

## A relação musical entre Lisboa e Nápoles durante o século XVIII

*Ozório Bimbato P. Christovam*  
*Universidade de São Paulo / ozorio.christovam@gmail.com*

*Diósnio Machado Neto*  
*Universidade de São Paulo / dmneto@usp.br*

**Resumo:** Em 1713, o Real Seminário da Patriarcal de Lisboa foi formado, seguindo uma série de estratégias reais, aos moldes dos Conservatórios Napolitanos, instituições que espalharam notáveis compositores e atraíram personalidades musicais influentes, dentre elas, os Mozarts, Rousseau e Burney. Este artigo visa apresentar uma breve comparação entre as instituições, mostrando que o trânsito de influência não se restringe ao deslocamento de alunos e compositores, mas sim na emulação de processos pedagógicos.

Palavras-chave: Real Seminário da Patriarcal de Lisboa, Conservatórios Napolitanos, Século XVIII, Música no Antigo Regime

### **The musical relation between Lisbon and Naples during the 18th-Century**

**Abstract:** In 1713, the Royal Patriarchal Seminary in Lisbon was formed following a series of real strategies. The example was the Neapolitan conservatories, institutions that spread notable composers and attracted influential musical personalities, among them, the Mozarts, Rousseau and Burney. This article aims to present a brief comparison between institutions, disclosing that the traffic of influence is not restricted to the displacement of students and composers, but in emulation of pedagogical processes.

Keywords: Royal Patriarchal Seminary of Lisbon, Neapolitan Conservatoires, 18th-Century, Music in the Ancient Regime

### **1. Introdução**

Em 1707, D. João V assume o trono português tendo como intuito a concretização do Absolutismo Régio característico do Antigo Regime. Entretanto, diferentemente do modelo francês de Luis XIV, D. João V teria como obstáculo a autonomia e os privilégios seculares que a Igreja tinha conseguido adquirir em Portugal desde a Contra-Reforma, sendo assim um panorama original em relação aos outros paralelos europeus. Dessa forma, El-Rey estrategicamente promove uma fusão simbólica entre o poder civil e o religioso, onde a afirmação do novo papel intervencionista da Coroa envolvia antes de mais nada sua capacidade de subordinar o aparato eclesiástico à sua autoridade. Nota-se então um reforço na estrutura hierárquica eclesiástica, sempre com a necessidade de garantir que essa estrutura fosse dependente da autoridade real. Tal reforço pode ser visto na obtenção de privilégios à instituição religiosa que o Rei tinha inquestionavelmente sob seu controle pessoal, a Capela Real, transformando-a em Patriarcal com a chancela do próprio Papa Clemente XI.

O reforço prometido também foi aplicado a todo cerimonial litúrgico e musical da Patriarcal de Lisboa, inspirando-se no modelo da Capela Pontifícia. Exemplificando, o principal mestre de cerimônias da Capela Pontifícia, Dom Gabrielle de Cimbali foi nomeado como Primeiro Mestre de Cerimônias da Patriarcal a partir de Novembro de 1718 (como é reportado pelo nuncio papal, Monsignor Vincenzo Bichi).

Nessa busca pela paridade imagética, foram produzidas iniciativas específicas à plataforma musical: (1) a criação de instituições pedagógicas como o Real Seminário da Patriarcal de Lisboa em 1713; (2) o envio de “bolseiros” a Itália para complementação de conhecimento musical, especificamente a Roma durante a primeira metade do século XVIII e depois para Nápoles na segunda metade do século; e (3) a contratação de compositores, instrumentistas e cantores italianos ao longo de todo o século; dentre eles, durante a primeira metade, Domenico Scarlatti, mestre de capela na Capela Giulia da Basílica de São Pedro no Vaticano e Giovanni Giorgi, que fora sucessor de Giuseppe Ottavio Pitoni no mestrado da Capela de San Giovanni in Laterano em Roma; e na segunda metade, os napolitanos David Perez e Niccolò Jommelli, que nessa altura era mestre de capela em Stuttgart.

Segundo Rui Vieira Nery (1991) e Cristina Fernandes (2010), o processo de italianização cresceu depois da formação do Seminário da Patriarcal. Os principais objetivos dessa instituição eram os de fornecer músicos, em especial cantores, para a própria Patriarcal e a estabilização da formação de repertório sacro, de canto, de acompanhamento e de instrumentos de tecla. Ademais, segundo Fernandes, o Seminário se tornou uma grande porta para a entrada dos modelos italianos, principalmente graças a atuação de Giovanni Giorgio e de outros mestres italianos.

Todo esse processo se intensifica no reinado de D. José pelo gosto declarado do monarca em favor da ópera italiana (CRANMER, 1994: 692). Dessa forma, de acordo com Fernandes (2010: 54), inúmeras ações foram empreendidas, não só como a construção de teatros de ópera, mas pela contratação ou subsídios para compositores reconhecidos da cena operística europeia: os já citados David Perez e Niccolò Jommelli.<sup>1</sup>

Na senda da italianização da cena musical portuguesa, um desastre natural mudou certos rumos: o terremoto de 1755. Giovanni Giorgi deixou Lisboa e David Perez, que deveria se dedicar à ópera, passou a compor música sacra. Aliás, a própria ópera decresce nos favores do erário público pelo impacto místico que teve o terremoto de 1755 no imaginário lisboeta<sup>2</sup>.

Porém, o vínculo da música portuguesa continuou intacta, ou melhor, centrando-se num intercâmbio cada vez maior com os conservatórios de Nápoles. E mais, segundo a descrição do modelo pedagógico do Seminário da Patriarcal feito por Cristina Fernandes (2010: 364), percebe-se que este adotava um modelo similar ao dos Conservatórios Napolitanos.

## 2. Conservatórios Napolitanos

O Reino de Nápoles, ou o Reino das Duas Sicílias como era também chamado, passou por grandes disputas políticas ao longo do século XVIII - Habsburgos e Bourbons se sucederam em seu poder. A cidade napolitana figurava como um das maiores em toda Europa, como mostra a Tabela 01, e demonstrava todos os símbolos de uma grande metrópole, inclusive uma intensa vida musical. A trajetória dos Conservatórios Napolitanos remonta ao século XV, começando como instituições religiosas de caridade, que proporcionavam abrigo e instrução a sem-tetos, abandonados e órfãos.<sup>3</sup> Mas foi somente durante a primeira metade do século XVII que estes orfanatos se especializaram no ensino musical.<sup>4</sup>

Rank	1700		1750		1800	
	Cidade	Pop.	Cidade	Pop.	Cidade	Pop.
1	Londres	575	Londres	675	Londres	948
2	Paris	500	Paris	570	Paris	550
3	<b>Nápoles</b>	<b>300</b>	<b>Nápoles</b>	<b>339</b>	<b>Nápoles</b>	<b>430</b>
4	Amsterdã	200	Amsterdã	210	Moscú	300
5	<b>Lisboa</b>	<b>180</b>	<b>Lisboa</b>	<b>185</b>	Viena	247
6	Madrid	140	Viena	175	St. Petersburgo	220
7	Veneza	138	Madrid	160	Amsterdã	217
8	Roma	135	Roma	158	Dublin	200
9	Moscú	130	Veneza	150	<b>Lisboa</b>	<b>195</b>
10	Milão	125	Moscú	130	Berlin	172

**Tabela 01:** As dez maiores cidades em relação à população na Europa durante o século XVIII (RICE, 2013: X).

Quatro grandes instituições se estabeleceram em Nápoles: *Santa Maria di Loreto*, *I Poveri di Gesù Cristo* (este mantido estritamente pelo Arcebispo), *Sant'Onofrio e Capuana* e *Santa Maria della Pietà dei Turchini*, que se diferenciavam muito mais pelos seus uniformes e pela rivalidade que tinham do que propriamente pela metodologia de ensino musical. Apesar do encerramento das atividades em 1806 - quando o último conservatório se tornou Real Conservatório di Musica, mas já sem a preocupação social e religiosa - durante todo o século XVIII, estas instituições fomentaram um trânsito musical intenso, em um processo de acolhimento de visitantes e uma distribuição em massa de compositores por toda a Europa.<sup>5</sup> Hans-Bertold Dietz (1972: 381) elenca alguns nomes, como os Mozarts (pai e filho), Charles Burney e Goethe, que visitaram os conservatórios; cita também uma frase de Jean-Jacques Rousseau, onde este advertia: "Vá a Nápoles!", se você procura por experiência e gênio musical.

Administrando todo o corpo docente e discente, um *Rettore* organizava tanto a esfera do ensino eclesiástico quanto musical, que se baseava praticamente no contato direto entre professor e aluno, no qual muito era passado oralmente. A hierarquia do corpo docente regulava as disciplinas que estes ministravam: o *primo maestro* se preocupava com as composições para a prática no Conservatório, se encarregava das aulas avançadas de composição e contraponto (ensino de *partimenti*) e supervisionava o restante dos professores; o *secondo maestro* era responsável pelas aulas de canto, instrumento de teclas e contraponto inicial; enquanto um opcional *terzo maestro* se incumbia das práticas de *partimenti* como preparatório para as aulas de composição.

Além do âmbito musical, os alunos tinham a instrução proveniente de um ensino eclesiástico comum a outras instituições: humanidades, gramática, latim, teologia (e todos os preceitos religiosos) e retórica. Ademais, os alunos internos atendiam a uma série de afazeres diários que resumiam-se a vários momentos e tipos de orações, leituras e recitações de salmos e outros textos litúrgicos, além de momentos de estudo coletivo e individual.<sup>6</sup> E, obrigatoriamente, participavam de todos os deveres musicais que o Conservatório atendia: missas, funerais, apresentações particulares, festividades em geral, e as "competições" entre os conservatórios. Giorgio Sanguinetti (2012: 42) cita a impressão do viajante Charles Burney, de passagem pelo Conservatório Sant'Onofrio e Capuana; este descreve, de uma forma um tanto quanto pitoresca, como era o ambiente musical: alunos tocando

simultaneamente várias peças diferentes em vários instrumentos em um mesmo cômodo, camas sendo usadas como assento para cravos, uma certa “hierarquia” inusitada para local de estudo de instrumentos, onde os metais eram obrigados a estudar no teto dos conservatórios, entre outras imagens.

### **3. Real Seminário da Patriarcal de Lisboa**

Assim como os conservatórios napolitanos, o Real Seminário da Patriarcal de Lisboa também era uma instituição no modelo de internato e oferecia tanto o ensino eclesiástico quanto o musical, sendo as disciplinas separadas também levando em consideração a posição dos maestros (ou seja, havia a diferença entre o *primo* e *secondo* maestro). Fernandes (2010) ressalta que a instituição contou com os melhores compositores em atividade em Portugal no seu quadro de docentes; cabia a estes professores a formação do repertório executado tanto na Patriarcal quanto na Capela Real, estando essa tarefa já disposta em seus ordenados.

Contudo, há algumas diferenças entre as instituições: enquanto os exemplares napolitanos comportavam 300 alunos ou mais e ofereciam aulas para vários instrumentos, o Seminário lisboeta atendia entre 20 a 30 alunos e concentrava suas aulas em instrumento de teclas, canto e composição; além disso, o objetivo pedagógico era de que os músicos formados atuassem na vida musical lusitana, ocupando cargos de professores, compositores, organistas, e cantores. Ademais, segundo Fernandes (2010), o Seminário da Patriarcal passou constantemente por dificuldades em relação a instalações, a mobília, a disponibilidade de instrumentos para os alunos praticarem, entre outras.<sup>7</sup>

É somente a partir dos Estatutos de 1764 que se pode observar uma maior sistematização documental em relação ao Seminário da Patriarcal, com definição das obrigações do Inspetor, do Reitor, dos Mestres de Solfa, dos Mestres de Gramática (que lecionava também Retórica), dos Seminaristas, do Sacristão, entre outros cargos, e a distribuição dos horários das aulas e outros afazeres, que se iniciavam por volta das seis horas da manhã e terminavam às dez horas da noite, alternando-se em estudo de música individual, lição de música em conjunto, estudo de gramática individual, lição de gramática em conjunto, lições espirituais, penitências e orações, além das refeições. E como os conservatórios

napolitanos, alunos externos eram aceitos e não eram obrigados a ajudar nos serviços religiosos.

Como já posto, com a fundação do Seminário da Patriarcal, determinou-se que os melhores alunos seriam enviados a Itália para complementação musical. Durante a primeira metade do século, João Rodrigues Esteves, António Teixeira e Francisco António de Almeida foram os primeiros a serem enviados como bolseiros de Portugal com destino a Roma. A partir da segunda metade, os escolhidos João de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima, Brás Francisco de Lima e Camilo Jorge Cabral (entre outros) foram enviados para Nápoles, mais especificamente, para o Conservatório Santo Onofrio e Capuana, onde tiveram aula com Giuseppe Doll (alemão de nascença, Joseph Doll, que se formou em Nápoles e depois assumiu postos de maestro) e Carlo Cotumacci. Estes quatro compositores, ao retornarem para Portugal, se estabeleceram como professores da instituição.

A escola de música vinculada ao Real Seminário da Patriarcal de Lisboa se manteve em funcionamento até 1835, quando foi criado o Conservatório de Lisboa, terminando justamente na transição do Antigo Regime para o Liberalismo em Portugal, marcada pela Guerra Civil ou Guerras Liberais de 1828 a 1834.

### **Considerações Finais**

A clara relação entre Nápoles e Lisboa já foi amplamente discutida pela musicologia luso-brasileira, mas sempre a partir da perspectiva do trânsito dos compositores. Porém, o interessante é notar como a pedagogia musical que era aplicada nos conservatórios foi utilizada, replicada, emulada no Seminário, ou seja, não foi somente uma transplantação de um modelo.

No fundo da Biblioteca Nacional de Portugal, onde se encontra inúmeros documentos provenientes do acervo do Seminário da Patriarcal, observa-se a quantidade de manuscritos com caráter pedagógico que vinculavam o ensino de técnica para instrumento de teclas e a internalização de modelos pré-composicionais - escolhas retórico-musicais, esquemas melódicos-harmônicos, resoluções da malha contrapontística, entre outros. Tais manuscritos podem ser divididos em dois grupos: (1) compêndio de *Partimenti* e Regras de Acompanhar, linhas de baixo, numerado ou não, que seriam resolvidos levando em consideração coerência tonal, dissonâncias e consonâncias, Regras de Oitava, cadências,

suspensões, mudanças de escala e padrões de baixo<sup>8</sup>; e (2) compêndio de *Solfeggi*, onde uma linha de baixo já continha uma linha vocal, um duo, que proporcionaria a formação de um arcabouço de padrões melódicos possíveis e reconhecíveis para os alunos.

Ilustrando, Mario Marques Trilha (2011) resume:

Partimento e solfejo são fenômenos complementares da metodologia de ensino musical napolitana, e por emulação portuguesa. No partimento o aprendiz é confrontado com uma linha de baixo, sobre a qual deverá adicionar um acompanhamento, e deverá encontrar uma solução harmônica e melódica. No solfejo o aprendiz deverá cantar uma melodia (frequentemente elaborada) e compreender a contexto harmônico e/ ou contrapontístico com o a linha do baixo, e neste contexto eventualmente se auto acompanhar. (TRILHA, 2011, 327)

Sendo assim, além de cópias de exercícios compilados como *Partimenti - os Baixos cifrados de huma deficuldade gradual, escolhidos das Partituras de N. Sala, e de alguns outros Mestres taes como Leo, Durante, Fenaroli - Para servir de exercicios de Acompanhamento* (cota: M.M. 4834) ou *Solfejos d'Italia de Vários Autores em 3 Partes* (M.M. 4839//1-2-3), encontra-se cópias de maestros napolitanos como Carlos Cotumacci, *Regoli e Principi di Acompanhamento do S. Carelos Contumaci* (cota: M.M. 107) e David Perez, *Regras de Acompanhar* (cota: C.N. 209), mas também material produzido para a aplicação no Seminário da Patriarcal, como o de Giovanni Giorgi, *Solfejos por João Jorge* (cota: M.M. 4837) e José Joaquim dos Santos, *Solfejos de Acompanhar - feitos por José Joaquim do Santos - 1ª e 2ª Parte* (cota: C.N. 200).

### Referências:

CRANMER, David. Opera in Portugal or Portuguese Opera? Is there such a thing as Portuguese Opera? In: *Musical Times*, Musical Times Publications Ltd., vol.135, n.1821, p. 692-696, 1994. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1003194> acessado em 21 de Janeiro de 2012 às 20:12h.

DIETZ, Hanns-Bertold. A Chronology of Maestri and Organisti at the Cappella Reale in Naples, 1745-1800. In: *Journal of the American Musicological Society*, University of California Press, vol.25, n.3, p.379-406, 1972. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/830936> acessado em 25 de Agosto de 2012 às 20:28h.

FERNANDES, Cristina. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. Évora, 2010. vol.1, 561f.. Tese de Doutorado em Música e Musicologia. Universidade de Évora.

HEARTZ, Daniel. *Music in European Capitals: the Galant Style, 1720-1780*. New York: W.W. Norton & Company, 2003.

NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de. *History of Music - Synthesis of Portuguese Culture (col.)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.

RICE, John. *Music in the Eighteenth-Century, Western Music in Context: a Norton History*. New York: W.W Norton & Company, 2013.

SANGUINETTI, Giorgio. *The Art of Partimento: history, theory and practice*, Oxford: Oxford University Press, 2012.

TRILHA, Mário Marques. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. Aveiro, 2011, 410f. Tese de Doutorado em Música. Universidade de Aveiro.

### Notas:

<sup>1</sup> Esse aporte financeiro incluía também a contratação de cenógrafos e cantores, como Giovanni Carlo Sicini da Bibiena e o tenor Anton Raaf, que mais tarde estrearia a ópera *Idomeneo* (1781) de Wolfgang Amadeus Mozart.

<sup>2</sup> O impacto místico do Terremoto de 1755 não se limitou a Portugal, pode-se enumerar uma série de publicações e referências ao evento cataclísmico: os primeiros artigos sobre sismologia publicados por Emmanuel Kant no *Diário de Königsberg*, ou as obras de Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1755) e *Candide, ou l'Optimisme* (1759).

<sup>3</sup> Segundo Giorgio Sanguinetti (2012: X) é importante ressaltar que Nápoles é uma cidade costeira, portuária, e que tinha um alto índice de órfãos devido o trânsito intenso de marinheiros e prostitutas.

<sup>4</sup> Vale ressaltar que outros exemplos de instituições de caridade que se especializaram no ensino de alguma atividade artística são conhecidos, como é o caso de Veneza no ensino de artes plásticas.

<sup>5</sup> Daniel Hertz (2003: X) apresenta uma elucidativa tabela com os nomes dos professores dos quatro conservatórios. Sanguinetti (2012) afirma que a escola Durantista (referência a Francesco Durante) era mais figurada do que a Leonista (referência a Leonardo Leo), e devido a troca e intercâmbio de posições entre os próprios professores, entende-se que a diferença de escola musical estava ligada muito mais às pessoas do que às próprias instituições, ou seja, o Conservatório não seguia uma pedagogia musical definida, esta variava conforme o maestro responsável.

<sup>6</sup> Além dos alunos internos, os conservatórios atendiam também alunos externos que não eram obrigados a participar de toda carga de atividades. Segundo Sanguinetti (2012) e Hertz (2003), tal diferenciação acabava acarretando em problemas de comportamento entre os alunos, pois os alunos internos se sentiam prejudicados muitas vezes. A questão dos alunos internos ainda merece uma melhor atenção, pois estes pouco a pouco eram obrigados a pagar sua admissão, ocasionando mudanças na própria estrutura administrativa dos conservatórios.

<sup>7</sup> Cristina Fernandes (2010) elenca uma série de documentos de registros financeiros e pedidos de apoio de dirigentes da Patriarcal para a Câmara e para o próprio Rei D. José, nos quais nota-se tais dificuldades. Além do terremoto seguido de incêndio de 1755, que destruiu grande parte de Lisboa, inclusive a Patriarcal, vários outros casos de desastres - incêndios e chuvas - afetaram as instalações do Seminário, tendo como consequência, os inúmeros deslocamentos da instituição. Nota-se pelos documentos o esforço para melhorar a qualidade do ensino e o número dos instrumentos disponíveis para os alunos, bem como as acomodações dos alunos internos.

<sup>8</sup> A diferença entre Regras de Acompanhar e os compêndios de Partimenti é que, no primeiro, há uma seção antes dos exercícios (propriamente os exercícios de partimento) descrevendo alguns preceitos do contraponto, como formação do acorde (sobre uma nota insere-se a terça e a quinta, por exemplo), as possibilidades da Regra de Oitava, e algumas cadências; por outro lado, os compêndios de Partimenti iniciam diretamente com os exercícios, sem nenhuma parte escrita.