ópera italiana em teatros públicos da pensínsula ibérica, o que trouxe uma atenção renovada à companhia de ópera de Nicola Setaro (c. 1730 - 1774) em várias cidades de Espanha e Portugal. O aprofundamento sobre o assunto deu-se com a parceria estabelecida entre a Fundação da Casa de Mateus em Vila Real e a associação de Amigos da Ópera de A Corunha, para a produção de dois espectáculos sobre a vida do *impresario* Nicola Setaro, com dois dos mais renomados cantores especializados em ópera do séc. XVIII, a mezzosoprano norte-americana Vivica Genaux e o barítono galego Borja Quiza, tendo sido a concepção do espetáculo e a encenação realizadas por Mario Pontiggia e a parte musical a cargo da Orquestra Barroca de Mateus sob a direção do autor do presente texto. Nos concertos realizados no Palácio de Mateus em Vila Real e no Teatro Rosalía de Castro em A Corunha foram interpretadas várias árias de óperas postas em cena por Setaro, incluindo a estreia moderna de uma ária de *La cascina* de Giuseppe Scolari (Vicenza 1720 - Lisboa após 1774) com libreto de Carlo Goldoni (1707 - 1793), composta em Veneza em 1763 e reposta em Lisboa logo em 1766 no Teatro Real da Ajuda. Nessa ocasião pudemos comprovar a imensa qualidade da música de Scolari ao mesmo tempo que nos deparamos com o quase total desconhecimento que há sobre esse compositor e sua música, ainda que tenha sido tão importante e influente, como comprovado pelas notícias e testemunhos da época. É possível sugerir que, pelo fato de ter sido um viajante, um expatriado, somente mais recentemente tenha havido maior interesse pela sua produção. É bastante notório e comprovado pela própria história da ciência da musicologia histórica que cada país tende a primeiro tratar de seus compositores nacionais para depois cuidar dos estrangeiros fixos e, por último, dos músicos circulantes (Brito, 1960, p. 38). Esse provavelmente teria sido o caso de Giuseppe Scolari, um compositor de relevo na história da música italiana e da península ibérica, mas cuja música não é conhecida por conta da falta de um “acolhimento nacional” da sua produção, como discutiremos adiante. É inegável que Scolari foi essencial para a o estabelecimento da ópera italiana em Espanha e Portugal na segunda metade do século XVIII pois, para além de um melodismo cativante, sua música continha os mais modernos elementos dramáticos do género teatral e musical que moldou o gosto das audiências ibéricas.

No entanto, não há como falarmos de Giuseppe Scolari e seu tempo na península ibérica, sem falarmos antes de Nicola Setaro e sua companhia. Setaro foi um cantor e *impresario* napolitano de ópera nascido por volta de 1711, e é hoje tido como o responsável pela implementação desse novo género do teatro

musical em alguns importantes centros urbanos ibéricos. Especialmente no caso português, Setaro foi responsável por intensa atividade operística em Lisboa e a criação do Teatro do Corpo da Guarda no Porto. Antes de ser empresário de ópera e ter a sua própria companhia, Setaro desenvolveu uma intensa carreira como baixo em teatros italianos em centros importantes como Ravena, Pesaro, Brescia, Mantua, Veneza, Ancona, Senigallia, Reggio Emilia, Parma e chegou mesmo a cantar em Viena. Seu maestro de música foi Giuseppe Scolari, que acompanhou a companhia de Setaro como seu diretor musical comprovadamente até à sua incursão por Lisboa.

Entre 1750 e 1753 há registos da presença de Setaro como organizador de três temporadas no Teatro de la Santa Creu de Barcelona com uma importante companhia composta por 14 cantores, 8 bailarinos e uma orquestra com 22 elementos. Nesse período a companhia estreou 10 óperas sérias e 14 bufas ou cómicas, uma produtividade notável e comprobatória do enorme sucesso que alcançou. Seu maestro de capela e diretor das óperas era Giuseppe Scolari e o repertório baseado nos mais importantes nomes italianos de sua época como Giovanni Battista Pergolesi, Gaetano Latilla, Baldassare Galuppi, para além do próprio Scolari. Em Março de 1753, Setaro decide formar uma nova companhia e começa a percorrer várias cidades espanholas e portuguesas, dirigindo-se primeiro à Andaluzia, onde há registos de várias atuações no “Corral de Comedias” de Jerez de la Frontera e várias tentativas de apresentarem-se em Cádiz, onde seu irmão Pietro já teria trabalhado. Em Puerto de Santa María construiu o Teatro de las Casas del Palacio, inaugurado em 14 de abril de 1754. Um ano depois, após litígios e reclamações, a Câmara Municipal ordenou o fechamento do teatro e levou Setaro a julgamento, condenando-o a leiloar os ativos da empresa. A empresa de Setaro teria deixado a cidade em meados de 1755. Entre 1755 e 1759 não há registos claros da companhia de Setaro e nem de Scolari. O que se sabe é que Setaro, sua família e seis cantores italianos chegaram a Lisboa no verão de 1759. Seu irmão Pietro fez arranjos para se apresentar no Teatro da Rua dos Condes mas, como Portugal havia interrompido relações diplomáticas com os Estados Pontifícios, os italianos não eram bem vistos. A empresa não obteve permissão régia para atuar na cidade e teve que o fazer privadamente em residências particulares de estrangeiros. Em fevereiro de 1760, Setaro teria tentado a sorte em Gibraltar, mas também sem muito sucesso. De regresso a Lisboa, foi contactado por um agente do Senado da Câmara do Porto que lhe ofereceu um contrato. Com a companhia de 7 cantores, 2 bailarinos e uma orquestra com 18 músicos, Setaro viajou para o Porto e estreou-se no Teatro do Corpo da Guarda a 15 de agosto de 1760. Por atuarem em várias temporadas, acredita-se que os irmãos Setaro tenham fixado

residência no Porto. Em março de 1764, Nicola Setaro pediu autorização à Câmara Municipal de A Corunha para realizar três temporadas num teatro provisório que teria construído, e assim termina a sua passagem por Portugal.

Desde a chegada da companhia a Barcelona em 1750, Setaro teve Giuseppe Scolari trabalhando como seu *maestro di cappella*, compondo novos títulos e dirigindo obras de compositores como Galuppi, Auletta e Latilla. Ainda não é possível confirmar se Scolari, que gozara de considerável sucesso com *La cascina* (1755) – escrita para ele pelo grande dramaturgo italiano e seu amigo Carlo Goldoni, se juntou ao empresário quando a empresa permaneceu em Lisboa de 1759 a 1762 antes de partir para o Porto e depois para a Galiza. O compositor trabalhou para teatros públicos e reais como a Rua dos Condes, Bairro Alto e Salvaterra, pelo menos de 1766 até uma última obra datada de 1774, a burletta *Alle dame*, mesmo considerando possíveis viagens de regresso à Itália nesse período (Ferreira, 2017).

De facto, apesar de figurar entre os importantes nomes da ópera italiana da segunda metade do século XVIII, a sua actividade em Lisboa é muito pouco conhecida e a sua música resta esquecida na rica biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda. É importante lembrar que o acervo musical dessa biblioteca está entre os mais importantes da Europa, sobretudo no que diz respeito à produção de ópera entre o período do terramoto de Lisboa (1755) e o fim do Antigo Regime com as Guerras Liberais. São centenas de óperas, primorosamente copiadas pelos copistas da corte ou então enviadas para integrar as bibliotecas, através dos embaixadores portugueses, nas cortes italianas. É a coleção que guarda o maior número de partituras das óperas de Scolari, tanto as que foram efectivamente representadas em Lisboa, assim como alguns outros títulos que foram apenas copiados para a coleção real de partituras¹.

A presença de Scolari em Portugal insere-se no importante processo de italianização das artes e da música no reino português durante o séc. XVIII. Uma importação do gosto iniciou-se sistematicamente no período do reinado de D. João V (1706-1750). Nas primeiras décadas do século XVIII, jovens músicos portugueses foram enviados à Roma para absorverem o melhor do estilo musical da corte papal, daquela linguagem monumental que ficou conhecida como o “barroco colossal” romano. D. João V via na música sacra, e em toda a sua teatralidade intrínseca, o melhor meio de expressão artística nas artes

¹ É interessante notar que a maior parte dos manuscritos de ópera que estão na coleção da Biblioteca da Ajuda nunca foram utilizados para ensaios ou execuções musicais, sendo, de facto, consideradas apenas como parte das importantes coleções reunidas pelos reis portugueses que viam nesse género cultural e musical um símbolo de urbanidade que os distinguiu face às outras grandes cortes europeias.

performativas e também um grande meio de demonstração e encenação do seu poder real nos moldes do regalismo francês. No entanto, no reinado de seu filho D. José I (1750 e 1777), que coincide com a construção da Ópera do Tejo, o paradigma cultural mudou, e é no teatro de corte que se dava a representação do poder real. O luxo e a opulência das montagens das óperas sérias, com personagens do passado clássico greco-romano, exaltavam as virtudes morais, sempre em comparação aos monarcas ou a membros da família real. Esses viam-se representados no palco e, ao mesmo tempo, deixavam clara a mensagem da sua superioridade relativamente aos súbditos.

A rainha D. Maria I, que reinou entre 1777 e 1816, manteve a tradição de valorização da arte musical iniciada pelo seu avô e pelo seu pai. Por conta da necessidade de reduzir os custos comparativamente à tradição anterior preferiu, durante o seu reinado, formatos mais reduzidos, quer respeito ao número de músicos da orquestra da Real Câmara, quer nas produções de ópera que se apresentavam, muito menos opulentas e até, por vezes, com pouca ou nenhuma encenação.

Para o entendimento da importância de Scolari no contexto ibérico e, sobretudo, na vida musical portuguesa durante a sua estada, temos que analisar a sua presença no contexto do fenómeno de italianização da música durante o século XVIII que ocorreu de modo transversal a todas as cortes europeias, ainda que em França se tenha processado de modo mais particular. A península ibérica, com sua forte tradição de teatro musical autóctone, não ficou imune à moda italiana que trouxe a facilidade melódica, aliada a novos efeitos orquestrais que ajudavam a definir e reforçar o pathos dramático-musical das personagens. A ópera italiana instala-se com força e as suas soluções para a fluência do teatro musical tornam-se de facto preponderantes em relação às práticas locais tradicionais.

Em seu livro *The Italian diaspora of Musicians in the Eighteenth-century*, publicado em 2005, Reinhardt Strohm explica o fenómeno migratório de músicos italianos como uma diáspora artística, para além de tratar de suas consequências para a exportação de modelos estilísticos e educacionais por toda a Europa. No contexto dessa “diáspora” do estilo italiano e de seus músicos no século XVIII, os compositores italianos foram praticamente esquecidos por não se fixarem na memória histórica ou no cânone musical por terem sido “expatriados” dos grandes centros musicais europeus e, assim, não criaram raízes no imaginário coletivo e académico para integrarem a narrativa histórica da produção musical. Muitas vezes não são estudados em seus países de origem por terem migrado e nem nos países em que fizeram suas carreiras, pois eram estrangeiros.

Como já foi mencionado, o processo de italianização da música em Portugal foi caracterizado por uma mudança estruturada nos parâmetros artísticos e sócio-comunicativos, sobretudo aqueles da representação do poder real e da Igreja. D. João V, através de uma hábil estratégia política, elevou a sua Capela Real à condição de Patriarcal, tendo em seu capelão um príncipe da Igreja. Assim, o Rei passa a ter o controle do poder temporal e da influência do poder religioso. A fim de impor e garantir a representação de seu poder, a corte patriarcal de Lisboa emula e compete com a corte papal na grandiosidade do rito, sendo a música um dos principais elementos deste processo. O próprio processo civilizacional intensificou o uso de formas expressivas, como a música sacra e a ópera, na busca de um controle social e/ou edificação dos costumes como nunca antes havia ocorrido em Portugal. Este processo, tanto na metrópole quanto na colônia, marcava-se por uma representação e encenação pública do poder real que, nas palavras de Hespanha, servia uma “liturgia cortesã que inculcava uma representação eminente da realeza” (Hespanha, 1992, p. 12).

A sacralização da figura do monarca como legitimado representante da Majestade Divina, ao comparar a real pessoa à uma semi-divindade ao modo do absolutismo regalista francês era uma eficaz ferramenta para a manutenção da imagem do poder. De modo similar ao que ocorria em França, Portugal celebra as qualidades do rei absoluto, tendo na real pessoa a representação das virtudes do Estado. Esse contexto laudatório, expresso numa configuração física e ideológica da Igreja, era estruturado num regalismo sem precedentes. Juntamente à recriação de espaços fictícios e voláteis operados por uma grandiosa arquitetura efêmera, assim como de panegíricos e sermões dedicados à exaltação da real pessoa, a música tinha um papel primaz ao operar como a representação sonora desse poder que se reafirma.

Ainda nos primeiros anos do reinado de D. João V, para garantir a qualidade musical das cerimónias da Patriarcal de Lisboa, foram contratados músicos e compositores italianos, sobretudo os que actuavam junto às capelas papais, nomeadamente Domenico Scarlatti e Giovanni Giorgi. Do mesmo modo, alunos portugueses foram enviados a Roma para absorverem o grandioso estilo barroco romano e aplicá-lo em Lisboa. A principal realização foi, contudo, a criação em 1713 do Seminário da Patriarcal em Lisboa para formar localmente os músicos necessários para manter a grandiosidade musical do rito e, sobretudo, garantir a transmissão dos ensinamentos constantemente absorvidos dos antigos e novos modelos circulantes no resto da Europa (Fernandes, 2013). Este processo continuará, com pequenas variações, durante todo o século XVIII, agregando Nápoles como novo centro referencial nos reinados de D. José I e D.

Maria I. Tendo como modelo o que passava-se em outras cortes europeias como Viena e Württemberg, em Lisboa a ópera adquire papel preponderante como espetáculo de representação do poder régio. Nesse período foram contratados compositores como David Perez, alunos portugueses foram enviados aos conservatórios napolitanos, e a música do célebre Niccolò Jommelli foi encomendada pela corte portuguesa, tornando-se um de seus paradigmas estilísticos (Dottori, 2008).

No reinado de D. Maria I, as produções de ópera de corte não possuíam o fausto anterior por questões de ordem económica, no entanto intensificou-se a produção das serenatas de corte, género semi-encenado e em apenas um ato. Manteve-se, contudo, a exigência pela qualidade musical, uma vez que os embaixadores portugueses em Itália continuaram a procurar e a contratar os melhores cantores disponíveis – sobretudo castrados. Não obstante, esses mesmos diplomatas portugueses, que acompanhavam estreitamente a cena musical italiana, sentiam-se orgulhosos da qualidade da música produzida pelos compositores portugueses comparativamente àqueles ativos nos centros musicais italianos (Brito, 1989).

Nesse âmbito, foi estabelecido um sistema complexo na relação entre a necessidade da encenação do poder e o uso de modelos de significação, como são os usos retóricos (modelos tópicos, sistemas de tropificação e uso de estruturas pré-composicionais). Os músicos formavam e expunham suas possibilidades críticas dentro do sistema sócio-comunicativo do Antigo Regime. Assim, se compreende que o facto de adotar os novos modelos italianos não era apenas uma necessidade estética, mas estava subjacente a um processo de civilização que tratava de modificar a visão de Portugal como terra atrasada, lugar de um “neopaganismo” (Nery, 2006, p.52). No intercâmbio procurava-se emular, a partir dos modelos romanos e napolitanos, um discurso de poder, não somente para a afirmação do poder e presença do rei e do reino no âmbito das outras nações europeias, em que era apresentado um Portugal poderoso, moderno e instruído, em que a qualidade da produção musical tinha um papel preponderante. Esse problema pode ser observado nos processos discursivos através da circulação de modelos em diversos âmbitos: da prática musical (inclusive em termos de performatividade), aos processos criativos, considerando o impacto dos processos de formação escolar do músico, como no caso dos alunos do Seminário da Patriarcal de Lisboa.

Finalmente, para entendermos como se operou o esquecimento dos compositores italianos que actuaram em Portugal durante o século XVIII, devemos lembrar que a musicologia portuguesa desde as décadas de 30 e 40 do século XVIII, procurou valorizar um pretensamente repertório pretensamente tido

como autenticamente português, presente nos séculos XVI e XVII. Esse era o período chamado “século de ouro” português ou ibérico, quando, nos anos entre o tardio século XVI até aos primeiros anos de 1700, a música portuguesa foi alegadamente mais pura e original em sua linguagem e expressão estética, não ainda transformada pela “invasão” do moderno estilo italiano a toda Europa. Este ponto de vista é evidenciado no próprio título utilizado por Freitas Branco em sua *História da Música* para o capítulo sobre o século XVIII: *A Invasão Italiana* (Freitas Branco, 1959, p. 98). De acordo com a narrativa apresentada por Freitas Branco, a música em Portugal durante o século XVIII caracterizou-se como música italiana “menor”, uma vez que os compositores portugueses teriam adaptado um estilo estrangeiro à sua cultura musical e, deste modo, criavam música menos interessante a ser estudada e executada uma vez que esta não se tratava de “verdadeira música portuguesa”. Foi um pouco mais tarde que a italianização se processou de maneira declarada, significando, no geral, um declínio estético em relação às obras religiosas dos mestres polifonistas de outros tempos, como Filipe de Magalhães, Duarte Lobo ou Manuel Cardoso. É importante lembrar que esta perspectiva nacionalista era baseada na ideologia que refletia as discussões sobre identidade nacional conforme apresentada por autores de fins do século XIX e que se tornou ideologia dominante por volta de 1930 em muitos países ocidentais. Esta discussão, que tomou lugar na maior parte dos países da Europa ocidental e das Américas, preocupava-se com a definição de quais manifestações artísticas eram as mais representativas da verdadeira identidade cultural de uma nação, e deste modo devia ser exaltada, separando-as daquelas que podiam ser consideradas como manifestações de menor interesse artístico justamente por seu reduzido valor de engajamento nacionalístico. Explica-se, assim, que somente muito recentemente os investigadores tenham dirigido a atenção para os vários músicos e compositores italianos presentes em Portugal no século XVIII como uma real fonte de estudo das transformações estilísticas pelo que passou o meio musical do período.

Nesse contexto, uma actividade de ópera comercial e pública surgiu paralela e transversalmente à realidade dos teatros de corte e suas serenatas laudatórias, temáticas sérias e heróicas, em que havia também o teatro público de ópera, dedicado especialmente à representação de comédias. Nesse campo, Scolari foi um verdadeiro mestre e, por essa razão, escolhido pelo empresário Nicola Setaro para integrar a sua companhia. Nesse quadro criativo Giuseppe Scolari é uma das personagens mais intrigantes da vida musical na Lisboa da segunda metade do século XVIII. Não é realmente possível escrever um detalhado e extensivo perfil biográfico do compositor, como seria de se esperar de um

indivíduo com a projeção profissional que teve em vida. Por ser um compositor-viajante torna-se difícil encontrar registos oficiais da sua passagem por Portugal, uma vez que pode apenas ser comprovada pela informação da representação das suas óperas nos libretos impressos. Ele, de facto, parece ter levado uma vida de compositor de ópera itinerante, sem contratos fixos. Durante muitos anos esteve em Veneza, mas de 1750 a 1752 ou 1753 esteve evidentemente em Barcelona.

Na história da ópera italiana, Scolari ficou conhecido como um dos primeiros compositores do norte da Itália a adotar o novo estilo de ópera cómica que emanou de Nápoles e Roma no início da década de 1740 e dominou o palco europeu na segunda metade do século XVIII. Embora ofuscado por Galuppi e outros que permaneceram em actividade na Itália, Scolari parece ter tido um sucesso considerável, notadamente com *La cascina*, escrita para ele por seu amigo Carlo Goldoni. O libreto é tido como um dos de menor mérito da pena do poeta, sendo o crédito pelo sucesso da ópera imputado a Scolari, que exibiu um dom e facilidades melódicas que encantou o público de então.

Ao conhecermos a linguagem musical adoptada pelos compositores portugueses do mesmo período, podemos observar que as características do estilo musical e as inovações trazidas por Scolari a nível estilístico tiveram certamente muita influência em Lisboa. Sua importância como compositor fez-se mais notória no círculo do teatro público e comercial, e não naquele da corte, ainda que os teatros públicos também fossem frequentados pela nobreza. Seu estilo musical certamente era conhecido pelos compositores portugueses de sua época, pois as suas óperas obtiveram imenso sucesso. Na musicologia portuguesa fala-se muito da influências das óperas de Cimarosa e Paisiello, mas não pode ser esquecida a grande influência presencial que compositores como Scolari podiam ter sobre o público e na formação do gosto junto aos músicos. A companhia de cantores de Setaro, e conseqüentemente as obras e os compositores que trabalharam com ele, traziam o que havia de mais actual na cena da ópera no sul da Europa.

O célebre libretista Carlo Goldoni colaborou com Giuseppe Scolari entre 1756 e 1758 para *La cascina* e uma segunda versão de *Il Conte Caramella* (1756), *Le nozze* (1757), *Le donne vendicate* (1757), *Il viaggiatore ridicolo* (1762), *Il ciarlatano* (1759) e uma segunda produção de *La buona figliuola maritata* (1762), originalmente posta em música por Piccini. Tudo indica que Scolari tenha viajado à Itália nos períodos em que não há registos de sua actividade em Portugal e Espanha. Essas viagens podem ter ocorrido para compor outras óperas, especialmente em parceria com Carlo Goldoni, como comprova, por

exemplo, *La buona figliuola maritata*, estreada em Murano a 24 April de 1762, a continuação da célebre ópera posta em música por Niccolò Piccinni.

A companhia de Nicola Setaro promoveu a representação de várias obras de Scolari, tanto em Portugal quanto em Espanha. Das óperas do período espanhol de Scolari temos a seguinte lista:

Il chimico, Barcelona, Santa Cruz, 23 Sept 1750

Didone abbandonata, Barcelona, Santa Cruz, 30 Mai 1752

Chi tutto abbraccia nulla stringe, Veneza, S Moisè, Outono de 1753 repetida como *L'avarò schernito* em Lugo em 1754

Il filosofo chimico poeta, Jerez de la Frontera, 1754

Na Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda em Lisboa podem ser encontradas sete partituras das óperas de Scolari, que incluem as que foram representadas em Lisboa assim como as que foram representadas somente em teatro italianos. Das óperas efectivamente representadas em Portugal apenas as partituras de *La cascina* (1766) e *Alle dame* (1774) sobrevivem, sendo a última incompleta. Abaixo listamos as óperas de que temos notícia histórica de suas encenações, como também a lista das partituras que sobreviveram.

Óperas de Scolari encenadas em Portugal (informação a partir dos libretos existentes):

La cascina, 1766 Carnaval - Teatro de Salvaterra

Artaserse, 1768 Carnaval - Rua dos Condes

La Betulia liberata, Quaresma - Rua dos Condes

L'Arcinfanfano, Quaresma - Rua dos Condes

Il viaggiatore ridicolo, 1770 Verão - Bairro Alto

Il bejglierbei di Caramania, 1771 - Carnaval - Bairro Alto

Partituras de óperas de Scolari encontradas em Portugal:

La cascina, Veneza, S Samuele, 26 Dez 1755, P-La;

Rosbale, Padua, Nuovo, Junho 1757, P-La

Il Tamerlano, Milão, Ducale, 26 Dez 1763, I-Nc, P-La

Cajo Mario, Milão, Ducale, Jan 1765, I-Nc, P-La

La donna stravagante, Veneza, S Samuele, carn. 1765–6

Antigono, Nápoles, S Carlo, 30 Mai 1766, La;

Alle dame, ?Lisboa, 1774, P-La



Fig. 1 - Libreto de ópera *Il viaggiatore ridicolo*, com música de Giuseppe Scolari, representado no Teatro do Bairro Alto em 1770.

Conforme já dito anteriormente, não há notícias de interpretações modernas da música de Scolari e seu nome permanece até aos nossos dias apenas como mais um dentre as centenas de músicos e compositores italianos do século XVIII cujas produções e contribuições merecem ser redescobertas. Com base no que resta de sua obra em partituras, depreende-se que a produção de Scolari deve ter sido bastante significativa. Das 37 óperas listadas, apenas 13 sobreviveram com as partituras completas e encontram-se em vários arquivos musicais em Itália, na Alemanha, e na já citada coleção da biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda em Lisboa. De sua música, sobrevivem ainda vários números musicais esparsos e alguma música instrumental, certamente sinfonias de suas óperas tornadas em números musicais independentes. Como era natural na formação de qualquer compositor de seu tempo, é muito provável que tenha produzido música sacra, que pode eventualmente estar conservada em arquivos espalhados pela Europa mas ainda não pesquisados com esse intuito. Sendo natural de Vicenza e tendo trabalhado inicialmente em Veneza, podemos supor a existência de composições sacras de sua autoria nos arquivos eclesiásticos e ainda pouco acessíveis dessas localidades.

Scolari é um compositor que ainda deve ser estudado em profundidade tendo em conta a sua capacidade de tratar o texto e os efeitos dramáticos conseguidos através da orquestra e da sua escrita vocal sempre sofisticada. Sua obra estava em linha com o que de mais moderno foi produzido nas outras

cortes europeias. O compositor de Vicenza interagiu e dirigiu os melhores músicos portugueses de sua época, como a lendária cantora Luísa Todi. A sua reputação e aceitação pelo público lisboeta era absoluta. Scolari também chegou a figurar entre compositores de "árias favoritas" em coleções bastante populares na Europa do último quartel do séc. XVIII. Uma ária de sua autoria da ópera cómica *Chi tutto abbraccia nulla stringe*, estreada no Teatro de San Moisé em Veneza em 1753 – e reposta em Lugo em 1754 com o título alternativo de *L'avaro schernito*, fez parte de um periódico impresso de árias italianas, editado em Paris em 1783, juntamente com árias famosas de autores célebres como Gazzaniga, Cimarosa, Paisiello, Piccinni e Sacchini.²

Ainda que esquecido tanto da musicologia italiana, quanto da portuguesa e espanhola, um certo "golpe de sorte" fez com que tenhamos um retrato muito vívido e interessante da personalidade de Scolari, assim como do modo como funcionavam as relações pessoais e profissionais no meio musical da Lisboa da segunda metade do século XVIII. É graças ao relato crítico incluso numa carta do oficial francês Gaubier de Barrault para o Conde de Oeiras sobre uma representação da ópera composta por Scolari em Lisboa, *Il bejglierbei di Caramania*, que sabemos quanto o público lisboeta apreciava a sua música. Como cita Manuel Carlos de Brito em seu livro *Opera in the eighteenth-century Portugal*:

It is the nicest *buffo* opera that I ever heard. The music is charming and in a new style. Scolari has used his ability to make the most of all the actors, and he succeeds in doubling their talents through his art by developing and accommodating the music to the quality and the range of their voices. [...] The finales are full, harmonious, proportioned, in short everything has pleased in this opera, even Pedro. For the audience, besides applauding the actors, redoubled their applause at each lovely piece, shouting *Vivat Maestre Scolari*. (Brito, 1988, pp.88-89)

Giuseppe Scolari é um compositor que, de certeza, merece estudos aprofundados, de modo que a sua música tenha o lugar que merece na historiografia musical portuguesa.

² Journal d'ariettes italiennes des plus celebres compositeurs, avec les paroles italiennes et françoises, la basse sous le chant et toutes les parties séparées, pour la facilité de l'exécution... par Mr Bailleux... [t. 24] Année 1783.

1. Bibliografia

- Almeida, Maria João (2007) *O teatro de Goldoni no Portugal dos Setecentos*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Brito, Manuel Carlos de (1984) 'Musicology in Portugal Since 1960', *Acta Musicologica*, 56, pp. 29 - 47.
- (1989) *Opera in Portugal in the Eighteenth Century (1708-1793)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carreira, Xoán M. (1990) 'El teatro de ópera en la península ibérica ca 1750-1775: Nicolà Setaro', en *De musica hispana et aliis: Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo*. II, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 27-117.
- Cauthen, Paul (2002) 'Roccaforte, Gaetano', en *Grove Music Online*, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000904272>> (23 Mar.2021).
- Eleuterio, Vitor Luis (2003) *Luisa Todí: a voz que vem de longe*. Lisboa: Montepio Geral.
- Ferreira, Licínia Rodrigues (2017) 'A passagem dos Setaro em Portugal: Ópera depois do terramoto de 1755', *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4, n. 2, pp. 273-282.
- Freitas Branco, João de (1959) *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Ivo Cruz, Manuel (2008). *O essencial sobre a Ópera em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Kühl, Paulo Mugayar (1998) *Os Libretos de Gaetano Martinelli e a Ópera de Corte em Portugal (1769-1795)*. PhD. diss. São Paulo, FFLCH - USP, Universidade de São Paulo.
- Pasquale, Daniela Di (2007). *Metastasio al gusto portoghese. Traduzioni e adattamenti del melodrama metastasiano nel Portogallo del Settecento*. Roma: Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma "La Sapienza", Instituto Camões de Portugal.
- Robinson, Michael F. (1972). *Naples and Neapolitan Opera*. Oxford: Clarendon Press.

Santos, Mariana Amélia Machado (1958). *Catálogo de música manuscrita*, elaborado sob a direcção de Mariana Amélia Machado Santos. Lisboa: Biblioteca da Ajuda.

Scherpereel, Joseph (1985). *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Música.

Strohm, Reinhard (2001). *The eighteenth-century diaspora of Italian music and musicians*. Turnhout: Brepols.

Weiss, Piero (2001) 'Scolari, Giuseppe', en *Grove Music Online*, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025235>> (23 Mar. 2021).

2. *Curriculum vitae*

Ricardo Bernardes é maestro e musicólogo e procurou desde sempre unir a direcção musical com a investigação académica. Possui dois doutoramentos em musicologia, sendo o primeiro na The University of Texas at Austin em 2012 e o segundo na Universidade Nova de Lisboa em 2016. Em 2005 fundou o Americantiga Ensemble, e com o qual se tem dedicado à execução e gravação do repertório Ibero-americano dos séculos XVII a XIX. É o Diretor Artístico dos Encontros Internacionais da Casa de Mateus, assim como do Festival de Música Antiga de Lisboa e do Festival Trotamundos, em Monsaraz.

© Copyright: Author(s).

Gli autori che pubblicano con *RiMe* conservano i diritti d'autore e concedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione con i lavori contemporaneamente autorizzati ai sensi della

Authors who publish with *RiMe* retain copyright and grant the Journal right of first publication with the works simultaneously licensed under the terms of the

“Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License”



Il presente volume è stato pubblicato online il 30 giugno 2021 in:

This volume has been published online on 30th June 2021 at:

<http://rime.cnr.it>

CNR - Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea
Via Giovanni Battista Tuveri, 128 - 09129 Cagliari (Italy).
Telefono | Telephone: +39 070403635 / 070403670.
Sito web | Website: www.isem.cnr.it

