UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música
Programa de Pós-graduação em música

André dos Santos Mendes

ENTRE O DIATÔNICO E O CROMÁTICO: Giovanni Scaramella e a organologia da flauta

Belo Horizonte
2024

André dos Santos Mendes

ENTRE O DIATÔNICO E O CROMÁTICO: Giovanni Scaramella e a organologia da flauta

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Freire Garcia

Belo Horizonte
2024

M538e Mendes, André dos Santos.

Entre o diatônico e o cromático [manuscrito] : Giovanni Scaramella e a organologia da flauta / André dos Santos Mendes. - 2024.
222 f.; il.

Orientador: Maurício Freire Garcia.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Flauta. 3. Flautistas. 4. Música - História e crítica - Brasil. 5. Scaramella, Giovanii, 1823-1857. 6. Mercadante, Saveiro, 1795-1870. I. Garcia, Maurício Freire. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 788.5

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária: Rachel Mariana Mateus de Oliveira CRB6/1417

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **André dos Santos Mendes**, em 29 de de abril de 2024, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

_____

Prof. Dr. Maurício Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

_____

Prof. Dr. Antonio Carlos Guimarães
Universidade Federal de São João Del-Rei

_____

Prof. Dr. Fernando Pacífico Homem
Universidade do Estado de Minas Gerais

_____

Prof. Dr. Lucas Robatto
Universidade Federal da Bahia

_____

Profa. Dra. Edite Maria Oliveira da Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais

Documento assinado eletronicamente por **Mauricio Freire Garcia**, **Pró-reitor(a)**, em 02/05/2024, às 13:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Lucas Robatto**, **Usuário Externo**, em 03/05/2024, às 15:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Antonio Carlos Guimarães**, **Usuário Externo**, em 03/05/2024, às 19:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Fernando Pacifico Homem**, **Usuário Externo**, em 04/05/2024, às 19:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Edite Maria Oliveira da Rocha**, **Professora do Magistério Superior**, em 09/05/2024, às 21:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3216932** e o código CRC **0C367A1C**.

Referência: Processo nº 23072.223698/2024-77 SEI nº 3216932

Dedico esta tese à memória de minha querida mãe, Helena Minervina dos Santos, pedagoga exemplar que educou a mim e aos meus irmãos com sabedoria e amor. Foi a maior incentivadora de minha carreira como músico e minha inspiração para a formação acadêmica.

Agradecimentos

Agradeço *in memoriam* a Jean Noël Saghaard, que foi para mim um exemplo de dedicação à música, à flauta transversal e principalmente à docência, deixando sua marca indelével em todos aqueles que foram seus alunos. Tenho a honra de dizer que fui seu discípulo e guardo na lembrança e na inspiração a sua sonoridade.

Ao servidor Gennaro e à doutora Tiziana Grande, responsáveis pelo acervo da biblioteca do conservatório de *San Pietro a Majella* de Nápoles, pela atenção com que nos receberam e disponibilizaram as partituras que serviram de base para esta pesquisa.

Aos amigos Elosande Camondá Pereira, Natália Spostes, Dana Radu e Thelma Lander, pelo trabalho em duo com piano, ajudando-me a conhecer a música composta por Giovanni Scaramella.

Aos professores do nosso PPG que me proporcionam novas formas de compreender o fazer musical. Também aos servidores da secretaria, sempre prontos a esclarecer qualquer dúvida e auxiliar na solução de qualquer dificuldade.

Aos colegas da classe, Rodrigo Frade, Felipe Mancz, Ramon Costa, Alexandre Andrés, Ariadne Paixão, Alef Caetano e Aline Parreiras, cujas colaborações na música e na pesquisa foram sempre tão generosas.

Aos colegas, Cláudia Alvarenga, João Batista Lira, Rogério Peruchi e prof. Maurício Florence, membros do naipe de flautas da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (OSMC) com quem tenho a honra de trabalhar e aprender diariamente. A Mário Marques, Daniel Danzi, Samuel Brisolla e Ricardo Aurélio, pela amizade e pelas ricas conversas sobre organologia.

Ao amigo Abner Medina, pelo trabalho de luthier e restauro primoroso, recuperando instrumentos musicais históricos que nos auxiliaram nesse trabalho de pesquisa.

À Ozeli pela carinhosa acolhida em Lisboa e ao professor Mauricio Freire, por embarcar comigo nessa viagem pela música do passado, demonstrando um vivo interesse pela organologia e incentivando-me no estudo das flautas antigas. Suas orientações, sempre embasadas em profundo conhecimento da acústica, não só me ajudaram a compreender melhor as flautas antigas, transformaram minha maneira de tocar e pensar a flauta moderna.

Agradeço também especialmente à minha amada esposa Ângela, companheira de todas as horas e exemplo de dedicação ao trabalho e à pesquisa científica. À minha filhinha Helena, cuja presença aquece os nossos corações.

RESUMO

A trajetória do napolitano Giovanni Scaramella (1823-1857), flautista e compositor que no Rio de Janeiro da década de 1850 ocupou os mais relevantes postos de trabalho relativos ao seu instrumento, representa uma página praticamente esquecida na bibliografia específica sobre a flauta transversal no Brasil. Nos últimos anos, pesquisas às quais nos unimos têm associado seu nome ao compositor Saverio Mercadante (1795-1870), de quem foi aluno de composição no conservatório de San Pietro a Majella em um contexto de desenvolvimento de uma nascente cultura flautística. Por meio de pesquisa hemerográfica, tanto em jornais brasileiros quanto napolitanos, e da análise organológica de duas de suas composições, em *Entre o diatônico e o cromático: Giovanni Scaramella e a organologia da flauta,* buscamos elucidar aspectos de sua vida e obra, discutindo os possíveis sistemas de flauta utilizados por ele e revelando sua influência política nas transferências culturais entre Nápoles e a capital do império brasileiro, que ocorreram através da música em meados do século XIX. A rede de sociabilidades na qual Scaramella se inseria em Nápoles da década de 1840, mais tarde faria conexões com o Rio de Janeiro, observando-se a relevância de sua atuação como concertista, a correspondência entre as classes de flauta de Nápoles e Rio de Janeiro e sua atuação para a diplomacia brasileira no episódio da contratação de novos cantores e músicos em Paris no ano de 1853. As análises de suas composições, além de prover subsídios para performances utilizando flautas históricas, atestam a versatilidade de Scaramella, indicando tanto a utilização do sistema Boehm – que posteriormente se consolidaria como o sistema utilizado na moderna flauta de concerto ocidental – quanto o sistema simples, característico das flautas da tradição europeia, que remonta ao fim século XVIII e início do XIX.

Palavras-chave: Giovanni Scaramella; Saverio Mercadante; organologia da flauta; história da flauta no Brasil.

ABSTRACT

Giovanni Scaramella (1823-1857) was a 19th century Napolitan flute player and composer who lived in Brazil. Although Scaramella has been almost forgotten by the flute literature, he had held the most important workplaces for a flute player during the 1850's in the capital of the Brazilian empire. On the other hand, recent research has associated his name with Saverio Mercadante (1795-1870), with whom Scaramella studied composition in the Conservatory of *San Pietro a Majella* in Naples, when a flourishing flute culture was emerging there. Based on research in Napolitan and Brazilian 19th century newspaper, also in the analysis of two of his compositions for flute, in *Entre o diatônico e o cromático: Giovanni Scaramella e a organologia da flauta* we aim to elucidate aspects of Scaramella's life and work, discussing his use of both Boehm and simple system of flutes, and revealing his remarkable presence in the context of cultural transferences between Rio de Janeiro and Naples. The social network developed in Naples Conservatory during the 1840's had later connections with Rio de Janeiro, when Scaramella was privileged as soloist and even acted in a diplomatic mission in Paris, contracting new musicians and singers for the opera house in Brazil. In this context, we even observe the similarities between the flute classes of Naples and Rio de Janeiro Conservatory. The analysis of his compositions shows the possibility of both Boehm and the simple system flutes, which means an experience with the system that after became the one for the modern concert flute, and a link to the traditional flute from late 18th and early 19th century. Our analysis provides information for performances with historical flutes.

Keywords: Giovanni Scaramella; Saverio Mercadante; flute organology; brazilian flute history.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1. Pessoas e número de vezes em que foram associadas a Giovanni Scaramella na imprensa do Rio de Janeiro da década de 1850 (elaboração do autor). 19
Fig. 2. Capa do 1° quarteto para flauta de Saverio Mercadante Op. 53, Nápoles, 1813, (MERCADANTE, 1813). 30
Fig. 3. Flauta-terça de 6 chaves produzida por Hug & Co. – Zurique, fins do séc. XIX (coleção do autor). ..31
Fig. 4. Flautas de uma e de quatro chaves apresentadas no método de Hugot e Wnderlich, Paris, (HUGOT; WNDERLICH, Ca. 1804). 33
Fig. 5. Extensão da flauta para Devienne em 1794 e para Mercadante em 1827-28 respectivamente (elaboração do autor). 35
Fig. 6. Extensão da flauta nos compassos finais do Capricho n°5 de Saverio Mercadante, ... 36
Fig. 7. Retrato de Sergio Nigri (1804-1839) no periódico La moda (ano 1, 1839-1840). 38
Fig. 8. Partitura do Scherzo per flauto – Concertino de Nicola De Giosa, cópia de Ca. 1860-1890 40
Fig. 9. Crítica ao concerto de Giovanni Scaramella aos 14 anos de idade no conservatório de Nápoles 42
Fig. 10. Capa de composição de Scaramella com a dedicatória a Boungiorno e as correções de Mercadante. (SCARAMELLA, 1841) 43
Fig. 11: Retrato de Domenico Laboccetta (1823-1896), Dresden ,1849, (acervo do CSPaM). 44
Fig. 12. Retrato de Emmanuele Krakamp (1813-1883) s. d. (BNF). 57
Fig. 13. Capa da fantasia sobre o Stabat Mater, de Giovanni Scaramella, Nápoles, 13 de junho de 1844, ... 65
Fig. 14. Anúncio de João Baptista Berva como primeiro flautista no teatro de S. Pedro, Rio de Janeiro, (Jornal do Comércio 1850). 73
Fig. 15. Anúncio de aulas de flauta de Giovanni Scaramella em 18 de julho de 1855 (JC, Ano XXX, n° 197, 18 jul. 1855, p.3) 92
Fig. 16. Proporção dos intervalos segundo Marin Mersenne (1636). 95
Fig. 17. Escala diatônica de 55 comas segundo António Fernandes (elaboração do autor). 95
Fig. 18. Diferença entre semitom diatônico e cromático no intervalo de um tom (elaboração do autor). 96
Fig. 19. Flauta transversal presente no método de Jacques Hotteterre (1720) 97
Fig. 20. Flauta de duas chaves de Johann Joachim Quantz, Ca. 1740, (Coleção de Dayton Miller) 98
Fig. 21. Representação da flauta de Tromlitz (Powell, 2000) 98
Fig. 22. Semitons na flauta de cinco chaves a partir de ilustração presente no Novo Methodo de flauta, recompilado dos de Devienne, Berbiguier, Walckiers, etc. etc., publicado pela Casa Arthur Napoleão em 1880. 99
Fig. 23. Flauta cônica com 5 chaves de Denis Noblet – Paris; flauta sistema Boehm cônica de anéis em cocuswood de Lefèvre - Paris, fins do século XIX, (coleção do autor). 100
Fig. 24. Flauta Boehm cilíndrica de Agostino Rampone - Milão , fins do século XIX, coleção do autor. 102
Fig. 25. Anúncio de partituras de Scaramella e Laboccetta na GMN de 25 de março de 1854 104
Fig. 26. Excertos da Fantasia sull'opera La Vestale di S. Mercadante, composição de G. Scaramella, (Antologia della Scuola flautistica italiana, s. d.). 106
Fig. 27. Exemplo de cromatismo na Fantasia sull'opera La Vestale de Scaramella, (elaboração do autor). 107
Fig. 28. Uso das chaves nas apogiaturas e passagens cromáticas da Fantasia sull'opera La Vestale, (elaboração do autor). 108
Fig. 29. Performance da peça Fantasia sull'opera La Vestale gravada em jan. de 2022 108
Fig. 30. Melodia de Inflammatus et accensus na fantasia sobre o Stabat Mater de Scaramella, 1844, (acervo do CSPaM) 109

Fig. 31. Melodia de Cujus animam gementem na fantasia sobre o Stabat Mater de Scaramella, 1844, (acervo do CSPaM).....110
Fig. 32. Comparação entre os dedilhados do sistema simples e Boehm na fantasia sobre o *Stabat Mater* de Scaramella (elaboração do autor). 112
Fig. 33. Escala de Ré bemol Maior e dedilhados do sistema simples no Stabat Mater de Scaramella, ...113
Fig. 34. Cromatismos e tonalidade de Lá bemol Maior na Variação II da fantasia sobre o Stabat Mater de Scaramella, (elaboração do autor). 114
Fig. 35. Data de Registro na capa da Fantasia per flauto con accompagnamento d'Orchestra Sull'Opera L'elisir d'Amore, 8 de julho de 1851 (SCARAMELLA, 1851). 116
Fig. 36. Dois tipos de musicografia no manuscrito da Fantasia sobre o L'elisir d'Amore de Scaramella, 1851 (SCARAMELLA, 1851). 117
Fig. 37. Una furtiva lagrima transposta para Lá menor e ornamentada por Scaramella, (editoração do autor). 120
Fig. 38. Nota mais grave e mais aguda na cadência da Fantasia Sull'Opera L'elisir d'Amore de Scaramella, (editoração do autor). 121
Fig. 39. Variação sobre o tema Una tenera occhiatina na fantasia sobre o Elixir, composição de Scaramella (editoração do autor). 122
Fig. 40. Trinados na variação final da Fantasia Sull'Opera L'elisir d'Amore de Scaramella (elaboração do autor). 123
Fig. 41. Performance da Fantasia per flauto Sull'Opera L'elisir d'Amore, gravação ao vivo em 26 de set. de 2023 124

LISTAS DE QUADROS

Quadro 1. Orquestra do Real Teatro de San Carlo e do Real Fondo de Nápoles para temporada de 1843-1844, (elaboração do autor). 51
Quadro 2. Naipe de madeiras do Real Teatro de San Carlo e do Real Fondo de Nápoles para as temporadas de 1844-1845 e 1845-1846 (elaboração do autor). 52
Quadro 3. Orquestra do Teatro Nuovo de Nápoles para a temporada 1843-1844, (elaboração do autor). 54
Quadro 4. Substituições na orquestra do Teatro Nuovo de Nápoles para a temporada 1844-1845, (elaboração do autor). 56
Quadro 5. Substituições na orquestra do Teatro Nuovo de Nápoles para a temporada 1845-1846.....57
Quadro 6. Formação da orquestra atuante em concerto realizado no Rio de Janeiro em 1844, arregimentada por Claudio A. Benedito, (elaboração do autor). 70
Quadro 7. Provável estrutura da orquestra da Capela Imperial do Rio de Janeiro no ano de 1849, (elaboração do autor). 72
Quadro 8. Lista de professores de orquestra contratados para o Teatro Lírico do Rio de Janeiro em 1855, (elaboração do autor).....85
Quadro 9. Lista de composições de Giovanni Scaramella conforme anunciado na GMN em 20 de novembro de 1852 (Ano I, n° 21, 20 nov. 1852, p. 84). 103
Quadro 10. Estrutura formal e tonalidades na Fantasia su vari motivi dello Stabat Mater de Scaramella, (elaboração do autor).....111
Quadro 11. Estrutura formal e tonalidades na Fantasia Sull'Opera L'elisir d'Amore de Scaramella 119
Quadro 12.Instrumentos transpositores na fantasia L'elisir d'Amore de Scaramella (elaboração do autor). 125
Quadro 13. Instrumentos transpositores na fantasia Stabat Mater de Scaramella (elaboração do autor).....126

Lista de abreviaturas e siglas

BN – Biblioteca Nacional

BNF – Biblioteca Nacional da França

CMIP – Correio Mercantil Instrutivo e Político

CSPaM – Conservatório de San Pietro a Majella – Nápoles

DRJ – Diário do Rio de Janeiro

GMM – Gazeta Musical de Milão

GMN- Gazeta Musical de Nápoles

G. P. – Grande Pausa

JC – Jornal do Comércio

N. R. – Não reportado

Orq. – Orquestra

s. d. – sem data

Var. – Variação

Sumário

Introdução 13

CAPÍTULO I –A CLASSE AUTÔNOMA DE FLAUTA TRANSVERSAL NO CONSERVATÓRIO DE NÁPOLES 25

1.1 A influência francesa e o método de Devienne-Mercadante 32

1.2 De Giosa e Scaramella na classe de flautas do conservatório de Nápoles 38

1.3 Os teatros de Nápoles, a flauta Boehm e Emmanuele Krakamp 48

1.4 Scaramella e a profissionalização como flautista 62

CAPÍTULO II – SCARAMELLA E A ORQUESTRA DE ÓPERA DO RIO DE JANEIRO 68

2.1 Conexões entre o Rio de Janeiro e Nápoles 77

2.2 Novos artistas e a colônia napolitana no teatro 83

2.3 A classe autônoma de flauta no conservatório do Rio de Janeiro 87

2.4 A flauta de novo sistema e Giovanni Scaramella 89

CAPÍTULO III – FLAUTA DIATÔNICA, ESCALA CROMÁTICA; FLAUTA CROMÁTICA, ESCALA DIATÔNICA 94

3.1 As composições de Giovanni Scaramella 102

3.2 Fantasia per flauto su vari motivi dello Stabat Mater 109

3.3 Fantasia per flauto con accompagnamento d'Orchestra Sull'Opera L'elisir d'Amore 116

3.4 Outras organologias 125

Conclusões 127

Referências 130

ANEXOS 143

Anexo I: Lista de composições de Giovanni Scaramella anunciadas na *Gazzetta Musicale di Napoli* 143

Anexo II: Lista de manuscritos musicais de Giovanni Scaramella no acervo do *San Pietro a Majella* 144

Anexo III: Caderno de partituras 146

Anexo IV: Recital de defesa – registro audiovisual 222

Introdução

"O século XIX foi um período de depressão para o repertório da flauta."[1]Não há como negar que a afirmação com a qual Nancy Toff (2012, p. 235) iniciou o capítulo sobre o século XIX em *The Flute Book: a Complete Guide for Students and Performers* faz parte do imaginário coletivo de profissionais e estudantes de flauta transversal imersos no universo da música de concerto do século XX em diante. Porém, tal percepção sobre a música para flauta composta nesse que já não é mais o século passado, e que, em pleno século XXI pode ser estudado com maior distanciamento, pode ter suas raízes nas teorias musicológicas desenvolvidas por pesquisadores como Hugo Riemann (1849-1919) em fins do século XIX e início do XX.

A correlação entre música e linguagem, na qual se baseia a teoria de Riemann, foi proposta inicialmente por Moritz Hauptmann, para quem a música seria uma linguagem universalmente inteligível. Nesse sentido, Riemann trabalha metaforicamente os conceitos de sintaxe e gramática musical. No entanto, se para Hauptmann a inteligibilidade universal da música reside no intervalo puro, para Riemann, ela se manifesta através das funcionalidades harmônicas, tendo como base a escala diatônica de temperamento igual, onde o semitom é o menor intervalo (REHDING 2003, 113-124). A partir disso, Riemann pressupõe que a escala diatônica e seu campo harmônico são a base da inteligibilidade musical universal, onde formas rudimentares de escalas diatônicas, presentes nas mais variadas culturas, representam um desenvolvimento musical incompleto, ainda que sejam manifestações dessa universalidade (REHDING 2003, 125-126).

Desse modo, Riemann vai concluir que a superioridade da cultura musical alemã era uma manifestação cientificamente comprovável. Em sua *História da Música*, já no prólogo, ele afirma ter compilado "de forma fácil exequível e breve, os feitos mais importantes e de maior transcendência científica da Teoria musical" (RIEMANN, 1930). Em seu texto, fica evidente a visão de uma supremacia musical alemã na construção de sua narrativa. Ao abordar a música do século XVIII, Riemann não hesita em afirmar que a "Alemanha exerce a hegemonia musical desde cerca de 1700", apesar de admitir, logo em seguida, que a ópera italiana havia chegado a

[1] *The nineteenth century represents a low point in the history of the flute music* (TOFF, 2012, p. 235).

sua máxima difusão estando presente em Viena, Dresden, Munique, *Brunswich* e Berlin desse mesmo período (RIEMANN, 1930, p. 311).

Sob essa perspectiva, após passar pela vida e obra de J. S. Bach e G. F. Händel, Riemann vai atribuir a Johann Stamitz (1717-1757) o desenvolvimento da Sinfonia em quatro movimentos, conceituando-o como o fundador da escola de Mannheim, onde Mozart, Haydn e Beethoven vão desenvolver suas formas e estilos, propiciando inclusive o emprego dos instrumentos de sopro na formação da orquestra (RIEMANN, 1930, p. 367-368). Riemann foi, nas palavras de Alexander Rehding "a primeira pessoa a apontar sistematicamente para a importância histórica de Stamitz e de toda escola de Mannheim como centro musical da mesma estatura que Viena." O tema foi motivo de debates entre Riemann e Guido Adler (1855-1941), que rejeitava a primazia de Stamitz em Mannheim sobre Viena, o que, no contexto da década de 1900, representava também uma disputa entre as nacionalidades austríaca e alemã (REHDING, 2003 p. 139-142).

A influência do pensamento de Riemann pode ser percebida em trabalhos musicológicos desenvolvidos no século XX. Um exemplo marcante dessa influência é o trabalho de Carl Dahlhaus. Embora expresse uma posição conciliadora entre a existência de uma alegada hegemonia da música germânica e o reconhecimento da existência de uma tradição operística italiana de igual relevância, representadas nas figuras de Beethoven e Rossini como "*Twin Styles",* Carl Dahlhaus em *Nineteenth-Century Music* (1989, p. 4) afirma que a melodia ao estilo italiano deve ser entendida em seu contexto histórico "se quisermos compreender as poéticas musicais de Chopin e Liszt, de Meyerbeer e Berlioz – poéticas que são impensáveis sem a influência de Bellini."

> O virtuosismo de Paganini e Liszt foi nutrido na noção Rossiniana da música, os dramas musicais de Wagner nas premissas estéticas de Beethoven; e para enfatizar o significado histórico e importância dessa dicotomia, podemos falar do primeiro como uma derivação instrumental do virtuosismo operístico e do segundo como derivação operística do estilo sinfônico de Beethoven (DAHLHAUS, 1989, p. 8-9) (tradução do autor).[2]

[2] *The virtuosity of Paganini and Liszt was nourished on Rossini's notion of music, Wagner's music dramas on the aesthetic premises of Beethoven; and in order to underscore the significance and the historical import of this aesthetic dichotomy, we might speak of the former as an instrumental variant of operatic virtuosity and the latter as an operatic variant of Beethoven's symphonic style—distinctions fully in accord with both Wagner's and Verdi's understanding of history.*

Em outras palavras, uma divisão entre sinfonismo e *bel canto*, onde a construção musical a partir do desenvolvimento temático, difere da liberdade da performance operística, que por sua vez se transmuta no virtuosismo instrumental. Portanto, do *bel canto* italiano representado na obra de Rossini, emerge a música instrumental virtuosística do século XIX, da qual Paganini seria o maior representante. Porém, para Dahlhaus (1989) o papel de Paganini estaria circunscrito à influência de suas performances em Liszt, que almejava transpor o estilo virtuosístico do violinista para o piano.

Para Carl Dahlhaus (1989, p. 137,138), o apogeu da era virtuosística começou com as turnês de Paganini pela Europa no início da década de 1830, e tem seu fim em 1847, quando Liszt abandonou sua carreira como pianista. Esse foi, segundo ele, um período de transição onde a textura *skeletal* da melodia não estava ainda extinta, mas já era superada "por uma nova tradição instrumental com ênfase nos temas como forma de cognição musical". O novo tipo de cognição musical seria dotado de formas lógicas, "diferindo da forma *skeletal* da improvisação, propiciando mais espaço aos compositores do que aos solistas em seus improvisos." Nesse contexto, as duas possibilidades elencadas representam:

> [...] por um lado, um tipo de performance que tende a adaptar ou "arranjar" peças às circunstâncias, e por outro, um senso de "fidelidade", captando o espírito da peça preservado na versão original do texto, ou Urtext. Nas salas de concerto do século XVIII e início do XIX, como na ópera, o virtuoso parecia representar uma cultura que utilizava o texto musical como um mero "cenário" para performances que focavam mais no instrumentista ou cantor do que na obra tocada ou cantada. **A obra estava em função da performance - seu substrato ou veículo - e não o contrário, a performance em função da obra que se pretende interpretar** (DAHLHAUS, 1989, p. 183) (tradução do autor).[3]

A Liszt, como afirma Dahlhaus, coube o papel de conciliar as duas possibilidades de abordagem instrumental, em uma "feliz amálgama entre a paráfrase pianística, peça característica e transformação temática [...] formando uma ponte entre o virtuosismo e o estilo sinfônico. Na qual reside a importância do *concerto sinfônico* para a história dos gêneros musicais" (DAHLHAUS, 1989, p. 142).

---

[3] […] *on the one hand, a mode of performance that tend to adapt or "arrange" pieces to the circumstance at hand, and on the other, a sense of "fidelity", which saw the spirit of a piece preserved in the letter of the original version, or urtext. In eighteenth- and early-nineteenth-century, concert halls, as in the opera, the virtuoso seemed to represent a musical culture that use musical text as mere "scenarios" for performances that focused more on the player or singer than in the work being played or sung. The text was a function of the performance – its substrate or vehicle – rather than vice versa, the performance being a function of a text which it attempted to interpret*.

Embora a tradição operística italiana seja, em um primeiro momento, colocada por Dahlhaus como de igual importância ao sinfonismo alemão, a construção de sua narrativa põe o estilo instrumental italiano – descendente do *bel canto* – como sendo de formas simples e improvisado, portanto de menor valor. O novo tipo de cognição, o mesmo que passa de Beethoven para Wagner, superaria a primeira possibilidade por ser dotado de formas lógicas. Nas palavras do autor, "os trabalhos de Wagner e Lizst podem ser vistos como uma tentativa de impor os limites da arte musical à ópera e às peças improvisadas virtuosisticamente, gêneros aos quais, até então, os termos obra e arte não se aplicavam totalmente" (DAHLHAUS, 1989, p. 115).

Mesmo que os escritos de Riemann e Dahlhaus tenham menor influência no pensamento musicológico do nosso tempo, é inegável que essa visão hegemônica da música acabou por turvar a percepção de gerações de músicos e pesquisadores sobre suas próprias culturas. Especificamente no que diz respeito ao repertório para flauta do século XIX ligado à tradição italiana, quando percebido como de menor valor, não se adequando aos conceitos de obra e de arte, acabamos por menosprezar uma cultura que influenciou diretamente as práticas musicais em toda Ibero-América. Como colocou Antonio Ezquerro-Esteban (2016, p. 33), ao apontar a "mais recente reivindicação das periferias". A história da música não somente sobre o recorte temporal, mas também local, visto que "se estuda apenas o entorno centro-europeu pangermânico, um pouco do italiano, Paris e Londres [...]" ficando à margem Portugal, Espanha e toda a América (EZQUERRO-ESTEBAN, 2016, p. 33).

Mesmo para importantes pesquisadores da organologia da flauta transversal, como é o caso de Nancy Toff, a influência dessa visão hegemônica da música é perceptível. Se em seu *The development of the modern flute* (TOFF, 1979, p.44), obra incontornável aos estudiosos do assunto, a autora percebe o início do século XIX como "a época de ouro para a flauta", mais tarde, em *The flute book* (TOFF, 2012, p. 235), ela se corrige: "o século XIX foi, para a flauta, não uma época de ouro, mas uma era ornitológica, quando a flauta foi reduzida a um instrumento canoro para apresentações virtuosísticas e simbolismo programático."

É bem verdade que Nancy Toff (1979 p. 78, 79) já considerava o repertório para flauta do século XIX como de "pouco conteúdo", peças virtuosísticas escritas por "compositores de segunda classe", sendo que, para a autora, somente no século XX a flauta solo experimentaria

um renascimento. Entretanto, na sua publicação posterior (TOFF, 2012) o esforço em acomodar a história da flauta à visão hegemônica é mais evidente. Para a autora:

> A lista de compositores do século XIX que escreveram para a flauta se distingue pela ausência de muitos dos maiores nomes daquele século. Schumann, Brahms e Wagner são notados por suas ausências; dos ilustres, apenas Weber, Schubert, Chopin e Saint-Saëns fizeram aparições discretas na literatura da flauta. A maioria dos compositores que não tocavam flauta (e compuseram para o instrumento) ou eram *virtuosi* em outros instrumentos ou prolíficos compositores de música de salão (TOFF, 2012, p. 240) (tradução do autor).[4]

Diante do problema exposto e da consequente carência de estudos sobre o repertório para flauta transversal na primeira metade do século XIX, busco dar continuidade a algo que já estudo desde 2017, quando iniciei o curso de mestrado em performance neste mesmo PPG, concluído em 2019. Nesse primeiro trabalho, elucidamos aspectos da história da flauta no Rio de Janeiro em um recorte temporal que se estendeu entre 1822 e 1859, revelando as influências multiculturais que colocavam capital do Império brasileiro, do ponto de vista das inovações tecnológicas ligadas à flauta transversal, em posição similar a dos grandes centros europeus. Pudemos também, entre outros aspectos, identificar a relevância de flautistas de origem italiana na corte de D. Pedro II. Achille Malavasi (fl. 1848-1862), como pioneiro da flauta de metal no Brasil, e Giovanni Scaramella (1823-1857), primeiro flautista no teatro de ópera e professor no Conservatório imperial[5] (MENDES, 2019).

Uma vez apresentado o panorama geral sobre a história da flauta transversal no Rio de Janeiro entre 1822 e 1859, em *Entre o diatônico e o cromático: Giovanni Scaramella e a organologia da flauta* focamos no repertório para flauta composto e tocado por esse músico, buscando compreender, além de aspectos de sua formação e atuação profissional, como as suas composições refletem o momento organológico em que vivia. Quem foi o flautista e compositor

---

[4] *The roster of nineteenth century composers who wrote for the flute is distinguished by the absence of many of the century's biggest names. Schumann, Brahms, and Wagner are conspicuous by their absence; of the periods luminaries, only Weber, Schubert, Chopin, and Saint-Saëns make cameo appearances in the flute literature. Most of the other nonflutist composers were either virtuosi on other instruments or prolific producers of salon music.*

[5] Instituição fundada em 1841 mas que teve sua inauguração somente em 1848. O Conservatório de Música foi anexado à Academia de Belas Artes em 1855 e recebeu sede própria somente em 1872. Com a Proclamação da República, em 1889, passa a se chamar Instituto Nacional de Música, sendo dirigido por Leopoldo Miguéz (1850-1902). Em 1923, após reforma curricular empreendida por Mario de Andrade e Antônio de Sá Pereira, foi incorporado à Universidade do Rio de Janeiro. Em 1937 a universidade passa a se chamar Universidade do Brasil, e o Instituto torna-se a Escola Nacional de Música. Finalmente, em 1965, durante a ditadura militar, a Escola de Música recebe sua atual designação como pertencente à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Informação em: https://musica.ufrj.br/institucional/escola/historico acesso em: 25 de jun. 2024.

Giovanni Scaramella? Quais sistemas de flauta transversal Scaramella conhecia e utilizava? Qual foi o seu papel no contexto das transferências culturais entre Rio de Janeiro e Nápoles?

Para responder a essas questões foi necessária uma revisão de literatura que abordasse, além da bibliografia específica da flauta transversal, a história da formação do conservatório de *San Pietro a Majella*, em Nápoles, e tudo quanto foi possível saber sobre a preparação de Scaramella para a vida profissional durante a primeira metade do século XIX naquela instituição. Nesse sentido, o *Cenno Storico sulla Scuola Musicale di Napoli* publicado por Francesco Florimo (Vol. I 1869, Vol. II 1871) foi o nosso referencial teórico. Também as publicações de Rosa Cafiero, (2009, 2016), entre outras fontes citadas no decorrer dessa tese, trazem grande contribuição.

Além de nossa dissertação de mestrado, defendida em 2019, outro trabalho a ressaltar a importância da biografia de Giovanni Scaramella para a flauta transversal foi o volume especial do periódico italiano FALAUT, revista da associação italiana de flautistas. O volume intitulado *Mercadante per dileto* (DELLABORRA; PIOVANO, 2021) é inteiramente dedicado a Saverio Mercadante (1795-1870) e sua relação com a flauta transversal em Nápoles, tradição a qual Scaramella se vincula, tendo sido associado a Mercadante como seu aluno de composição. Essa publicação faz parte dos esforços empreendidos por Mariateresa Dellaborra, que se dedica à obra didática e às composições para flauta de Mercadante (DELLABORRA, 2012, 2013), revelando a cidade de Nápoles e o conservatório de *San Pietro a Majella* como um importante polo de desenvolvimento para a flauta transversal na primeira metade século XIX.

Buscamos complementar o que não foi possível atingir com a literatura através de pesquisa hemerográfica[6], primeiramente em periódicos do Rio de Janeiro da década de 1850 no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. A busca pela palavra-chave "Scaramella", possível graças à tecnologia de *Optical Character Recognition,* resultou em 108 ocorrências dispersas em 15 jornais oitocentistas[7]. Das 108 ocorrências, quando excluídos anúncios

[6] Como descrevem Martha Ulhôa e Luiz Costa Lima Neto (2014), após o lançamento da Hemeroteca Digital Brasileira, em 2012, quando foram digitalizados aproximadamente 2000 títulos entre jornais do século XIX e XX, a possibilidade de localizar palavras-chave nesse acervo abriu um novo e vasto campo de investigação para a musicologia, no qual um gênero musical, por exemplo, pode ser pesquisado quase que exaustivamente nas páginas desses periódicos.

[7] *Jornal do Comércio* (34 ocorrências), *Correio Mercantil* (29 ocorrências), *Diário do Rio de Janeiro* (24 ocorrências), *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial* (4 ocorrências), *Correio da Tarde* (3), *Courrier du Brésil* (3), *Diário de Pernambuco* (2), *Jornal das Senhoras* (2)*, L'iriade Italiana* (1), *O Auxiliador da*

repetidos e fontes que não se referiam a Scaramella, extraímos 46 ocorrências que se dividem em oito anúncios de concerto como solista, 22 críticas musicais, cinco anúncios de aula de flauta transversal, dois registros de entrada pelo porto, uma notícia do exterior, dois avisos, três obituários e três notícias de leilão de espólio.

Esse pequeno conjunto de fontes foi a base para o desenvolvimento de nosso método de pesquisa, pois sua análise nos revelou uma ampla teia de relações sociais no que diz respeito a colaborações em concertos e menções em críticas que envolveram pelo menos 54 outros sujeitos ligados à cena musical da corte de D. Pedro II na década de 1850 (Figura 1).

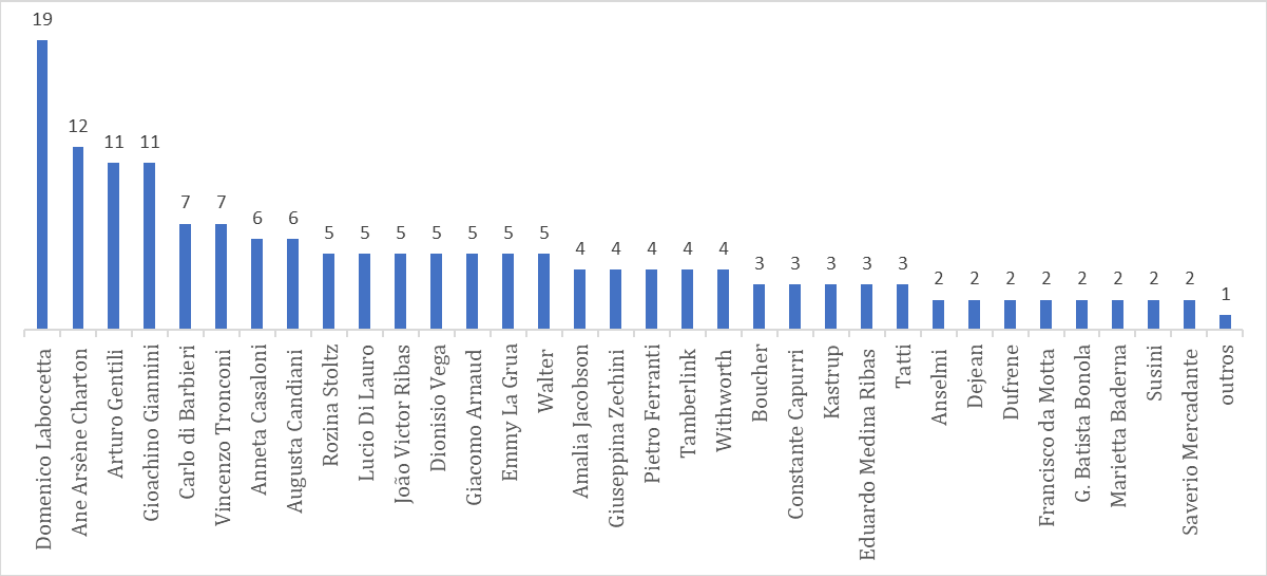


Fig. 1. Pessoas e número de vezes em que foram associadas a Giovanni Scaramella na imprensa do Rio de Janeiro da década de 1850 (elaboração do autor).

Essas menções na imprensa possibilitaram o levantamento da trajetória de outros músicos associados a Scaramella, revelando um ambiente de transferências culturais entre Brasil e Europa, e mais especificamente entre Rio de Janeiro e Nápoles, que se deu através dos espetáculos líricos. Apenas para citar um exemplo, o sujeito mais associado a Scaramella na imprensa foi Domenico Laboccetta (fig. 1). Quando buscamos por seu nome como palavra-

Administração do Correio da Corte (1), *A Imprensa* (1), *O Constitucional - BA* (1), *Indicador Alphabetico* (1), *Folhinha das Flores* (1), *A Patria* (1).

chave na mesma Hemeroteca Digital, encontramos nada menos que 255 ocorrências[8] que, além de nos proporcionarem novas fontes referentes a Scaramella não detectadas na primeira busca, explicitam a relevância do trabalho de Domingos José Gonçalves de Magalhães enquanto diplomata que viabilizou politicamente a circulação de músicos entre as duas cidades.

No que diz respeito ao período de vida de Scaramella no Brasil, isto é, de 1852 a 1857, a pesquisa hemerográfica por palavras-chave como a descrevemos foi capaz de produzir um consistente conjunto de fontes. Porém, fontes hemerográficas napolitanas, disponíveis na *Emeroteca digitale italiana* que podem ajudar a compreender aspectos da trajetória de Scaramella antes de sua imigração para o Brasil, não podem ser acessadas por palavras-chave, o que nos conduziu à escolha de apenas um jornal especializado para ser pesquisado, página por página: a *Gazzetta Musicale di Napoli* (GMN), com edições semanais para os anos de 1838 e 1839, e de 1852 a 1857.[9]

Enquanto os exemplares de 1838 e 1839 da GMN nos proporcionaram fontes que vinculam Scaramella ao conservatório de San Pietro a Majella, os exemplares desse mesmo jornal entre os anos de 1852 e 1857 impressionam pelo destaque dado à cena lírica do Rio de Janeiro. Ao todo, nesse processo, encontramos 75 fontes relevantes para esta pesquisa das quais 65 referem-se ao Brasil, muitas delas corroborando a importância de Scaramella ao lado de outros napolitanos no trânsito cultural entre Rio de Janeiro e Nápoles.

Às buscas manuais, acrescentamos fontes hemerográficas localizadas no repositório *Hathi Trust*[10], que reúne acervos digitalizados de diversas universidades e bibliotecas ao redor do globo. Nesse processo, localizamos fontes esparsas relativas a Scaramella em exemplares da *Gazzetta Musicale di Milano* e em outros periódicos, informações que complementam as fontes coletadas previamente na hemeroteca italiana.

Outra linha de investigação foi a análise das partituras ligadas a Giovanni Scaramella. A lista de manuscritos musicais constantes no acervo do *San Pietro a Majella* ligadas a ele chega 22 exemplares (lista completa no Anexo II). Em viagem à cidade de Nápoles, fomos recebidos no referido conservatório e nos foi possível, além da consulta *in loco,* a obtenção de

[8] 58 ocorrências para a palavra-chave "Laboccetta", mais 163 ocorrências para "Labocceta" (sic) e outras 34 para a grafia "Laboceta" (sic).
[9] Coleção disponível em: https://www.internetculturale.it./it/913/emeroteca-digitale-italiana/periodic/testata/8665 acesso em 15 de out. de 2023.
[10] Ver https://www.hathitrust.org acesso em: 15 de out. de 2023.

cópias de manuscritos musicais. Incluímos nesta pesquisa aqueles que julgamos mais relevantes, seja pela confirmação da performance de tais peças por seu autor nas fontes hemerográficas consultadas previamente, ou pelas informações contidas no documento, que complementam a pesquisa nos jornais do século XIX:

Giovanni Scaramella

1. *Fantasia per flauto con accompagnamento d'Orchestra Sull'Opera L'elisir d'Amore.* Manuscrito, Nápoles, ca.1850
2. *Fantasia su vari motivi dello Stabat Mater.* Manuscrito autógrafo, Nápoles, 1844
3. *Fantasia per flauto con accompagnamento d'Orchestra sul tema nazionale Fenesta vascia.* Manuscrito autógrafo, Nápoles, 1841

Mesmo as partituras que não são manuscritos autógrafos, ou seja, não foram assinados pelo compositor, são cópias da época em que Scaramella viveu e podem ter sido produzidas por obrigação legal. Segundo Francesco Florimo (1869, p. 90,91), a exigência de se depositar cópias das composições representadas em Nápoles remonta a 1795, quando por decreto de Ferdinando IV, todas as óperas representadas nos teatros de Nápoles deveriam ter "uma cópia idêntica" disponibilizada no conservatório. Dois novos decretos datados de 1811 e 1829 aprimoraram a legislação, que continuava ainda em vigor enquanto Florimo escrevia esse relato (FLORIMO, 1869, p. 91).

A esse conjunto de manuscritos musicais acrescentamos a única peça de Scaramella com edição moderna que conhecemos. A Fantasia para flauta solo sobre a ópera *La Vestale* de Mercadante, publicada em conjunto com uma *Antologia di 100 Studi, Esercizi, Cadenze, Arie variate, Capricci, Fantasie della Scuola flautistica italiana.* Além dela, reduções para piano do acompanhamento de três fantasias compostas por Scaramella publicadas no século XIX que foram adquiridas *online* por este autor em uma livraria de Milão especializada em publicações antigas. A localização dessas publicações só foi possível graças ao nosso trabalho de pesquisas hemerográfica, que revelou a ligação de Giovanni Scaramella, mesmo estando no Brasil, com a imprensa musical napolitana. Uma dessas reduções, da fantasia sobre o *Stabat Mater,* serve tanto ao nosso trabalho de análise quanto à performance da peça (Capítulo III).

Ao abordar o material descrito acima, nos deparamos com diversas questões metodológicas. Primeiro porque a noção de "obra musical" que tem dois tipos de existência, seja como "objeto sonoro" ou como "objeto escrito", como descreve Carlos Alberto Figueiredo (2017, p. 31), parece não contemplar totalmente a prática do flautista-compositor. Entendemos que, sob essa perspectiva, o segundo tipo de existência – ou seja, a partitura – não pode ser desassociada da prática desse performer-compositor que, dada a tradição improvisada de seu fazer musical, perdeu-se no século XIX, antes do advento da gravação fonográfica. Não há como garantir que o que está escrito nas partituras corresponde à real intenção dos compositores, pois as variações podiam ser diferentes ou até mesmo improvisadas a cada concerto. As reflexões de Ana Cláudia de Assis *et al.* (2009) corroboram nossa percepção:

> Ao abordarmos a música como fonte histórica, a imagem que toma lugar em nossa mente não é de sua grafia, mas, antes, de sua realidade sonora. Mesmo após os esclarecimentos resultantes das reflexões da história e de suas áreas afins em torno da definição de um documento histórico, ainda estamos condicionados a pensá-lo como aquilo que pode ser lido num papel, visto numa imagem e narrado pelos testemunhos. No entanto, **a música não é a grafia musical colocada na partitura,** esta é apenas a representação de uma realidade que se materializa no momento em que é ouvida. [...] Estão, portanto**, fora do alcance do sistema de notação musical as implicações acústicas impostas pelos detalhes construtivos dos instrumentos, as particularidades do ambiente** em que a peça é executada, a audiência, a gestualidade e, principalmente, a grande variedade de escolhas subjetivas do intérprete quanto às inflexões rítmicas e à dinâmica (ASSIS *et al*., 2009, p.22).

Tendo em vista a importância da organologia para a compreensão das composições de Scaramella, foi preciso encontrar um método de análise musical que contemplasse essa perspectiva. O método de análise formal tradicional, como descrito por Nicholas Cook (1992, p. 116), com o qual codifica-se "um bloco temático como 'A' e o outro como 'B' " parece-nos demasiadamente evidente ao analisarmos composições que se baseiam em temas de ópera e variações sobre esses mesmos temas. Porém, referências a essas estruturas, ainda que óbvias, nos ajudam a situar o nosso leitor no decorrer do trabalho.

Outro tipo de análise musical descrito por Cook (1992) também nos serviu de auxílio, a análise comparativa, que não necessita de uma teoria específica, apenas a definição de um parâmetro para as comparações entre uma composição e outra (COOCK, 1992, p. 183). Nesse sentido, quando comparamos uma determinada peça à partitura da ópera que lhe serve de base, vemos a transposição dos temas para tonalidades que podem ter, ou não, melhor adaptação a um tipo específico de instrumento. O foco no tipo de instrumento nos induz a pensar em uma

outra nomenclatura, um tipo de análise que não é exatamente formal nem comparativa, é organológica. Portanto, nosso olhar para as partituras busca identificar, tessituras, tonalidades que possam ser característicos de um determinado tipo de flauta. Além disso, buscamos demonstrar por meio de tablaturas e exemplos audiovisuais os dedilhados que viabilizariam a performance de tais peças em instrumentos musicais históricos.

A análise organológica, como a concebemos, nada mais é do que um olhar para composições pelo viés dos instrumentos musicais, e como tal, só pode se desenvolver na prática de performance. Mesmo que parâmetros objetivos como tonalidades e tessituras possam ser explicados teoricamente, o teste empírico dos dedilhados e a prática de performance das peças analisadas são as ferramentas com as quais podemos identificar, tendo a perspectiva histórica e temporal como diretriz, o idiomatismo instrumental em cada obra. Nesse sentido, os diversos exemplos audiovisuais disponibilizados ao longo do texto são determinantes para as afirmações que faremos.

Antes de iniciar, é preciso alertar para as limitações inerentes a esse olhar organológico, que, de um modo geral, são as limitações de qualquer tipo de análise musical. Uma análise organológica pode ser capaz de dizer se uma obra musical se adequa mais facilmente ou não a um determinado tipo de instrumento, o que não significa que tal equipamento tenha, de fato, sido utilizado em um contexto do qual nos distanciamos há aproximadamente 170 anos. Conscientes dos limites e de nosso lugar enquanto pesquisadores, acreditamos que as considerações que faremos podem apontar para uma melhor compreensão da música para flauta no século XIX, em especial por nos dedicarmos a um flautista e compositor historicamente vinculado à flauta transversal no Brasil.

No primeiro capítulo, buscamos compreender, através de fontes hemerográficas, arquivísticas, musicográficas, iconográficas e da literatura a respeito do tema, a formação da classe de flautas no conservatório de Nápoles no início do século XIX, contexto no qual Giovanni Scaramella se insere como aluno de composição de Saverio Mercadante em uma das primeiras classes dedicadas à flauta transversal na Itália. Como veremos, foi no conservatório de Nápoles que Scaramella se integrou a uma rede de sociabilidades que o levaria ao posto de primeiro flautista no Rio de Janeiro.

No segundo capítulo, nos dedicamos ao período de vida de Giovanni Scaramella na corte de D. Pedro II, quando as conexões entre Nápoles e Rio de Janeiro através da música

produzida nos espetáculos operísticos ficam evidentes. Nesse sentido, identificamos, igualmente através de fontes hemerográficas, o papel decisivo de Domingos José Gonçalves de Magalhães para viabilizar as contratações de músicos vinculados a Nápoles, bem como pudemos levantar fontes que comprovam a presença de Scaramella como representante do Brasil no exterior, além de sua destacada atuação como flautista no Rio de Janeiro em meio às inovações do sistema Boehm que já encontrava adeptos naquele ambiente desde a década de 1840.

Finalmente, no terceiro capítulo nos dedicamos à análise das partituras de Scaramella. Suas composições revelam-se características de uma formação bem fundamentada na flauta da tradição ocidental, em um uso sofisticado da técnica do instrumento, mas sem desconsiderar as inovações organológicas próprias do seu tempo.

CAPÍTULO I –A CLASSE AUTÔNOMA DE FLAUTA TRANSVERSAL NO CONSERVATÓRIO DE NÁPOLES

As mudanças na organização geopolítica da Península Itálica, ocorridas na virada do século XVIII para o XIX concernentes à influência francesa, tiveram desdobramentos também no ensino musical e na prática da flauta transversal naquele território. Em 1796, quando o exército francês invadiu Milão, a Itália "não era de modo algum um estado unificado" (DUGGAN, 2008, p. 6,7). A maior parte da Península Itálica havia sido dominada pela Espanha durante décadas no século XVI e pelos Austríacos no começo do século XVIII. Quando acontece a invasão do exército napoleônico, o território italiano era um "caleidoscópio de estados distintos" que incluíam: "Gênova, o Reinado de Piemonte-Sardenha, a república de Veneza, o Ducado de Modena, o Ducado de Parma, o Gran-Ducado da Toscana, o Estado Papal e o Reinado de Nápoles". Além do Ducado de Milão que pertencia à Áustria (DUGGAN, 2008, p. 6,7).

De acordo com Christopher Duggan (2008, p. 7 – 11), a revolução francesa influenciou na ideia de uma Itália unificada, dando novo significado aos conceitos de pátria e nação. Esse espírito patriótico e unificador que emerge da invasão francesa seria conduzido por meio de um amplo programa de educação pública que envolvia clubes, associações, jornais, escolas, leis, cerimônias, peças de teatro, literatura e música. No que diz respeito à didática musical, o ensino outrora ligado à igreja e à aristocracia passa a ser então organizado em instituições públicas (LAZZARI; GALANTE, 2003, p. 161).

O caso de Nápoles reflete claramente esse processo de secularização com a passagem do ensino musical da igreja ao estado. Antes da invasão francesa, o ensino de música na maior cidade da Itália[11] esteve ligado a quatro Conservatórios que já existiam desde o século XVI: o Conservatório dos *Poveri de Gesù Cristo*, de *Sant'Onofrio a Capuana*, de *Santa Maria di Loreto* e da *Pietà de Turchini*. Essas quatro instituições de caridade, financiadas por nobres e ricos em benefício dos "filhos dos professores de música, das crianças pobres e dos órfãos [...] para dar-lhes alimento, roupas, teto e educação nos santos princípios da moral e da religião,"

[11] Em fins do século XVIII, Nápoles era a maior cidade da Península Itálica com uma população em torno de 400.000 pessoas. Tinhas extrema desigualdade social, onde uma "opulenta aristocracia" dividia seu tempo entre o palácio e a ópera de S. Carlo, em contraste com uma pequena classe média formada predominantemente por advogados e uma massa de pobres com precária qualidade de vida (DUGGAN 2008, p. 20).

foram gradativamente sendo extintas entre 1744 e 1808[12] dando lugar ao *Real Collegio di Musica,* que posteriormente passa a se chamar *Real Collegio di Musica di San Sebastiano.* Mais adiante, em 1826, a instituição recebe o nome de *San Pietro a Majella* (FLORIMO, 1869, V.I, p.22-23, 53-54).

Essas instituições religiosas que, nas palavras de Francesco Florimo (1869, V.I, p.17), foram as formadoras da "escola napolitana" na qual o "primeiro elo da corrente de grandes maestros" seria o *cavaliere* Alessandro Scarlatti, quando convertidas no *Real Collegio di Musica* e posteriormente *San Pietro a Majella,* proporcionaram, como veremos, um ambiente de consolidação e autonomia para a prática da flauta transversal em relação ao oboé e aos demais instrumentos das madeiras nas primeiras décadas do século XIX.

Essa corrente citada por Florimo, que tinha como demais elos Giovanni Batista Pergolesi (1710-1736), Francesco Durante (1684-1755), Niccolò Jomeli (1714-1774), Giovanni Paisiello (1740-1816), Domenico Cimarosa (1749-1801) e outros; chagando a Niccòlo Zingarelli (1752-1837), Gioachino Rossini (1792-1868) e Vincenzo Bellini (1801-1835); culminaria, à época da escrita de seu *Cenno Storico sulla Scuola Musicale di Napoli* – isto é entre 1869 e 1871 – na figura de Saverio Mercadante (1795-1870), o compositor que, "como sucessor de Zingarelli a Europa toda há muito tempo saúda como verdadeiro mantenedor de nossa bela escola" (FLORIMO, 1869, V. I, p.18- 21).

Mercadante teve um papel fundamental na produção de um consistente repertório para a flauta ainda em sua juventude, colaborando com músicos napolitanos durante seu período de formação no conservatório. Apesar de estudar outros instrumentos, a flauta transversal foi a "sua companheira", pela qual Mercadante "tinha maior ambição" (FLORIMO, 1883, V. III, p. 112). A obra para flauta transversal de Mercadante se insere em um contexto de tardia popularização do traverso pela Itália.

Durante a primeira metade do século XVIII, quando se dá a expansão da flauta transversal pelo continente europeu a partir da França, tanto a Península Itálica quanto a ibérica foram regiões menos propícias à adoção desse instrumento. No caso italiano, essa adesão ficou circunscrita a nobres diletantes, tendo alguma relevância em academias musicais isoladas, mas sem atingir a mesma popularidade que teve em países da Europa setentrional (LAZZARI; GALANTE, 2003, p. 68). Exemplo dessa impopularidade foi a viagem à Itália do celebre

[12] De acordo com Francesco Florimo (1869) o Conservatório dos *Poveri de Gesù Cristo* encerrou suas atividades em 1744, o de *Sant'Onofrio* em 1795, *Santa Maria di Loreto* em 1806 e o da da *Pietà de Turchini* em 1808.

flautista Johann Joachim Quantz (1697-1773), entre 1724 e 1725, quando ele teria encontrado apenas um grande músico que tocava instrumentos da família das madeiras, o oboísta Giuseppe Sammartini (1695-1750). Em seu *tour* pela Península Itálica, Quantz visitou Nápoles no ano de 1725, Alessandro Scarlatti (1660-1725) compôs para ele duas sonatas (ROCKSTRO, 1928, § 838, p.543).

Para Gianni Lazzari e Emilio Galante (2003, p. 90) essa baixa adesão ao traverso na Itália da primeira metade do século XVIII e, por consequência, diminuta demanda por repertório, fez com que compositores de origem italiana compusessem para flauta sobretudo para o mercado externo, sendo recorrente o caso de compositores italianos que emigraram e produziram para esse instrumento financiados por mecenas.[13] Do mesmo modo, a pequena quantidade de manuais didáticos para a flauta publicados, atesta a baixa popularidade do instrumento na Itália, que pode ter sido visto como "*troppo francese"* em um ambiente tradicionalmente ligado ao oboé e à flauta doce (LAZZARI; GALANTE, 2003, p. 91).

A publicação do método de Antonio Lorenzoni no ano de 1779 em Modena, *Saggio per bem suonare il flauto traverso*, foi relativamente tardia se comparada às publicações francesas e alemãs do mesmo gênero, o que se justifica pela já referida baixa popularidade do instrumento, mas também porque "os profissionais não precisavam de métodos escritos, pois o aprendizado se dava na tradição oral entre mestre e aprendiz, nos grupos profissionais de música ou em família, de pai para filho" (LAZZARI, 2000, p. 8).

Richard ROCKSTRO (1928, § 465, p. 249) foi categórico ao analisar a publicação do método de Lorenzoni, entendendo que tal trabalho publicado em 1779, trazia: "provas que a arte – de tocar flauta – não era, para dizer o mínimo, mais adiantada na Itália do que na Inglaterra, França e Alemanha no mesmo período". Segundo ele, o conteúdo do método era basicamente um resumo do trabalho de Quantz, acrescido de uma transcrição literal da tablatura de dedilhados incluída na Enciclopédia de Diderot e D'Alembert. Assim, a produção flautística de Mercadante em Nápoles no início do século XIX, atesta um notável interesse pelo instrumento em um ambiente historicamente pouco favorável à sua difusão.

Foi no então *Real Collegio di Musica* em 1808 que Saverio Mercadente (1795-1870) iniciou seus estudos musicais aos 13 anos de idade, permanecendo como aluno do colégio até

[13] Como exemplo desse repertório flautístico italiano produzido fora da Itália no século XVIII, os autores (LAZZARI; GALANTE, 2003) apontam para o conteúdo dos acervos das bibliotecas de Karlsruhe, Dresden, Rostock, Bruxelas e Copenhague.

1820. Nesse período, Mercadante estudou *partimenti*[14] e contraponto com Giacomo Tritto, harmonia com Giovanni Furno e composição com Nicola Zingarelli (DELLABORRA, 2012, p. 521-522). Durante esse período de formação, compôs diversas peças para flauta. Dois de seus cadernos de composição, produzidos em 1814 e 1816, comprovam a dedicação do jovem compositor ao instrumento. O caderno de 1814, traz o "*Quartetto 1°*", segundo e terceiro; já o de 1816, ano em que estuda sobre orientação de Zingarelli, contém o concerto para flauta n° 4, o 12° quarteto para flauta, um concerto para duas flautas e o "*Concertone per flauto, oboe, clarinetto, corno e Orchestra"* (DELLABORRA, 2012, p. 525, 531).

A expressiva quantidade de quartetos para flauta e cordas compostos por Mercadante – três em 1814 chegando a 12 em 1816 – atinge a marca de 15 composições para a mesma formação em fins de 1817 e início de 1818. Além disso, várias outras peças para flauta de sua autoria[15] foram listadas em um catálogo anexado ao caderno de 1816. Catálogo certamente atualizado em período posterior à confecção desse segundo caderno (DELLABORRA, 2012, p. 538).

A crescente produção de peças para flauta representada nos cadernos de Mercadante é uma evidência clara da popularização do instrumento nas primeiras décadas do século XIX em Nápoles, onde o período de estudos de Saverio Mercadante foi também o período em que, com as sucessivas reestruturações[16], seja na ocupação francesa ou após a restauração, em 1815, o então *Real Collegio di Musica* de Nápoles vai aos poucos emancipando os instrumentos de sopro e criando classes autônomas nos moldes do conservatório de Paris. Entretanto, essa emancipação viria mais tardiamente em relação à França, pelo menos no que diz respeito à classe de flauta:

---

[14] Se a prática do baixo contínuo é comumente associada ao acompanhamento de peças vocais e instrumentais, ela também se aplica a peças compostas para teclado solo na tradição napolitana de fins do século XVII, tradição essa que foi difundida por todo o século XVIII. O termo *partimento* – ou sua forma plural *partimenti* – se aplica ao repertório solo para instrumentos de teclado inserido nessa tradição. No decorrer do século XVIII o *partimento* ganha conotação pedagógica, sendo escrito basicamente como uma linha de baixo cifrada ou não. Essa era a maneira com a qual os mestres napolitanos trabalhavam em seus discípulos o baixo contínuo, a improvisação, e os princípios do contraponto de forma concisa e ordenada (DEVILLERS, 2014, p. 62-65). Como método de ensino, o partimento poderia ser iniciado com exercícios de solfejo a solo ou em duo, acompanhado de baixo cifrado ou não. A tradição napolitana do partimento nos manuais portugueses era frequentemente denominada como "Solfejos de acompanhar" (TRILHA; ROCHA, 2013, p. 125).

[15] Além dos 15 quartetos, a lista de peças para flauta contém: 4 concertos; 8 variações; 6 sonatas; 2 concertos para duas flautas; 1 *pout-pourri* e 1 trio para duas flautas e fagote DELLABORRA (2012, p. 538).

[16] De 1807 a 1813 a direção do conservatório coube a três compositores: Giacomo Tritto, Fedele Fenaroli e Giovanni Paisiello. Em 1813, Zingarelli é denominado diretor geral e administrador. Após a restauração Bourbon em 1815, ocorrem mais alterações: em 1816 Zingarelli fica apenas responsável pela direção musical. Em decreto de 8 de abril de 1817, o conservatório de *San Sebastiano* passa a ter uma classe externa gratuita, onde apenas o músico Camillo Buonomo era responsável pelas classes de metais e madeiras (FLORIMO, 1869, V.I, p. 63, 64).

> Na sua fundação o Conservatório de Paris empregava cinco professores de flauta, um deles lecionando também oboé, 19 professores de clarineta, e 12 de fagote. **Academias similares foram criadas em diversas cidades italianas** nos primeiros anos do século XIX com o objetivo de preparar músicos para as bandas, **mas nenhuma tinha classe de flauta**, no entanto, o principal posto profissional para flautistas na Itália, assim como na França, era nas orquestras dos teatros (POWELL, 2002, p.124) (tradução do autor).

A ausência de professor específico de flauta nas cidades italianas no início do século XIX não significa que o instrumento não era lecionado por outros instrumentistas. A flauta transversal se difundiu na Itália através da prática dos oboístas-flautistas durante o século XVIII, músicos majoritariamente de origem alemã ou francesa contribuíram para a difusão da flauta transversal ao mesmo tempo em que ajudaram a consolidar o oboé como principal instrumento das madeiras (LAZZARI; GALANTE 2003, p. 90-92).

Os oboístas-flautistas tiveram grande influência nas cidades italianas. Um dos primeiros registros italianos de ensino oficial de flauta transversal data de dezembro de 1728 no orfanato *Ospedale della Pietà* de Veneza, onde o oboísta de origem alemã Ignazio Siber foi apontado como professor também de flauta (LAZZARI; GALANTE 2003, p. 92). Essa formação tanto na flauta quanto no oboé ou mesmo em outros instrumentos de sopro, parece ser a prática mais comum até o início do século XIX na Itália. Em fins do século XVIII no conservatório de *Sant'Onofrio* situado em Nápoles, a instituição criada em 1653 e que perdurou até o ano de 1797, tinha o músico Giuseppe Cantore como professor responsável por instrumentos de sopro em geral nos últimos anos de funcionamento da escola. Na Mesma cidade, o conservatório de *Santa Maria della Peità dei Turchini*, entre 1779 e 1807, tinha uma classe mais específica para flauta e oboé, tendo como professor o músico Giuseppe Prota (DELLABORRA; PIOVANO ,2021, p. 111).

Também na principal orquestra de Nápoles no início do século XIX, oboístas-flautistas foram influentes. A orquestra do Teatro de *San Carlo* de Nápoles, segundo Mariateresa Dellaborra e Ugo Piovano (2021,), tinha Giosuè Fiore como ocupante do cargo de primeira flauta até sua morte, em 1823, quando foi sucedido por Giovanni Batista Belpasso (1797-1874), oboísta e flautista. Fiore foi possivelmente o principal instrumentista e professor de flauta em Nápoles nas duas primeiras décadas do século XIX. Entre os alunos de Fiore, revelam os autores a partir de fontes hemerográficas, estava Pasquale Bongiorno, aluno interno ao *S. Sebastiano* em 1810 (DELLABORRA; PIOVANO, 2021, p. 36, 115, 116).

Bongiorno foi um dos principais colaboradores de Mercadante em seus anos de estudo no conservatório, incentivando a produção de peças para flauta. Foi para Bongiorno, "*Gran Dilettante di flauto*", que Mercadante dedicou seu *quarteto 1°* para flauta e cordas. A partitura, embora também conste peça homônima no caderno de composições de 1814, tem a data de 1813 e pertence igualmente à coleção de *Autografi della Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella.* No documento está escrito*: Quartetto I/in Mi modo min./Per flauto con l'accomp. di Violino, Viola e Violoncello (Parte)/ Fatto e Dedicato/ Al Sig. Pasquale Bongiorno Gran Dilettante/ di flauto/ Da Saverio Mercadante allievo del R. Coll. Di Musica/ in Napoli Opera 53/ 1813.* (fig. 2).

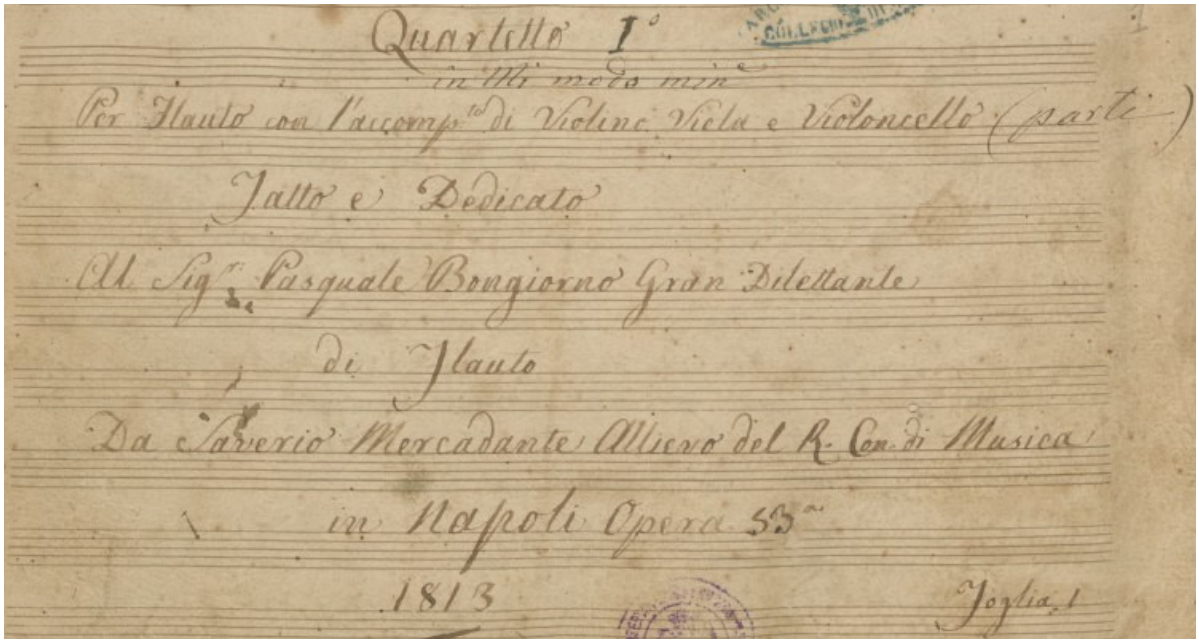


Fig. 2. Capa do 1° quarteto para flauta de Saverio Mercadante Op. 53, Nápoles, 1813, (MERCADANTE, 1813).

A peça dedicada a Bongiorno (fig. 2) serviu de base para uma versão em quarteto com cordas e flauta-terça em mi bemol[17] solista (fig. 3), conforme atesta Gian-Luca Petrucci (2002, p.44, 45), sendo basicamente a mesma música adaptada para o celebre concerto em mi menor

[17] Flauta afinada uma 3ª menor acima da flauta de concerto, ou seja, um instrumento transpositor em Mib maior em relação à flauta em Dó. Como a flauta de concerto de sistema simples era entendida como um instrumento em Ré maior, a flauta-terça era também denominada flauta em Fá, uma terça menor acima (MACLAGAN, 2009, p. 183). Desse modo, ao invés da escala básica do instrumento ser a de Ré maior, na flauta-terça a escala básica corresponde a Fá maior.

para flauta e orquestra, com data de 1819.[18] De acordo com Petrucci (2002, p. 48) não há na obra para flauta de Mercadante, peças dedicadas a flautistas conhecidos à época internacionalmente, com os quais o compositor travou contado, entre eles: Giulio Briccialdi, Emmanuele Krakamp e José Maria del Carmen Ribas. Por outro lado, são seus colaboradores os flautistas que estiveram ligados ao conservatório de Nápoles enquanto Mercadante era um aluno da instituição: o já citado Pasquale Bongiorno, Giacomo Negri que foi seu colega de estudos, Angelo Alessandrelli e Raffaele Disanto (PETRUCCI, 2002, p. 48).

Fig. 3. Flauta-terça de 6 chaves produzida por Hug & Co. – Zurique, fins do séc. XIX (coleção do autor).

O epíteto "*Dilettante*" foi possivelmente dado a Bongiorno por ele ter abandonado o ensino formal no conservatório, já que os registros oficiais apontam falta de pagamentos nos anos de 1810 e 1811 (DELLABORRA; PIOVANO, 2021, p. 65). As fontes por nós consultadas deixam dúvidas sobre a trajetória de Bongiorno, sendo difícil precisar se ele teria sido aluno de Giosuè Fiore no *Real Collegio di Musica* ou fora dele. Também não está claro se havia, até 1820 uma classe de flauta na instituição, seja ela autônoma ou atrelada à classe de oboé.

Para se ter uma ideia da tardia adoção da flauta em classes autônomas na Itália, em 1818 o Real Colégio dirigido por Nicola Zingarelli, não contava com professor específico para o instrumento, tendo em seu corpo docente os professores:

> Giacomo Tritto (professor de contraponto), Luigi Mosca e Giovanni Salino (canto), Giuseppe Elia (*cembalo*), Giovanni Furno (*partimento*), Domenico Carabella e Antonio Cerretelli (violino), Antonio Guida e Carlo Loveri (violoncelo), Felice Ferrazzano (oboé), Ferdinando Sedelmajer (clarineta), Giuseppe Ercolani (trompa) e Vincenzo Conte (fagote) (CAFIERO, 2016, p. 182)

[18] Edição de Agostino Girard publicada pela editora Suvini Zerboni de Milão (1973), feita a partir de manuscrito pertencente à biblioteca do conservatório S. Pietro a Majella (Coll. 1-10 XXV 7-28) *"Secondo Concerto per flauto a Grand'Orchestra – da Saverio Mercadante – opera 57 – Napoli – 1819.*

Segundo Rosa Cafiero (2016, p. 182), a classe de flauta viria apenas dois anos depois, em 1820, confiada justamente a Pasquale Bongiorno. Por outro lado, Mariateresa Dellaborra e Ugo Piovano (2021, p.116) baseados em um necrólogo dedicado ao flautista e oboísta Giovanni Batista Belpasso (1797-1874) publicado na imprensa italiana em 1874, relatam que Fiore teria sido "o fundador da escola de flauta" em Nápoles tocando um instrumento de uma só chave", e que Bongiorno teria sucedido Fiore no conservatório depois de sua morte, em 1823.

Independentemente da precisão de datas e da confirmação da existência de uma classe autônoma de flauta em Nápoles anterior à carreira docente de Bongiorno, Gianni Lazzari e Emilio Galante (2003, p. 162) são categóricos ao afirmar que "em ordem de tempo, foi o ambiente napolitano o primeiro a formar uma escola de flauta na Itália", escola essa que nasce da imitação do modelo francês, porém desenvolvendo rapidamente uma autonomia até mesmo do ponto de vista composicional.

Como veremos no decorrer desta pesquisa, a criação de uma classe autônoma de flauta no conservatório de Nápoles teve influência até mesmo no Rio de Janeiro de meados do século XIX, quando a organização das temporadas líricas na corte de D. Pedro II propiciou a imigração para o Brasil de músicos formados na referida escola. Esses músicos tinham no ambiente napolitano, tanto no conservatório quanto no teatro de *San Carlo* um modelo a ser replicado.

A correspondência entre os conservatórios de Paris e Nápoles no início do século XIX, para além da criação de uma classe autônoma de flauta nos moldes da instituição francesa, também se caracteriza nos materiais didáticos adotados em Paris e conhecidos à época em Nápoles. Foi sob tal influência que a obra didática para flauta de Mercadante foi concebida.

1.1 A influência francesa e o método de Devienne-Mercadante

A respeito da influência francesa nos flautistas de Nápoles, chama-nos a atenção o relato de Francesco Florimo (1869, V. I, p. 90) sobre a doação feita ao Real colégio de *S. Sebastiano* de 12 volumes "luxuosamente encadernados" dos métodos de canto e instrumento utilizados no conservatório de Paris, doação patrocinada pelo rei Gioacchino Napoleone Murat (1767-1815), cunhado de Napoleão Bonaparte e soberano de Nápoles entre os anos de 1808 e 1815. Entre os 12 métodos doados[19] consta o *Méthode de flûte du Conservatoire* escrito em 1804 pelo flautista

[19] Os 12 métodos doados foram: 1. Método de piano, de L. Adam; 2. de violino, de M. Baillot; 3. *Recueil de Solfèges;* 4. *Principes Elémentaires de Musique*, escritos por Agus, Catel, Cherubini, Gossec, Langlé, Lesueur,

Antoine Hugot, “revisado e completado por seu colega” Johann Georg Wunderlich (HUGOT; WUNDERLICH, Ca. 1804).

As flautas descritas por Hugot e Wunderlich são de dois tipos: a flauta comum, ou *flûte ordianire* contendo apenas a chave de ré#/mi bemol;[20] e a flauta com quatro chaves – ou *flûte a trois petites clef* - ou seja, o segundo tipo de flauta além da chave de ré#/mi bemol, tem outras três chaves pequenas, uma para o fá natural, outra para o lá bemol e a última para o si bemol (Fig. 4). Esse segundo tipo de flauta com 4 chaves, descrita como “um aperfeiçoamento muito útil” pelos autores do método, possibilitava a execução de passagens cromáticas sem a necessidade dos dedilhados em forquilha[21], exceto pela posição de dó natural que ainda necessitaria da adição de uma quinta chave para completar a escala cromática.

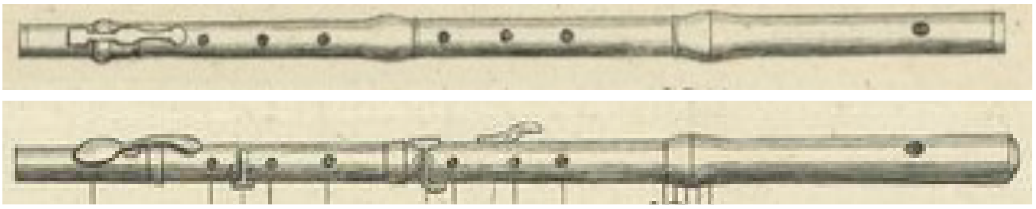


Fig. 4. Flautas de uma e de quatro chaves apresentadas no método de Hugot e Wnderlich, Paris, (HUGOT; WNDERLICH, Ca. 1804).

A doação dos 12 volumes mencionados ocorreu no ano de 1812 (CAFIERO, 2016b, p. 342) e foi retribuída pela direção administrativa do *S. Sebastiano* com 10 composições dos “melhores maestros nacionais” para completar a seleção de obras italianas recolhidas por Rodolphe Kreutzer (1766-1831) e Niccolò Isouard (1775-1818).[22] Porém, esse intercâmbio entre as instituições parece ter naturalmente arrefecido nas décadas seguintes à restauração Bourbon. Em publicação de 1829, François Joseph Fétis (1829, p. 145) na *Revue Musicale V.*

Méhul, et Rigel; 5. Método de Canto; 6. tratado de harmonia, de Charles-Simon Catel; 7. método de 1ª e 2ª trompa, de Henry Domnich; 8. método de trompa, de Frédéric Duvernoy; 9. Método de fagote, de Étienne Ozj; 11. Método de flauta, Hugot e Wunderlich; 11. Método de clarinete, de X. Lefèvre; 12. método de violoncelo e contrabaixo de acompanhamento, de Levesseur, Catel e Baillot. A descrição completa das obras pode ser encontrada em Rosa CAFIERO (2016b, p. 343-245).

[20] Os autores fazem menção às duas chaves de Quantz, mas consideram a diferença de uma coma entre Ré # e Mi b “quase imperceptível”, para ser incorporada no mecanismo da flauta (HUGOT; WUNDERLICH, Ca. 1804, p. 2).

[21] Dedilhados em forquilha são aqueles em que dois ou mais dedos se alternam de modo a intercalar orifícios abertos e fechados. Ex.: a nota lá na flauta de sistema simples não é um dedilhado em forquilha xxo/ooo, já a nota si bemol é xox/xxo.

[22] Foram duas as passagens de Rodolph Kreutzer pela Itália, a primeira entre 1796 e 1797, e a segunda entre 1801 e 1802 (CAFIERO, 2016b, 350).

4, trazendo a tradução dos textos de Franz Kandler sobre o conservatório de *S. Sebastiano*, advertia que "todos os professores ensinam pelos métodos antigos, desconhecendo o progresso feito até agora". Apenas Crescentini – professor de canto – utilizava à época o método adotado pelo conservatório de Paris.

Fétis relata ainda que a instituição tinha 110 alunos internos e 100 externos,[23] e que os melhores músicos formados pela instituição foram "Manfroce, morto ainda muito jovem", Mercadante e Bellini. O relato que traz a lista de professores à época, aponta Pasquale Buongiorni (sic.) como professor de flauta (FÉTIS, 1829, p.145). Entre os músicos profissionais listados constam três flautistas: "Josué Fiore, primeira flauta do S. Carlo e na Capela Real; Scherer, alemão, excelente flautista e bom compositor" e o próprio Pasquale Bongiorno, "considerado em Nápoles como um talento superior na flauta, sobretudo na flauta piccolo" (FÉTIS, 1829, p. 150). O autor não deixa claro se Bongiorno compõe a orquestra do S. *Carlo* tocando também a flauta piccolo, mas tendo ele sido aluno de Fiore, é provável que tenham trabalhado juntos em algum momento, Bongiorno esteve ativo no referido teatro pelo menos até 1827, como apontam Dellaborra e Piovano, (2021, p. 36-37).

Ainda que desatualizados das novidades parisienses por vota de 1829, a influência francesa sobre os flautistas de Nápoles da qual falam Lazzari e Galante (2003), estaria presente nos flautistas ligados ao *Real Collegio* de *S Sebastiano*, incluindo o próprio Saverio Mercadante, que chegou a produzir material didático para flauta publicando uma atualização do método de François Devienne (1759-1803), professor de flauta no conservatório de Paris até 1803.

O trabalho de Saverio Mercadante ao incluir peças de sua autoria[24] na parte prática do método de Devienne, foi publicado tanto em francês quanto em espanhol aproximadamente entre 1827 e 1828 pela editora Richault de Paris (DELLABORRA, 2013, p.101-104). Mercadante havia terminado os estudos em Nápoles no ano de 1820, tornando-se diretor do Teatro de S. Carlo em 1823 e iniciando uma turnê internacional a partir de 1824. Essa investida internacional culminou com sua nomeação para o cargo de diretor do Teatro de ópera italiana

[23] A divisão entre alunos externos e internos no *S. Sabastiano* se deu a partir do decreto de 8 de abril de 1817, criando classes gratuitas para ensinar os primeiros rudimentos. Foram nomeados como professores das classes externas Giuseppe Festa (violino); Vincenzo Fenzi (violoncelo); Raffaele Polidoro (canto); Pietro Casella (*partimento*); Camillo Bonuomo (madeiras e metais); Giacomo Tritto (diretor). O sacerdote Alessandro Perrella foi designado como responsável pela moral e disciplina. Aos alunos mais destacados, após aprovação em exame anual, era conferida uma vaga igualmente gratuita na classe interna (FLORIMO, 1869, V. I, p. 63, 64).

[24] três duos em três movimentos cada e três arias variadas além de possivelmente ter supervisionado a introdução de 12 novas arias progressivas (DELLABORRA, 2013, p.101-102).

em Madri, posição que ocupou de 1826 a 1830. Nesse período, ele também se apresentou em Lisboa e Cadiz. Assim, a publicação do método de Devienne-Mercadante coincide com a fase espanhola do compositor, sendo propícia a publicação de um trabalho seu na língua local (DELLABORRA, 2013, p.106).

Entre os aspectos técnicos contidos no método de Devienne-Mercadante, o que mais nos chama a atenção é a atualização da extensão do instrumento. De acordo com Mariateresa Dellaborra (2013, p. 106) a publicação de Mercadante apresenta a nota ré$_3$ como a mais grave da flauta, condenando, assim como Devienne em sua primeira publicação de 1794,[25] o prolongamento da flauta até a nota do$_3$. No entanto, a nota mais aguda para Mercadante é a nota ré$_6$, ao passo que para Devienne a extensão da flauta atingia somente o lá$_5$ (fig. 5). Além disso, Mercadante apresenta ainda a utilização da chave de dó, em uma flauta então com 5 chaves e não mais com 4, como concebia Hugot e Wunderlich em 1804 (fig. 4).

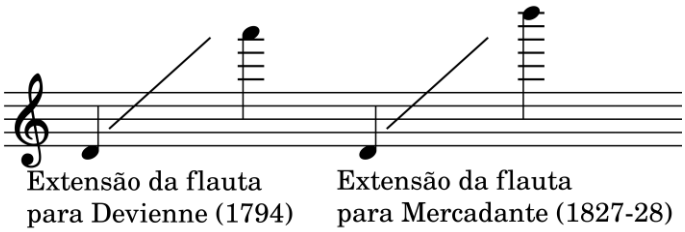



Fig. 5. Extensão da flauta para Devienne em 1794 e para Mercadante em 1827-28 respectivamente (elaboração do autor).

De fato, a extensão até a nota ré$_6$ é uma atualização que vai de encontro a outro importante teórico francês contemporâneo de Mercadante. Benoit Tranquille Berbiguier (Ca. 1818) em seu manual também descreve a extensão da flauta da mesma forma. Essa mesma extensão pode ser ainda observada nos *20 capricci* para flauta solo, composição de Saverio Mercadante da qual não se conhece a data nem tampouco a procedência do manuscrito,[26] mas que é coerente com a tessitura e com o tipo de flauta descrita no método de Devienne-Mercadante (fig. 6).

[25] DEVIENNE, François. *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la flute.* Paris : chez Inbault. 1794, plate 402, 77p.
[26]Facsímile disponível em: https://imslp.org/wiki/20_Caprices_pour_Fl%C3%BBte_(Mercadante%2C_Saverio) acesso em: 21 de dez. de 2021.

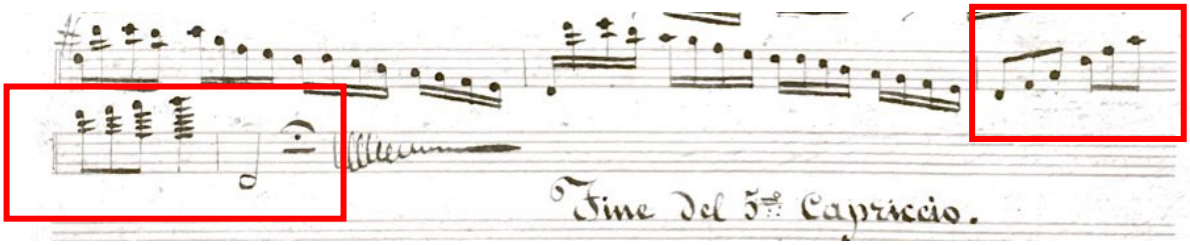



Fig. 6. Extensão da flauta nos compassos finais do Capricho n°5 de Saverio Mercadante, (MERCADANTE, s. d.).

Aparte à influência dos métodos de flauta franceses em Nápoles, seja com Hugot e Wunderlich primeiramente ou com Devienne revisitado por Mercadante, observa-se também na imprensa napolitana das primeiras décadas do século XIX, um olhar sobre os flautistas locais tendo como ponto de referência a prática francesa. O *Annali civili del regno delle Due Sicilie v. 4* para o primeiro quadrimestre de 1834, em matéria assinada por um certo E. Q., ao relatar a situação da música no reino compara os flautistas de Nápoles, Pasquale Bongiorno e Sergio Nigri, a dois flautistas ligados à França:

> Em Nápoles floresce um seleto grupo de insignes *amatori* de modo que não tememos a comparação com os mais talentosos professores [...] Entre os concertistas temos Francesco Lanza, de quem a Europa recebeu a primeira escola daquele instrumento soberano que sozinho faz uma orquestra; um Cerimele, valente pianista que une a nitidez de Moscheles à agilidade de Czerny; um Onório de Vito, que basta chegar em Londres ou París para ser chamado de o Paganini napolitano; **um Pasquale Buongiorno, e um Sergio Nigri, que na flauta não nos faz invejar a França de Boucher e Drouet** (*Annali civili del regno delle Due Sicilie* V. 4. 1834, tradução do autor).

O mesmo Sergio Nigri (1804-1839) que vem na matéria comparado a Drouet e a Boucher ao lado de Bongiorno, vai ser apontado após sua morte, no periódico *La moda,* entre os responsáveis por emancipar a flauta napolitana da "*mollezza della scuola francese*", ao lado de Fiore e de Pasquale Bongiorno. Essa importante fonte, também reproduzida na integra em Lazzari (1999) e em outros trabalhos por nós consultados,[27] traz a relação desses flautistas napolitanos – Fiore, Bongiorno e Nigri – sugerindo a criação e continuidade de uma escola que nasce da influência francesa.

> A flauta foi verdadeiramente emancipada da *mollezza* da escola francesa e educada na mais digna e distinta disciplina, primeiramente pelo Sr. Fiore e depois pelo Sr. Buongiorno, professor do finado Nigri, que podemos legitimamente ter como fundador

[27] V. (LAZZARI; GALANTE; 2003) e (DELLABORRA; PIOVANO; 2021).

> da difícil e bela escola napolitana (*La moda*, Ano 1, 1839-1840, p. 85-87, tradução do autor).[28]

As conexões entre os três flautistas citados ficam mais claras no texto de Pietro-Paolo Parzanese (1856, p. 200), publicação de igual caráter laudatório a Sergio Nigri, que o descreve como aluno tanto de Fiore quanto de Bongiorno, tendo iniciado seus estudos no *Real Collegio de S. Sebastiano* antes de completar os 10 anos de idade, isto é, por volta de 1814. Essa última informação difere da constante no supracitado necrólogo, que aponta a entrada de Nigri na instituição em março de 1816. Para Parzanese, o flautista Sergio Nigri trazia dos dois professores "a delicadeza da expressão e a severidade do método", inserido em uma tradição que nascia em Nápoles no início do século.

> Naquela época, a Itália estava se destacando em torno da música para flauta, e Fiore e Bongiorno professavam a arte de acordo com seus princípios, sua escola era pura, casta, natural, sem os desleixos e sem a lascívia que havia feito da flauta um instrumento infértil (PARZANESE, 1856, p. 200), (tradução do autor).[29]

Sob a influência de Fiore e Bongiorno, Nigri teve uma rápida ascensão profissional, tornando-se primeiro flautista do *Teatro Novo* em 1818. Pouco tempo depois, assume um posto no *Teatro del Fondo* e em seguida no *Tetro de S. Carlo*, sempre na qualidade de primeiro flautista (*La moda,* 1839-1840, Ano I, p. 85-87). Dessa última informação depreende-se que Nigri e Bongiorno podem ter trabalhado juntos no mesmo teatro após a morte de Fiore em 1823. Nesse contexto, onde se reporta inclusive a especialização de Bongiorno na flauta piccolo, a formação tanto na flauta quanto no oboé – como no caso do já mencionado Giovanni Batista Belpasso – deixa de ser a prática mais recorrente em Nápoles a partir desse núcleo formador de flautistas no qual Sérgio Nigri (fig. 7) estava inserido.

---

[28] "*Il flauto fu veramente emancipato dalla mollezza della scuola francese ed educato in più varia e dignitosa disciplina, prima dal sig. Fiore e poi dal sig. Buongiorno maestro dell'or ora estinto Nigri, quali possono a buon diritto aversi per fondatori della difficile ma bella scuola napoletana intorno all'accennato strumento".*

[29] *A quei tempi, l'Italia rifacevasi in torno alla musica del flauto, e Fiore e Bongiorno richiamavano l'arte a suoi principî, e la loro scuola era casta pura naturale, senza sdolcinatura, e senza quelle meretrice svenevolezze, che del flauto avvevano fato un'instrumento di evirata lacivia* (PARZANESE, 1856, p. 200).

Fig. 7. Retrato de Sergio Nigri (1804-1839) no periódico *La moda* (ano 1, 1839-1840).

Na mesma classe de Nigri, tendo como professor Pasquale Bongiorno, as gerações seguintes teriam acesso a uma formação especializada na flauta e que foi aos poucos distanciando-se do modelo parisiense. Entre os novos alunos de flauta estiveram Nicola De Giosa (1819-1885) e Giovanni Scaramella (1823-1857). Para ambos, a presença de Mercadante teve papel decisivo.

1.2 De Giosa e Scaramella na classe de flautas do conservatório de Nápoles

Entre os alunos de Pasquale Bongiorno na classe de flauta do Conservatório de *San Pietro a Majella*[30] esteve Nicola De Giosa (1819-1885), um flautista e compositor que mais tarde teria ascensão como operista. Natural de Bari, iniciou os estudos de flauta com seu irmão Giuseppe, passando posteriormente à classe do flautista Errico Daniele. No ano de 1834 entrou gratuitamente no conservatório de Nápoles na condição de aluno interno, após receber carta de recomendação do Duque de Noja, então presidente da comissão administrativa da instituição. O progresso de De Giosa na classe de Bongiorno fez com que rapidamente Nicola Zingarelli, a quem cabia a direção musical da instituição, o nomeasse como *maestrino,* o que lhe dava acesso às aulas de *partimenti* e harmonia com Francesco Ruggi e contraponto com o próprio Zingarelli (FLORIMO, 1871, V. II, p. 995-996).

[30] Nome que o *Real Collegio di Musica di S. Sebastiano* recebe a partir de 1826.

Como define o próprio Francesco Florimo (1869, V. I, p. 55), o título de *maestrino* era dado aos alunos mais avançados do *S. Pietro a Majella*, aos quais cabia a instrução dos iniciantes. Ao *maestrino* que estivesse próximo de concluir o curso era ainda conferido o direito de sair do internato após o jantar, com o objetivo de buscar apoiadores que pudessem ajudá-lo quando não mais estivesse vinculado à instituição.

O método de ensino mútuo, onde os *mastricelli* – como prefere Rosa Cafiero – recebiam as instruções do professor e as transmitiam para os mais jovens, remonta à década de 70 do século XVIII e tem origem nas dificuldades financeiras sofridas pelos conservatórios napolitanos, que no século XIX se reconfiguram como *S. Pietro a Majella.* Através desse sistema, foi possível superar a carência de profissionais frente ao significativo aumento na quantidade de alunos, enquanto o número de professores, muitos em idade avançada e lecionando em mais de uma escola, permanecia o mesmo (CAFIERO, 2009, p. 12-13).

Além do notório progresso de De Giosa na classe de flauta tornando-se *maestrino* em um curto espaço de tempo, sua carreira foi igualmente promissora na classe de composição, que em 1834 passou a ser dirigida por Gaetano Donizetti (1797-1848). A classe que outrora havia sido dirigida por Giacomo Tritto até sua morte em 1824 e por Pietro Raimondi,[31] passou a ser coordenada por Donizetti, que recebeu a promessa do próprio Rei de Nápoles que seria nomeado diretor do *S. Pietro a Majella* quando esse posto estivesse vago (FLORIMO, 1869, V. I, p. 66).

A presença de Donizetti foi de fundamental importância para De Giosa, que se torna seu aluno. Dessa fase inicial de estudos são as suas composições para flauta, que foram em grande parte perdidas por terem sido negociadas erroneamente como descarte e reutilizadas em uma charcutaria (FLORIMO, 1871, V. II, p. 996). Por essa razão, muitas das peças para flauta de De Giosa foram perdidas, sobrevivendo somente em cópias (fig. 8).

[31] Pietro Raimondi deixou o posto de professor de composição no S. *Pietro a Majella* em 1834 para ir trabalhar no Conservatório e no Real teatro de Palermo (FLORIMO, V. I, 1869, p. 66).

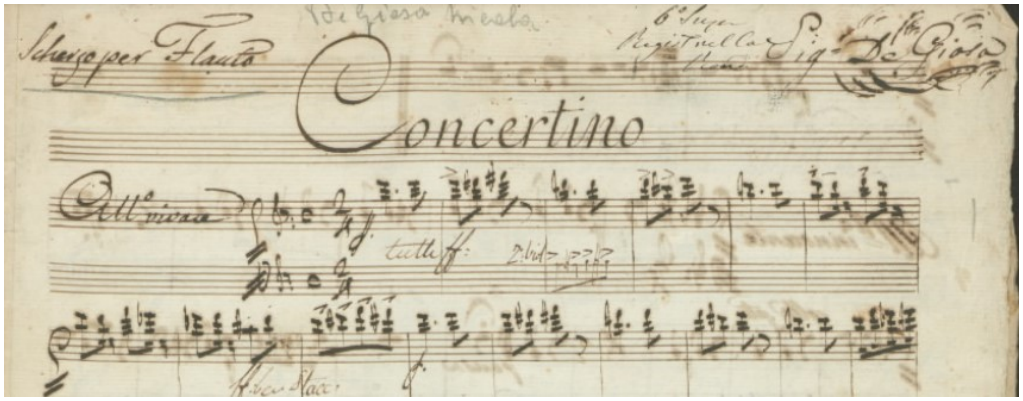



Fig. 8. Partitura do *Scherzo per flauto – Concertino* de Nicola De Giosa, cópia de Ca. 1860-1890 (DE GIOSA, Ca. 1869).

De Giosa foi, de acordo com *Il Teatro Illustrato* de maio de 1882, o aluno predileto de Donizetti (*Il Teatro Illustrato,* Ano II*,* n. 17, 1882, p. 66), e esteve envolvido em um contexto de disputas entre seu professor e Saverio Mercadante no conservatório. Em 1837, quando o diretor Zingarelli morre, o posto é imediatamente assumido por Donizetti, assim como o rei o havia prometido. Todavia, foi Mercadante o escolhido definitivamente para o cargo, sendo nomeado pelo rei Ferdinando II em portaria de 18 de junho de 1840, assumindo em outubro daquele ano. Tendo sido preterido, Donizetti pede demissão do posto de professor de composição e Mercadante o substitui também nesse cargo (FLORIMO, 1869, V. I, p. 67-68).

De Giosa teve "grande discordância com o novo professor" a ponto de abandonar o curso sem ter a idade mínima prescrita no regulamento do conservatório e sem estar "aperfeiçoado completamente na arte de compor" (*Il Teatro Illustrato,* Ano II*,* n. 17, 1882, p. 66). Mesmo assim, obteve sucesso fora do conservatório, estreando no *Teatro Nuovo* como compositor de óperas com *La casa degli artisti* (1842). Apresentou no mesmo teatro a ópera l'*Elvina* em 1845, seguindo uma bem-sucedida carreira como compositor e como regente a partir da década de 1860. Além de dirigir a orquestra do Teatro de *S. Carlo* de Nápoles entre 1860 e 1867, foi diretor no *La Fenice* em Veneza (1867-1868) voltando a Nápoles para o mesmo teatro em 1869. Dirigiu também temporadas no Cairo (1870-1871) e no Teatro Colón de Buenos Aires entre 1872 e 1875 (ANTOLINI, 1988).

Diferentemente de De Giosa, outro aluno de flauta de Pasquale Bongiorno *no San Pietro a Majella* teve boas relações com Saverio Mercadante. Trata-se de Giovanni Scaramella (1823-1857), que foi recomendado pelo próprio Mercadante para o posto de primeiro flautista na Companhia de Ópera Italiana do Rio de Janeiro, em 1852 (MENDES, 2019, p. 44).

É digno de nota o fato de ambos terem tido conexões profissionais na América do Sul. De Giosa como regente em Buenos Aires e Scaramella como flautista no Rio de Janeiro. Isso reforça a importância de compreendermos a formação dos músicos ligados ao conservatório de Nápoles e suas influências na música sul-americana do século XIX. Mesmo com os riscos de uma longa viagem, desembarcando em localidades muitas das vezes assoladas por epidemias – febre amarela no caso da capital do Brasil – "o fato é que o Rio de Janeiro, e todo o circuito das Américas e Caribe, foi muito bem servido por uma variedade de artistas italianos ao longo do século XIX" (NOGUEIRA; VIRMOND, 2020, p. 78).

Enquanto a biografia de De Giosa pode ser consultada em publicações até mesmo do século XIX, a trajetória de Scaramella é mais difícil de ser acessada. A data de nascimento de Scaramella ainda é incerta[32], mas sabe-se que faleceu em 17 de março de 1857 (*Correio Mercantil,* Ano XIV, n° 76, 18 mar. 1857, p. 1) aos 33 anos e meio no Rio de Janeiro, (*Diário do Rio de Janeiro,* Ano XXXVII, n° 79, 22 mar. 1857, p. 1), o que indica que ele teria nascido em fins de 1823. Entretanto, um concerto protagonizado por ele em janeiro de 1839, na "tenra idade de 14 anos" (fig. 9), sugere que Giovanni Scaramella poderia ter nascido no ano seguinte. Esse evento protagonizado por Scaramella foi a referência mais remota a ele que pudemos encontrar.

A academia ocorrida no teatro interno ao conservatório de *San Pietro a Majella,* em 19 de janeiro daquele ano, recebeu a crítica positiva da *Gazzetta Musicale di Napoli* que enaltecia as duas óperas do jovem aluno Giovanni Bisaccia (1815-1895) representadas naquela noite. [33] No intermezzo entre as duas operas de Bisaccia, que de acordo com a publicação foi o *"ultimi prodotti del l'immortale Zingarelli",* ocorreu a parte instrumental.

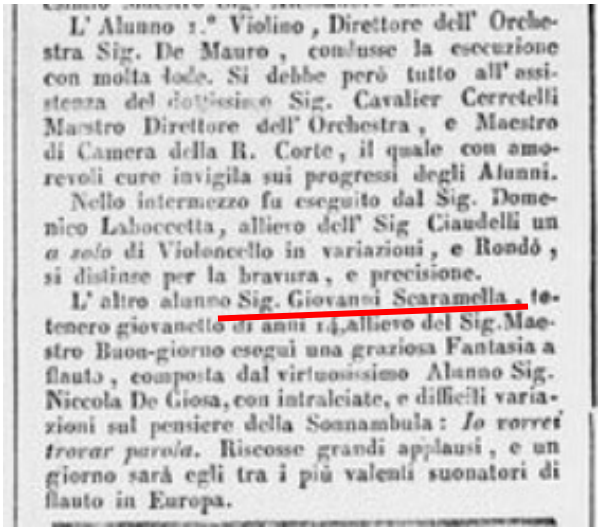
> O Aluno 1° violino diretor da orquestra Sr. De Mauro, conduz a execução com louvor. Isso se deve, no entanto, à assistência do Sr. *Cavalier* Cerretelli (sic.), Maestro Diretor da orquestra, e Maestro da Câmara da Real Corte, que amorosamente cuida do progresso dos alunos.
>
> No intermezzo foi apresentado do **Sr. Domenico Laboccetta**, aluno do Sr. Ciaudelli um solo no violoncelo em variações e Rondó, se distingue pela bravura e precisão.
>
> O outro aluno **Sr. Giovanni Scaramella**, na tenra **idade de 14 anos**, **aluno do Sr. professor Bon-Giorno** (sic.) tocou uma graciosa fantasia na flauta, composta do

[32] Consta no *Archivio di Stato di Napoli* o registro de nascimento de Giovanni Battista Scaramella em 29 de julho de 1822, tendo como pais Vincenzo Scaramella e Anna Sozzi. Essa data de nascimento difere das estimadas com base nas fontes hemerográficas, não sendo possível definir se tal documento refere-se ao Giovanni Scaramella que viria a se tornar um flautista ou a outro sujeito homônimo. O registro pode ser consultado em: https://antenati.cultura.gov.it/detail-nominative/?s_id=27685544 acesso em: 22 jul. 2024.

[33] *Il figlio adottivo* (Ca. 1839) ópera séria*; Tre Scioperati* (1838), ópera buffa.

> aluno virtuosíssimo, **Sr. Nicola De Giosa**, com difíceis variações sobre a *Sonnambula: "Lo vorrei trocar parola"*. Recebeu grande aplauso, **um dia ele estará entre os melhores flautistas da Europa** (*Gazzetta Musicale di Napoli,* Ano I, n° 5, de 20 de fev. de 1839. p. 16. tradução do autor)**.**

Há informações relevantes no documento: primeiramente a clara influência de De Giosa em Scaramella, que era algo em torno de 5 anos mais jovem que seu colega e compositor da peça tocada por ele no evento. De Giosa, como já mencionamos, também lecionava no conservatório na condição de *maestrino*, o que justifica essa influência. Em segundo lugar, a relação aluno-professor entre Scaramella e Pasquale Bongiorno, responsável pela classe autônoma de flauta em Nápoles, professor do próprio De Giosa, de Sergio Nigri e de outros flautistas que se dedicavam exclusivamente ao instrumento, e não mais às práticas de dupla função entre flauta e oboé.



L' Alunno 1.° Violino, Direttore dell' Orchestra Sig. De Mauro, condusse la esecuzione con molta lode. Si debbe però tutto all' assistenza del dottissimo Sig. Cavalier Cerretelli Maestro Direttore dell' Orchestra, e Maestro di Camera della R. Corte, il quale con amorevoli cure invigila sui progressi degli Alunni.

Nello intermezzo fu eseguito dal Sig. Domenico Laboccetta, allievo dell' Sig Ciaudelli un *a solo* di Violoncello in variazioni, e Rondò, si distinse per la bravura, e precisione.

L' altro alunno Sig. Giovanni Scaramella, tenero giovanetto di anni 14, allievo del Sig. Maestro Buon-giorno eseguì una graziosa Fantasia a flauto, composta dal virtuosissimo Alunno Sig. Niccola De Giosa, con intralciate, e difficili variazioni sul pensiere della Sonnambula: *Io vorrei trovar parola*. Riscosse grandi applausi, e un giorno sarà egli tra i più valenti suonatori di flauto in Europa.

Fig. 9. Crítica ao concerto de Giovanni Scaramella aos 14 anos de idade no conservatório de Nápoles (*Gazzetta Musicale di Napoli,* 1839).

A relação aluno-professor entre Scaramella e Bongiorno também está descrita em uma das composições de Scaramella, cuja partitura consultada *in loco* encontra-se no mesmo conservatório de *San Pietro a Majella*. O manuscrito autógrafo da *Fantasia per flauto con accompagnamento d'Orchestra sul tema nazionale Fenesta vascia* data de 26 de julho de 1841, quando Scaramella teria em torno de 17 anos de idade. A partitura traz em sua capa a dedicatória ao "Sr. Pasquale Buongiorno / de seu aluno Giovanni Scaramella" (fig. 10), trabalho que contou

também com as correções de Saverio Mercadante, que seria à época o professor de composição no conservatório como já exposto.

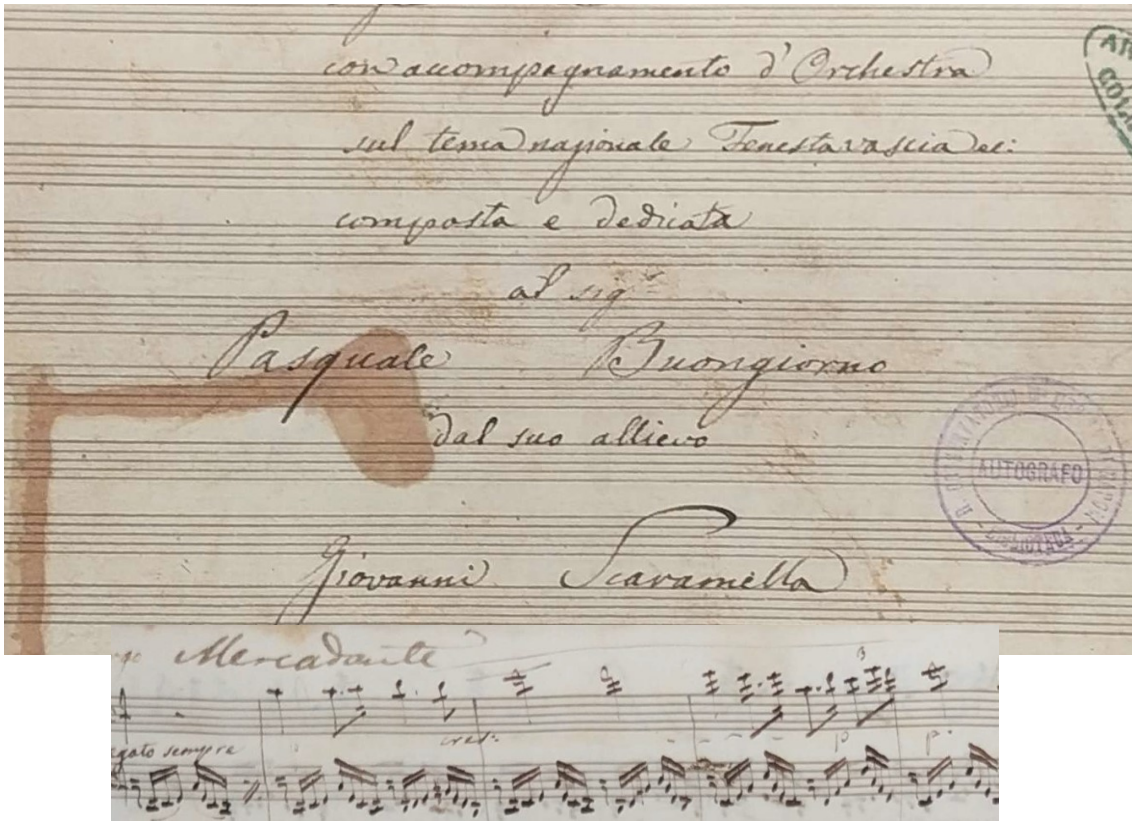



Fig. 10. Capa de composição de Scaramella com a dedicatória a Boungiorno e as correções de Mercadante. (SCARAMELLA, 1841)

O acesso de Scaramella a classes de composição sob a supervisão de Mercadante sugere que ele teria sido aluno na classe interna do conservatório, condição concedida somente aos alunos mais destacados como vimos acima. Inferimos, portanto, que ele tenha ocupado o posto de *maestrino* na classe de flauta em algum momento, já que a discordância entre De Giosa e Mercadante havia provocado a vacância do posto.

Ainda sobre esse primeiro concerto do jovem Scaramella, nota-se o destaque a outros dois jovens músicos, De Mauro como primeiro violino regente, e Domenico Laboccetta como solista de violoncelo. Esse último viria a ser um grande colaborador de Scaramella durante sua carreira.

Em outra ocasião, agora no ano de 1842, conforme crítica de 15 de março a *Gazzetta Musicale di Milano,* que trouxe o relato da academia instrumental promovida pelo diretor do

conservatório, Saverio Mercadante, consta que "os alunos do *S. Pietro a Majella* deram provas do valor de uma boa direção". No programa havia uma "grande sinfonia de Weber, as duas primeiras palavras de Haydn" além de trechos do Réquiem de Mozart e de uma fantasia para orquestra do próprio Mercadante. Nesse mesmo concerto foram também tocadas duas outras peças, uma *obbligata* a flauta e outra a violoncelo, "compostas e executadas pelos alunos Labocchetta (sic.) e Scaramella" (*Gazzetta Musicale di Milano*, n° 11, 13 de março de 1842, p. 43).

Esses são os prenúncios de uma parceria que mais tarde os palcos do Rio de Janeiro conheceriam. Domenico Laboccetta (1823-1896) nasceu em maio de 1823 em Messina, começou seus estudos sob a direção de Calapai (sic.), entrando em 1835 no conservatório de Nápoles. Em Nápoles, apresentou-se pela primeira vez no *Teatro Nuovo* em 1836. Aos 18 anos de idade entrou na orquestra do Teatro de *S. Carlo* na qualidade de primeiro violoncelista. Graças a essa posição na orquestra, Domenico Laboccetta (fig. 11) conheceu o tenor Giovanni Basadonna[34] que lhe deu lições de canto com a única condição que ele fosse todos os domingos em sua casa levando o violoncelo e fizesse parte do quarteto organizado por ele. O *début* de Laboccetta como tenor se deu justamente no ano de 1842 no mesmo *Teatro Nuovo* (BITARD, 1878, p. 746-747).

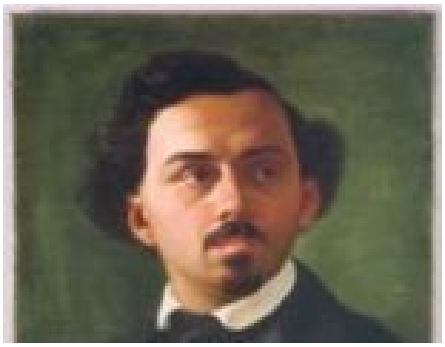


Fig. 11: Retrato de Domenico Laboccetta (1823-1896), Dresden ,1849, (acervo do CSPaM).[35]

[34] Giovanni Basadonna nasceu em Nápoles em 1806 onde estudou canto com Andrea Nazzari. Basadonna debutou em Veneza em 1828, voltando a Nápoles em 1830, onde obtém sucesso em papéis escritos especialmente para ele. Em 1841, acometido de alguma doença na garganta, foi convidado a ser professor no conservatório de Bruxelas, ao que ele recusa para continuar a carreira de cantor, apesar da dificuldade causada pela enfermidade. Em 1848 aceitou um posto de professor em Viena, voltando a Nápoles em 1850, logo em seguida parte para o Rio de Janeiro onde ambicionava formar uma escola de canto. Infelizmente contrai febre amarela e vem a falecer poucos dias após sua chegada (PROTA-GIURLEO, 1970).

[35] Quadro provavelmente de Augusto Grane, "al suo Amico/ LaBocetta" (sic.) Dresden 1849. Informação em: https://www.sanpietroamajella.it/ritratti/ acesso em 21 de jan. de 2022.

Scaramella e Laboccetta eram coetâneos ou tinham pouca diferença de idade, de modo que o percurso no conservatório traçado por ambos coincidiu. Stanislao D'Aloe (1853, p. 515) esclarece que, a partir de 1826, quando o Real Conservatório se estabelece no monastério de *S. Pietro a Majella*, a cada um dos 100 estudantes selecionados, era oferecido um posto gratuito no conservatório. Esses alunos deveriam ter entre 14 e 18 anos, admitindo-se também estudantes estrangeiros que pegavam nove ducados por mês. Aos 22 anos de idade, "*les élèves honoraires*" deveriam sair da instituição. Portanto, é provável que Scaramella e Laboccetta tenham deixado o conservatório, se não no mesmo ano, em data próxima e em torno de 1845, tão logo tenham completado os 22 anos, ou mesmo antes disso, tendo ascendido a um posto profissional.

O autor Stanislao D'Aloe, que nos dá esse relato sobre a idade mínima e máxima para deixar o conservatório, foi agraciado em 1842 por Scaramella com uma composição. Em sua fantasia sobre *Gli Ugonotti* de Meyerbeer há a dedicatória "*all'amatore Sig.r D. Stanislao Aloe*, em sinal de estima e de amizade."[36]

Embora o processo de secularização tenha moldado os quatro conservatórios de Nápoles da organização eclesiástica para uma única instituição de ensino público, tanto o nome da instituição – *San Pietro* – quanto a estrutura de colégio interno dentro de um antigo monastério, onde somente o *maestrino* poderia sair após o jantar, comprovam uma forte influência religiosa em que alunos internos teriam uma convivência intensa e de prática musical coletiva.

Uma descrição bastante detalhada da estrutura do conservatório de Nápoles e do sistema de ensino à época em que Mercadante era o diretor, foi dada por François Joseph Fétis, e publicado na *Gazzetta Musicale di Milano* de 25 de fevereiro de 1844 (GMM, Ano III, n° 8, 1844, p.33-34):

> A primeira vez que fui visitar esta escola, não foi sem espanto que ouvi em um corredor o ensaio de uma missa que seria cantada alguns dias depois numa igreja de Nápoles. O estrondo dos sons sob a abóbada causava tal confusão que não pude compreender a menor nuance da performance, e eu não conseguia entender a razão pela qual em um local tão vasto, um espaço tão desfavorável havia sido escolhido para um ensaio: soube mais tarde que não havia sala disponível. Saindo do térreo, subindo as escadas para o primeiro andar à procura da casa do arquivista, Sr. Florimo, ouvi o som de um contrabaixo, e encontrei noutro corredor um aluno que estava a praticar neste instrumento. Alguns passos adiante estava outro aluno tocando sequências de acordes em um *cembalo*. Mais adiante, outro aluno fazia escalas no violino; mais longe ainda, outro tocava um estudo de Cramer sobre algum tipo de *spinetta*. No segundo andar

[36] Informação constante na ficha catalográfica do acervo do conservatório de S. *Pietro a Majella*. Disponível em: http://id.sbn.it/bid/MSM0159681 acesso em 9 de Ago. 2022.

> estavam os alunos de canto fazendo exercícios de vocalização, e um deles, acompanhado por um de seus colegas no *cembalo*, cantou uma ária de não sei qual ópera. No meu espanto que crescia a cada passo, encontrei um aluno muito educado, que me colocou de volta no caminho para encontrar o Sr. Florimo. Expliquei-lhe minha surpresa ao ver que os alunos, em vez de cada um utilizar as salas de estudo para praticar em particular, perturbavam uns aos outros, foi então que soube da boca daquele jovem que não existiam salas semelhantes na escola. - Mas para que servem, disse eu, todos aqueles quartos cujas portas eu vejo? É onde ficam os diretores e funcionários do estabelecimento (tradução do autor).[37]

Na continuação da matéria em um número posterior da mesma gazeta, Fétis afirmou que esse sistema de ensino onde os alunos praticavam seus instrumentos tocando exercícios e peças distintas ao mesmo tempo e no mesmo ambiente, era tradicional em Nápoles desde o século XVIII, no conservatório de *Sant'Onofrio*. Além disso, apresentou o corpo docente do *San Pietro a Majella* no ano de 1844, confirmando a presença de Bongiorno como professor de flauta e acrescentando que aos professores de instrumento, somavam-se "um de filosofia, um de língua francesa, um de latim, e um de declamação."

> Diretor geral de música: Saverio Mercadante; diretor geral de canto: Girolamo Crescentini; Contraponto: Francesco Ruggi; harmonia e acompanhamento: Giacomo Cordella e Gennaro Parisi; solfejo: Paolo Cimarosa; canto: Alessandro Busi; violino: Antonio Ciaritelli (sic.) e Onorio de Vito; violoncelo: Gaetano Ciandelli e Antonio Panzetta; clarineta: Ferdinando Sebastiani; flauta: Pasquale Buongiorno; oboé: Felice Ferrazzano; fagote: Pietro Zoboli; *cembalo*: Francesco Lanza; harpa: Filippo Scotti. (GMM, Ano III, n° 12, 1844, p. 47-48)

No internato, os alunos compartilhavam mais do que experiências musicais. Em 21 de setembro de 1843, ocorreu uma academia vocal e instrumental dos alunos do conservatório de

---

[37] *La prima volta ch'io andai a visitare questa scuola non fu già senza stupore che udii farsi un corritojo la ripetizione d'una messa che doveva essere cantata alcuni giorni dopo in una chiesa di Napoli. Il rimbombo dei suoni sotto la vòlta vi cagionava una confusione che non permetteva di dare nè d'intendere il menomo colorito dell'esecuzione, ed io non potevo capire il motivo per quale in un locale cosi vasto : si era scelto un sito cosi sfavorevole per una ripetizione : seppi più tarde che non vi n'era altro di cui si potesse disporre. Lasciano il piano terreno, e salendo la scala del primo piano per cercare l'abitazione dell'archivista Sig. Florimo mi venne udito il suono di un contrabasso, e trovai in un altro corritojo un alunno il quale si esercitava sopra questo strumento. Alcuni passi più lontano eravi un altro alunno che cercava delle successioni d'accordi sopra un cattivo cembalo. Più in là un altro allievo faceva delle scale sul violino; più lontano ancora, un altro suonava uno studio di Cramer sopra una specie di spinetta. Al secondo piano eranvi alunni di canto che facevano esercizii di vocalizzazione, ed uno di esse, accompagnato di un suo camerata sul cembalo, cantava un'aria di non so quale opera. Nella mia stupefazione che andava crescendo ogni posto, mi imbattei in un alunno molto compito, che mi remise sulla buona strada di trovare il Sig. Florimo. Io gli andava spiegando la mia sorpresa nel vedere gli alunni che invece di ritirarsi ognuno nelle sale di studio per esercitarsi in particolare, vicendevolmente si disturbavano, fu allora che seppi della bocca di quel giovinetto che simili sale non hanno nella scuola. - Ma a che dunque servono, Io gli dissi, tutte quelle camere di cui vedo la porta in quei lunghi vestiboli? È là dove alloggiano gli amministratori e gli impiegati dello stabilimento.* (GMM, Ano III, n° 8, 1844, p.33-34)

Nápoles dirigida por Mercadante, onde Scaramella tocou uma composição sua sobre a ópera *"Guglielmo Tell di Rossini"*. Nesse evento, vários alunos se apresentaram mesmo estando acometidos por doença respiratória que se alastrava entre os internos. Foram apresentadas uma sinfonia a grande orquestra do aluno Michele Tinto, um concerto para dois oboés tocado pelos alunos Parisi e Falcone, um *obbligato* à clarineta pelo aluno Verde, e outro ao fagote pelo aluno Salomone, além de peças para coro. Na segunda parte foi executada o *De Profundis* de Mercadante, que deu a primazia aos alunos, reservando a segunda parte para sua composição, a fim de "fazer brilhar o colégio". A parte vocal foi comprometida pela "*influenza* que nos últimos dias do verão e nos primeiros dias do outono espalhou a afonia entre os músicos e falantes".

> [...] Da fantasia para flauta sobre *o Tell Rossiniano,* o valoroso Scaramella foi o compositor e executor. **Nele mais que nos outros eram visíveis os vestígios da *reumatica afonia,* que havia atingido grande parte do internato.** [...] soou como soam poucos coetâneos seus, mas não como diversas vezes o escutei naquela harmoniosa sala. [...] Aceso de sua própria chama, poucos diriam que estava doente e nenhum lhe negaria o nome de maestro (*Il Lucifero* ano VI n° 35 de 4 de outubro de 1843. p. 282-283).

Verdadeiro espaço de cooperação entre professores e alunos, onde havia o fomento à composição de novas peças instrumentais, as academias do *S. Pietro a Majella* proporcionaram a Scaramella a oportunidade de ouvir uma de suas composições tocada por outro aluno de flauta, assim como ele próprio já havia tocado em 1839 uma peça de De Giosa. No evento noticiado em 20 de março de 1844, "uma das peças mais notáveis da Academia foi sem dúvida a Fantasia para flauta *obbligata* sobre *Giuramento,* composta pelo aluno Scaramella e tocada pelo aluno Cuoco", que "se mostrou um digno intérprete" tanto de Scaramella quanto do "autor insigne do *Giuramento",* que era o próprio Saverio Mercadante. A Scaramella coube "os aplausos pela composição" (*Il lucifero,* Ano VII, n° 7, de 20 de março de 1844, p. 59).

A passagem da vida de estudante interno à instituição para a carreira profissional ocorreu de forma distinta para Scaramella e Laboccetta. No caso de Laboccetta, sabemos que ainda como aluno do conservatório lhe foi possível entrar como primeiro violoncelista no *S. Carlo* e desenvolver uma posterior carreira como cantor, o levando a performar em importantes centros musicais da Europa, como Viena, Londres, Genova, Milão, Pádua, Marselha, Dresden, Hamburgo e Berlin (BITARD, 1878, p. 746-747).

Para Scaramella, a colocação no meio profissional se revelou mais difícil, pois a lacuna deixada pela morte de Sergio Nigri em 1839, primeiro flautista do *S. Carlo* e de outros teatros, seria preenchida por músicos mais experientes do que o ainda jovem flautista.

1.3 Os teatros de Nápoles, a flauta Boehm e Emmanuele Krakamp

A formação profissional de Giovanni Scaramella em Nápoles ocorreu na mesma época em que a flauta Boehm cônica de anéis[38] começava a ganhar adeptos por toda a Europa. Foi no ano de 1838 que as flautas de sistema Boehm passaram a atrair o interesse dos músicos parisienses. Em março daquele ano, a convite do Ministro do Interior, o instrumento foi exibido na Academia Francesa de Belas Artes por Victor Coche (1806 – 1881), um dos professores de flauta do conservatório de Paris (WELCH, 1883, p.45). Após a aprovação da academia francesa, foi admitida no conservatório uma classe experimental do novo instrumento, que na cidade de Paris era produzido por Auguste Buffet em parceria justamente com Victor Coche (TOFF, 1979, p. 65).

Na Inglaterra em 1841, John Clinton, professor da *Royal Academy of Music,* passa também a adotar a flauta Boehm (TOFF, 1979, p. 65). Da mesma forma, no conservatório de Bruxelas, o flautista Jules Demeur (1814-1882)[39] foi o responsável por introduzir a flauta Boehm no ano de 1842, quando se tornou professor da instituição. Pouco antes, ele havia sido enviado a Paris pelo próprio diretor do conservatório para estudar o novo instrumento com Louis Dorus (FÉTIS, 1868, V. II, p. 465). Também no Rio de Janeiro da década de 1840 houve experiências com a flauta Boehm cônica e de anéis, empreendidas primeiramente por Antoine Mauger em 1841, e Charles Reinners Lacourt em 1845, ambos de origem francesa (MENDES, 2019, p. 37, 39).

[38] Instrumento construído por Theobald Boehm (1794-1881) que privilegiava a distribuição cromática dos orifícios tonais. A partir desse trabalho inicial, surgiria aquela que viria a ser a flauta moderna na música ocidental de concerto. Apesar do sistema e mecanismo inovadores, colocando "orifícios tonais em suas posições acusticamente corretas" (BOEHM, 1964: 8), o instrumento construído por Boehm em fins de 1832 tinha o mesmo tubo cônico do sistema simples. Surgia, assim, a "flauta Boehm cônica de anéis", termo que pode ser aplicado a qualquer flauta construída a partir do projeto de 1832 (MACLAGAN 2009: 152).Ver Capítulo III.

[39] A data de nascimento de Jules Antoine Demeur, em 23 de setembro de 1814, consta em seu necrólogo publicado no jornal *Le Ménestrel* de 27 de Agosto de 1882. p. 312.

As primeiras experiências como flauta Boehm teriam sido tardias na Península Itálica em comparação com o ocorrido em Paris, Londres, Bruxelas e Rio de Janeiro. Uma das hipóteses, é que tanto nas províncias alemãs quanto italianas, a difusão da flauta Boehm se daria mais tardiamente devido à própria fragmentação geopolítica desses países. Tal fragmentação dificultou a imposição de um modelo de instrumento a partir de um centro formador de referência, como no caso do conservatório de Paris em relação à França (LAZZARI; GALANTE, 2003, p. 167).

Em relação a Nápoles, a literatura por nós consultada não é conclusiva quanto às datas das primeiras experiências com flauta Boehm. O pioneirismo na adoção de tal instrumento na Itália, no entanto, é creditado a Giulio Briccialdi e Emmanuele Krakamp (LAZZARI; GALANTE, 2003, p. 166), dois músicos que estiveram ligados à flauta em Nápoles no mesmo período em que Scaramella estudava no conservatório da cidade.

Como vimos, o conservatório de *San Pietro a Majella* em Nápoles, onde Scaramella estudava e havia participado de uma academia instrumental aos 14 anos em 1839, tinha a liderança da classe de flautas exercida por Pasquale Bongiorno. Um dos alunos de Bongiorno, Sergio Nigri, que foi primeiro flautista no teatro de *S. Carlo*, deixava uma lacuna importante no principal posto de trabalho para um flautista napolitano também no ano de 1839. Mais precisamente, já em 1837, ele havia se transferido para Bisceglia devido a uma enfermidade que o vitimaria (*La moda,* 1839-1840, Ano I, p. 85-87). A morte de Sergio Nigri em 1839 poderia ter sido a porta de entrada para a flauta Boehm em Nápoles, através de um novo instrumentista aberto a tal experiência.

Embora não saibamos ao certo quem teria sido esse substituto imediato, Luigi Sebastiani é lembrado por Francesco Florimo (1871, V. II, p. 2191) como um dos excelentes professores que saíram do teatro de *San Severino* para completar a orquestra do *S. Carlo* na qualidade de primeiro flautista.[40] No ano de 1843 o teatro de *San Carlo,*[41] contava com um grande efetivo de músicos, entre eles estava Luigi Sebastiani que, nas notas de programa para as representações

[40]Outro músico dessa mesma família foi Ferdinando Sebastiani, o clarinetista que tinha, a partir da temporada de 1848-49, o contrato como "primeira clarineta absoluto" do S. Carlo se diferenciando dos demais instrumentistas. Informação em: *Biblioteca Nazionale di Napoli – Biblioteca Digitali*. *Prospetto di Appalto per lo Real Teatro S. Carlo (1843-1899).* Disponível em: http://digitale.bnnonline.it/atn/doc/appalti-ocr-wm.pdf acesso em: 2 de jun. 2022.

[41] O teatro de S. Carlo foi inaugurado em 1737, sendo também no século XIX o principal palco napolitano para as produções de Rossini, Donizetti, Mercadante, Verdi e tantos outros operistas. Informação em: https://www.teatrosancarlo.it/it/pages/orchestra-teatro.html acesso em: 2 jun. 2022.

a partir da “Páscoa de 1843 até o Sábado de Aleluia de 1844”, aparece como primeiro flautista. O documento revela uma lista com nada menos que 82 instrumentistas, ficando clara a subdivisão entre ópera e balé, pois havia um violino diretor para cada especialidade. Também fica evidente a presença de músicos, sobretudo nas madeiras, provenientes da mesma família (destacados em cores no quadro 1).[42]

[42] *Biblioteca Nazionale di Napoli – Biblioteca Digitali. Programas dos espetáculos, balés, Festas, Concertos e outros divertimentos públicos.* (1838-1846) Disponível em*:* http://digitale.bnnonline.it/index.php?it/149/ricerca-contenuti-digitali/show/44/ acesso em: 28 de fev. 2022.

Primeiro violino diretor (ópera)	**Primeiro violino diretor (ballet)**	***Maestri direttori e concertatori***
Antonio Farelli	Clementi Musmarra	Giacomo Cordella
		Giuseppe Lillo

Flautas	**Fagotes**	**Corne Inglês**	**Oboés**	**Clarineta**
Luigi Sebastiani	Felice Vecchini	Tomaso Savalli	Giuseppe Sedelmajer	Ferdinando Sebastiani
Giuseppe Albano	Giuseppe Del Cuppula	Giuseppe (sic.) Belpasso	Michele Albano	Andrea Sebastiani
Domenico Albano				Filippo Flores
Antonio Zito (piccolo)				Tommaso Flores

Violinos		**Violas**	**Violoncelos**	**Contrabaixos**
Gennaro Pepe (concertino)	Domenico Marchelli	Pietro Marchese	Gaetano Ciandelli	Giuseppe Pessetti
Francesco Ruggiero	Vincenzo Fortunato	Giuseppe Calcagnini	Pietro Paolo Loveri	Martino Nuzzi
Agostino Mosca	Rafaelle Lambiase	Leonardo Giambruno	Gaetano Lucci	Antonio Leonardis
Ferdinando Napoletani	Tommaso Sardano	Domenico Vitolo	Errico Armenio	Antonio Mugnone
Vincenzo Laini	Francesco Festa	Giuseppe Monetti	Emmanuelle Lella	Vincenzo Marra
Raffaele de Luca	Ignazio Tabita	Raffaele Bellini	Antonio D'Auria	Antonio Ruta
Camillo de Vivo	Alessandro Dolce	Niccola Papa	Vincenzo Degni	Giuseppe Imparato
Ettore Piccinni (sic.)	Pietro Gravigller	Nunnzio Caracciolo	Raffaele Martorelli	Gaetano De Vito
Ferdinando Maggiullo	Giuseppe Lobasso			Gennaro Ruocco
Pietro Paolo Rispoli	Antonio Iannaccone			Giuseppe Milone
Gaetano Errico	Niccola Riccardi			

Harpas	**Trompete**	**Trompas**	**Trombones**	***Cimbasso***
Vincenzo Albano	Tommaso Leone	Francesco Legrand)	Giuseppe Turner	Vincenzo Traversa
Luigi Zanetti	Ferdinando Procolo	Francesco Riccardi	Ascanio Bucci	
		Raffaele Leone	Bernardo Paglieri	
		Antonio Jovine (sic.)		

Tímpano	**Gran Cassa**	**Triângulo**	**Pratos**	
Ermenenziano Pecoraro	Francesco Lazzarini	Arcangelo Biscardi	Antonio Piazzi	Total; 82 músicos

Quadro 1. Orquestra do Real Teatro de San Carlo e do Real Fondo de Nápoles para temporada de 1843-1844, (elaboração do autor).

Um efetivo de músicos com 24 violinos, 8 violas, 8 violoncelos, 10 contrabaixos e duas harpas, além de sopros e percussão, se fazia necessário frente às 5 óperas – uma nova de Donizetti, outra de Salvatore Sarmiento e outras três óperas novas – e 4 balés com pelo menos 5 atos cada. Tudo isso compondo um total de 110 representações previstas no prospecto do contrato firmado entre o Governo de Nápoles e o empresário Eduardo Guillaume.[43]

Nas duas temporadas seguintes, ou seja, entre 1844 e 1846, o naipe de madeiras do *S. Carlo* permaneceu praticamente o mesmo, mantendo os membros das famílias Albano, Sebastiani e Flores, sendo observada a entrada de músicos somente na flauta *piccolo,* que passou a contar com dois novos integrantes (quadro 2).

Flautas	**Fagotes**	**Corne Inglês**	**Oboés**	**Clarineta**
Luigi Sebastiani	Felice Vecchini	Giuseppe Sedelmajer		Ferdinando Sebastiani
Giuseppe Albano	Giuseppe Del Cuppula	Giovanni Batista Belpasso	Michele Albano	Andrea Sebastiani
Domenico Albano				Filippo Flores
				Tommaso Flores

Flauta piccolo
Antonio Zito (1843-1844)
Vito Graffeo (1844-1845)
Giuseppe Marter (1844-1846)

Legenda: Novos músicos | Substituições | Remanescentes

Quadro 2. Naipe de madeiras do Real Teatro de San Carlo e do Real Fondo de Nápoles para as temporadas de 1844-1845 e 1845-1846 (elaboração do autor).

Pela formação da orquestra nos quadros 1 e 2, percebe-se a tradição do ensino dos instrumentos de sopro no ambiente familiar. A família Albano, da qual a orquestra do *S. Carlo* contava com nada menos que quatro membros, é descrita por F. J. Fétis e Artur Pougin como "uma numerosa família de músicos napolitanos". O flautista Giuseppe, filho mais velho de Michele Albano, nasceu em 1813 e estudou canto com Mosé Tarquino; posteriormente, estudou flauta com Giovanni Batista Belpasso, Sergio Nigri, e Capecelatro. Seu irmão Vincenzo, nascido em 1823 estudou com ele a flauta, passando a se dedicar à harpa com 17 anos de idade. (FÉTIS; POUGIN, 1880, V. I, p. 9).

[43] *Biblioteca Nazionale di Napoli – Biblioteca Digitali. Prospetto di Appalto per lo Real Teatro S. Carlo (1843-1899).*Disponível em: http://digitale.bnnonline.it/atn/doc/appalti-ocr-wm.pdf acesso em: 2 de jun. 2022.

Posteriormente, coube a Giuseppe Albano (1813-1889) tanto a cadeira de primeiro flautista do *S. Carlo* quanto a classe de flauta do *S. Pietro a Majella,*[44] além da participação no efetivo de músicos da Capela Real. Albano ocupou, portanto, as cadeiras de Luigi Sebastiani e de Pasquale Bongiorno respectivamente, como comprova sua nota de falecimento publicada na imprensa em 8 de dezembro de 1889.

> O habilidoso flautista Giuseppe Albano faleceu aos 78 anos de idade, foi por 56 anos primeiro flautista do teatro de San Carlo e por 30 anos professor do conservatório de *San Pietro a Majella*, fazia parte também da Capela Real (*Figaro,* 8 de dezembro de 1889, p.3, tradução do autor).

Luigi Sebastiani, Giuseppe e Domenico Albano eram, entre 1843 e 1846, os flautistas atuantes no principal teatro de Nápoles, de modo que não pudemos encontrar a participação de Scaramella junto a eles, diferentemente de seu parceiro nas academias, Domenico Laboccetta, que já havia atuado como primeiro violoncelo no teatro de *S. Carlo* e iniciava uma carreira como tenor. Mais precisamente, a estreia de Laboccetta cantando, não no *S Carlo* mas no *Teatro Nuovo,* se deu em 15 de novembro de 1842, quando integrou a companhia até o ano seguinte por "*tutta la Quaresima*". Entre 1843-1844, Laboccetta também atuou como primeiro tenor da companhia, como comprovam as notas de *Programma giornaliero degli spettacoli, balli, feste, concerti ed altri divertimenti pubblici,* disponíveis na Biblioteca *Nazionale di Napoli*.[45]

O fato de Laboccetta ter optado pela carreira como cantor, deixando o posto de primeiro violoncelo no teatro de *S. Carlo,* é um forte indício da valorização profissional dos protagonistas dos espetáculos líricos em relação à posição de instrumentista. Essa percepção é reforçada pelas próprias notas de programa que mencionam seu nome, assim como o das *primi donne* e demais solistas, enquanto dos músicos da orquestra do *Teatro Nuovo* o documento somente revela a presença de Mario Aspa, o *maestro direttore*; Luigi Siri, o *maestro concertatore;* e Gaetano

---

[44] Sobre sua atividade como professor do conservatório, há na literatura referência que aponta para a transição do ensino de flauta familiar para a educação formal. Michele Ruta (1877), ao descrever o estado atual das classes instrumentais no *S. Pietro a Majella,* menciona dois membros da família Albano vinculados à classe de flautas. O professor era certamente Giuseppe, e o discípulo um filho seu. "O doce e suavíssimo flautista, professor Albano comanda a classe de flautas, e seus discípulos Negri, Albano filho e de Nardis seguem os seus passos" (RUTA, 1877, p. 88).

[45] *Biblioteca Nazionale di Napoli – Biblioteca Digitali. Programas dos espetáculos, balés, Festas, Concertos e outros divertimentos públicos.* (1838-1846) *Disponível em:* http://digitale.bnnonline.it/index.php?it/149/ricerca-contenuti-digitali/show/44/ acesso em: 28 de fev. 2022.

Coccia, *direttore dell'orchestra.*[46] Porém, as notas de programa da temporada seguinte – 1843-1844 – trouxeram também a lista de músicos num total de 29 instrumentistas, arregimentados pelo empresário Antonio Felice Ventura. Nessa lista os flautistas são Francesco Bozzastra (sic.) e Salvatore Cioffi, que se ocupa também da flauta *piccolo* (quadro 3).

Primeiro violino diretor
Gaetano Coccia

Flautas	**Oboés**	**Clarineta**	**Fagotes**	**Trompetes**
Francesco Bozzastra (sic.)	De Filippis	Giuseppe Rodovick	De Benedictus[47] (sic.)	Giovanni Vinci
Salvatore Cioffi (piccolo)	Antonio Marchese	Andrea Proda	(Luigi) Caccavajo	De Rosa
				Cesare Auggeri (sic.)

Violinos	**Violoncelos**	**Contrabaixos**	**Trompas**	**Trombone**
Michele Natale (concertino)	Michele Lombardi	Gaetano Occorsio	Girolamo Sorrentini	Domenico Lanzone
Pasquale Panzetta	Mantovano	Emmanuelle D'Abbundo	Francesco Sales	
Raffaele Gagleri				
Nicodemo Trapani				
Antonio Valenti				
Giuseppe Arthaud				
Giuseppe Fedele				
(Ilegível)		**Harpa**		
Paolo Ruggieri		Alfonso Scotti		Total: 29 músicos

Quadro 3. Orquestra do *Teatro Nuovo* de Nápoles para a temporada 1843-1844, (elaboração do autor).

O total de 29 instrumentistas do *Teatro Nuovo* denota uma orquestra de pequeno porte, com madeiras e trompas em pares, 3 trompetes, um trombone e uma harpa.[48] Uma orquestra

[46] Fonte: *Ib. idem* anterior. Até a década de 1860 nas orquestras italianas não havia a figura do regente como a concebemos atualmente. O *maestro direttore* era o primeiro violino que liderava a orquestra nas representações. Cabia a ele a arregimentação da orquestra e até mesmo funções administrativas. O *maestro concertatore* era o tecladista responsável pela preparação individual dos cantores e realização de baixo contínuo nas récitas. A figura do *maestro concertatore* está nas origens do *répétiteur* ou pianista correpetidor. Com o crescimento da orquestra essa divisão de trabalho começa a se mostrar insatisfatória, nesse contexto se vê a ascensão do regente como temos hoje nas orquestras modernas. Assim, o maestro *concertatore* cede lugar ao regente (ROSSELLI, 2002).

[47] Provavelmente Giuseppe De Vendittis, listado nas temporadas de 1844 a 1846 do mesmo *Teatro Nuovo.*

[48] Não há violas descritas no referido programa, o que deve provavelmente significar um erro de impressão.

pequena devia significar igualmente menor orçamento, sendo um espaço propício à estreia de jovens instrumentistas e cantores como Laboccetta. O próprio Sergio Nigri, flautista abordado no item1.1, teve sua carreira profissional iniciada nesse mesmo teatro na década de 1830, passando em seguida ao *Teatro del Fondo* e finalmente à "*massima Orchestra di S. Carlo*" (*La moda,* 1839-1840, Ano I, p. 85-87)

Na temporada seguinte, ou seja, entre 1844 e 1845, Laboccetta seguiu no mesmo teatro como primeiro tenor, apesar da chegada de um novo empresário chamado Antonio Musella, que embora tenha mantido o efetivo de 29 instrumentistas, fez pelo menos 10 substituições na orquestra. Entre as substituições, identificamos a saída de um flautista e a entrada de outro. O grupo teve também substituições nos postos de *maestro direttore* e de *maestro concertatore,* esse último passou a ser denominado *maestro al cembalo* (quadro 4).

Primeiro violino diretor	**Maestro *al cembalo***	***Maestro Diretore***
Gaetano Coccia (1842-1844)	Luigi Siri (listado em 1842-43)	Mario Aspa (listado 1842-43)
Andrea Baly	Antonio Bisaccia	Enrico Petrella

Flautas	**Oboés**	**Clarineta**	**Fagotes**	**Trompas**	**Trompetes**
Francesco Bozzastra (sic.)	De Filippis	Giuseppe Rodovick	Giuseppe De Vendittis	Girolamo Sorrentini	Giovanni Vinci
Emannuelle Krakmst (sic.)	Giovanni Ferrazani	Antonio Proda	(Luigi) Caccavajo	Francesco Salvi	De Rosa
Salvatore Cioffi (piccolo)	Antonio Marchese			Francesco Fonzo (sic.) ou Fonso	Cesare Ruggeri

Violinos	**Violas**	**Violoncelos**	**Contrabaixos**	**Trombone**
Michele Natale (concertino)	Francesco Cerruti	Michele Lombardi	Gaetano Occorsio	Domenico Lanzoni
Pasquale Panzetta	Paolo Ruggiero	Mantovano	Emmanuele D'Abbundo	
Raffaele Gagleri		Raffaele Lovero	(Paolo) De Pasquale	
Nicodemo Trapani			**Novos músicos (Instrumentos não identificados)**	
Antonio Valenti				
Giuseppe Arthaud			Antonio Zenni	Saverio Sciacca
Giuseppe Fedele				
(Ferdinando) Pinto				
Francesco Orlandini		**Harpa**		
		Alfonso Scotti		

Legenda:	Novos músicos	Substi-tuições	Rema-nescentes

Total: 29 músicos + 2 maestros

Quadro 4. Substituições na orquestra do *Teatro Nuovo* de Nápoles para a temporada 1844-1845, (elaboração do autor). [49]

A saída de um dos flautistas do *Teatro Nuovo* cedeu espaço não a Giovanni Scaramella, mas a outro flautista com algo em torno de 10 anos de idade a mais do que ele. O nome listado como Emmanuelle Krakmst (sic.) é provavelmente o mesmo que integrou a temporada seguinte – 1845-1846 – listado como Emmanuele Krakamp (1813-1883). Nessa nova temporada, percebe-se igualmente uma orquestra com 29 músicos e com menos alterações que no ano anterior (quadro 5).

Primo violino direttore	**Maestro *al cembalo***	***Maestro Diretori***
Andrea Baly	Antonio Bisaccia	Enrico Petrella
		Giuseppe Staffa

Flautas	**Oboés**	**Clarineta**	**Fagotes**	**Trompetes**
Emmanuele Krakamp	Giovanni Ferrazani	Giuseppe Rodovick	Giuseppe De Vendittis	Cesare Ruggeri
Salvatore Scioffi (piccolo)	Antonio Marchese	Antonio Proda	Luigi Caccavajo	Giovanni Vinci

Violinos	**Violas**	**Violoncelos**	**Contrabaixos**	**Trompas**	**Trombone**
Michele Natale (concertino)	Francesco Cerruti	Michele Lombardi	Gaetano Occorsio	Girolamo (sic.) Sorrentini ou Gaetano Sorrentino[50]	
Francesco Orlandini	Paolo Ruggiero	Raffaele Lovero	(Paolo) De Pasquale	Francesco Salvi (ou Salvo)	Domenico Lanzoni
Ferdinando Pinto				Francesco Fonzo (sic.)	
Raffaele Gagleri					
Pasquale Panzetta					
Raffaele Macagnini					
Nicodemo Trapani					
Michele Rispoli					
Giuseppe Arthaud					

(Instrumentos não identificados)	
Antonio Zenni	Saverio Sciacca

Legenda:	Novos músicos	Substi-tuições	Rema-nescentes

Total: 29 músicos + 2 maestros

[49] *Biblioteca Nazionale di Napoli – Biblioteca Digitali. Programas dos espetáculos, balés, Festas, Concertos e outros divertimentos públicos.* (1838-1846) *Disponível em:* http://digitale.bnnonline.it/index.php?it/149/ricerca-contenuti-digitali/show/44/ acesso em: 28 de fev. 2022.

[50] Girolamo Sorrentini e Gaetano Sorrentino, o primeiro músico vem listado na temporada de 1843-1844, e 1844-1845 como trompista do *Teatro Nuovo,* e o segundo na temporada de 1845-1846 do mesmo teatro entre os trombones. Não sabemos se são dois músicos diferentes ou se foi um erro de grafia para o mesmo nome, que nesse caso pode ter sido listado erroneamente entre os trombones ou ser habilitado em ambos os instrumentos.

Quadro 5. Substituições na orquestra do *Teatro Nuovo* de Nápoles para a temporada 1845-1846 (elaboração do autor).

De acordo com François Joseph Fétis, Emmanuelle Krakamp (fig. 12) esteve em Nápoles a partir de 1837 – teria sido ele o substituto imediato de Nigri no *S. Carlo*? – após apresentar-se nas principais cidades dos Estados Unidos, Canadá, Antilhas e México como um virtuose da flauta. Foi em seguida nomeado diretor de música do 92° regimento em *Corfou* – na Grécia – retornando a Nápoles em 1841 sendo nomeado no ano seguinte como subinspector da classe externa do *S. Pietro a Majella* e primeiro flautista da música do Conde de Siracusa (FÉTIS; POUGIN, 1880, V. II, p. 46-47).

O honroso título de primeiro flautista do referido conde, ostentado por Krakamp em 1841, já havia sido ocupado por Sergio Nigri (LAZZARI, 1999, p. 14-15) e por Giulio Briccialdi (1818-1881), que deve ter sucedido Nigri após este ter contraído uma enfermidade que o obrigaria a se retirar para Bisceglia em 1837 (*La moda,* 1839-1840, Ano I, p. 85-87). Briccialdi foi professor do conde de Syracusa justamente entre 1838 e 1839, tendo sido introduzido pelo seu aluno na alta sociedade napolitana (PETRUCCI, 2001, p. 126), ele se retirou para o norte da Itália em 1841 (LORENZO, 1951, p. 135-136), portanto no mesmo ano do retorno de Krakamp a Nápoles.

Fig. 12. Retrato de Emmanuele Krakamp (1813-1883) s. d. (BNF).[51]

[51] Iconografia do século XIX com data e autor desconhecidos. Acesso em 07 de set. de 2022. Fonte: BNF https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8421465n

Uma das controvérsias a respeito da trajetória de Krakamp envolve a publicação de seu *Metodo per il flauto cilindrico alla Böhm Op. 103*, (s. d.), tido como um dos primeiros no mundo dedicadas ao novo instrumento (LAZZARI; GALANTE, 2003, p. 166). Porém, o novo instrumento de Boehm para o qual Krakamp dedica o seu manual, não é a flauta cônica de anéis concebida em 1832 e que ganharia adeptos em Paris, Londres, Bruxelas e Rio de Janeiro no início da década de 1840, mas sim a flauta cilíndrica de metal de Boehm[52], que havia sido concebida em fins de 1847, de modo que a datação de tal publicação para o mesmo ano de 1847, informação presente em diversos trabalhos acadêmicos,[53] revela-se improvável. A data de 1854 para essa obra, disponível em Lazzari e Galante (2003), ou mesmo um ano antes, em 1853, como apontam Dellaborra e Piovano (2021, p. 123-124) são, portanto, possibilidades mais razoáveis.

Sobre a datação do método de Krakamp para a flauta Boehm cilíndrica, pudemos averiguar que o "Liszt da flauta", maneira como foi chamado pela imprensa em sua passagem por Milão em fins de 1852, havia assinado contrato com Giovanni Ricordi para a publicação de seu método Op. 103 naquela ocasião, antes de seguir viagem para Paris.[54] Desse modo, a publicação de seu método só seria possível pela casa Ricordi a partir desse evento. Na imprensa napolitana, pudemos averiguar que o debate a respeito das possibilidades do sistema Boehm esteve presente em 1855, quando Krakamp preparava, também junto ao *Stabilimento Musicale Parthenopeo* a publicação da mesma obra. Neste documento, fica claro que Krakamp já havia produzido material didático para flauta de sistema simples 15 anos antes, ou seja, no início de sua atividade em Nápoles por volta de 1840, publicando pela mesma casa que agora anunciava seu novo método Op. 103.

> A **Emmanuele Krakamp** é creditado o mérito como fundador de uma nova escola de flauta na Itália, por ter sido ele **o primeiro italiano a adotar a flauta Boehm**; e por ser o primeiro italiano a dar à luz um método completo deste instrumento, que pode ser considerado uma obra-prima do gênero. **Este método é o opus 103 do bravo Krakamp, do qual o *Estabilimento Parthenopeo* cuida da edição.**
>
> Com pesar, vemos opositores àqueles que tentam melhorar a arte. Em breve, o público napolitano poderá julgar essa importante obra, e terá a chance de admirar o

[52] Instrumento que durante o século XX se consolidaria como a moderna flauta de concerto da tradição ocidental. Ver Capítulo III

[53] O próprio autor desta tese, em sua dissertação de mestrado citou a publicação de Krakamp com a data de 1847. Data reproduzida também por Laura Rónai, (2008) e Claudio Frydman (2014).

[54] Na reportagem sobre seu concerto, Krakamp é chamado de o Liszt da flauta (GMM, Ano X n° 49, 5 de dez. de 1852 p. 219).

> talento do compositor e concertista que também com o selo do *Estabilimento Parthenopeo,* publicou **há 15 anos seu método para flauta de construção antiga para uso por estudantes do Real Conservatório de Nápoles**, agora publica um segundo método para a Flauta de nova construção.
>
> Os ignorantes zombam do Professor Krakamp e de sua flauta. **Uma flauta feita inteiramente de prata, dizem eles, só pode ter uma voz ruim**, pois deveria ser feita de madeira – e se perguntarmos qual o motivo dessa afirmação, responderão que a flauta desde o princípio era de madeira e que substituí-la por prata só pode ser uma aberração mental, e concluirão dizendo que as flautas que seus avós tocavam eram de madeira – do mesmo modo que os instrumentistas do passado responderam quando se propôs adotar as chamados maquinas (rotores, pistões) nos isntrumentos de metal e assim como os professores das orquestras do Teatro *S. Carlo* em Nápoles e do *Scalla* em Milão ainda respondem, pois ainda trabalham com trompas de mão (que são as lisas, ou naturais) e trombones de vara, que necessariamente resultam em muitas imprecisões na execução - Agora voltando à flauta do Krakamp, diremos que achamos ter uma voz clara, homogênea e poderosa, em toda a extensão de sua longa escala, que vai do dó abaixo do pentagrama ao dó sobreagudo, com cinco linhas suplementares; além de uma escala afinada e muito bem equilibrada, notamos a facilidade com que é possível atacar ao dó grave, que era extremamente difícil de executar com o instrumento antigo, e que, além da dificuldade, produzia um som muito desagradável para o ouvinte, o dó agudo não passava de um assobio repugnante, e isso por causa do grande esforço necessário para tocar aquela nota ((GMN Ano IV, N° 22 de 2 de julho de 1855, p.177-178, tradução do autor).[55]

A extensa matéria da *Gazzetta Musicale di Napoli,* após descrever os processos de transformação da flauta transversal ao longo de séculos de história, mencionando a gradativa

---

[55] *Ad Emmanuele Krakamp si deve il merito di essere in Italia il fondatore di una nuova scola di Flauto per avere per il primo adottato il Flauto Boehm; e per essere il primo italiano che abbia dato alla luce un completo metodo di tale strumento, metodo che a buon dritto può stimarsi un capo d'opera nel suo genere. Tale metodo è l'opera 103 del bravo Krakamp, di cui lo Stabilimento Partenopeo cura la edizione. Con dispiacere vediamo frattanto osteggiare chi tenta il miglioramento delle arte. Fra breve il pubblico Napoletano porterà un competente giudizio sopra queste importante lavoro, ed avrà l'agio di ammirare il bravo concertista compositore che anche coi tipi dello Stabilimento Partenopeo dopo aver pubblicato 15 anno fa il suo metodo per flauto di antica costruzione per uso degli allievi del Real conservatorio di Napoli, pubblica ora un secondo metodo per il Flauto di novella costruzione. Gli' ignoranti dileggiano il professore Krakamp ed il suo Flauto. Un flauto tutto di argento, dicono essi non puole avere che una voce cattivissima, poiché deve essere tutto di legno - e se a questi tali, che non sappiamo come qualificare veramente, domanderete la ragione di tale assertiva vi risponderanno, che il Flauto fino dai primi tempi è stato di legno e che il sostituire a questo l'argento non può esser altro che una aberrazione mentale, e concluderanno col dire che di legno erano il Flauti che suonavano i lori nonni - appunto come rispondevano in passato i suonatori di strumenti di ottone quando si proponeva loro di adottare di quelli così detti a machina, e come tuttora vi rispondono i professori delle orchestre del Teatro S. Carlo di Napoli e della Scalla di Milano, ove si adoprano ancora i Corni a mano ed i tromboni a canne, dal che risultano necessariamente molte inesattezze di esecuzione - Ora per tornare al Flauto del Krakamp diremo che si è parso avere una voce chiara eguale e potente, in tutta l'estensione della sua lunga scala, la quale dal do sotto i righi giunge fino a do sopracuto con cinque tagli in coda; oltre al pregio di questa scala intuonata e benissimo graduata notiamo con quanta facilità si può di colpo prendere il Do basso, cosa che era oltremodo malagevole ad eseguirsi con l'antico strumento, e che oltre alla difficoltà produceva sull'uditore un senso disaggradevolissimo, giacché il Do acuto non era che un disgustoso fischio e ciò a cagione del sommo sforzo necessario per prendere quell'acutissima nota.*(GMN Ano IV, N° 22 de 2 de julho de 1855, p.177-178).

adição de chaves no sistema simples, conclui dizendo que pensava-se ter chegado na "forma perfeita" da flauta, tendo:

> [...] entre onze e dezessete furos. O professor Bayr[56] de Viena inventou uma nova flauta, cujo diapasão se estendia até o sol baixo e à qual deu o nome de *Panaylon*. Mas a glória de ser o verdadeiro reformador da flauta estava reservada a Boehm. Depois de longos e exatos estudos veio a fabricar seu novo instrumento em 1833 (sic.), que, como dissemos acima, tem muitas vantagens em relação ao antigo. Seu instrumento foi premiado com a grande medalha na Exposição de Londres. Mas Boehm, não satisfeito com seu trabalho, fez novas melhorias, que lhe renderam a grande medalha na exposição de Paris, e também lá, não temos certeza, não lhe faltaram honras.
>
> **Parece impossível que um instrumento que há vinte e dois anos esteja nas mãos dos mais habilidosos concertistas do exterior**, como um Dorno (sic.), um Brunò (sic.), um Lauret (sic.) um Walkiers, um Camus, um Remusar (sic.) e muitos outros, tenha entre nós tantos adversários, sendo que **entre os renomados flautistas italianos o Krakamp é o único que o adotou.** Querendo investigar as causas dessa oposição sistemática, só podemos dizer que ela se origina na preguiça de nossos concertistas, que não querem ter que recomeçar a estudar o novo instrumento desde o início (GMN Ano IV, N° 22 de 2 de julho de 1855, p.177-178, tradução do autor).[57]

Com base nessas informações, vemos que o Op. 103 de Krakamp deve ter sido impresso em Milão a partir do contrato com a casa Ricordi em fins de 1852, e em Nápoles a partir de 1855. Entretanto, o primeiro método de Krakamp, publicado 15 anos antes, servia aos alunos do conservatório durante o período em que seu autor esteve na posição de subinspector na classe externa e como flautista no *Teatro Nuovo*. Isso significa que, durante a década de 1840, a influência de Krakamp no *San Pietro a Majella* esteve primeiramente ligada ao sistema simples, o que iria de encontro com a tradição professada por Pasquale Bongiorno, na qual Giovanni Scaramella e tantos outros jovens flautistas estavam inseridos, pois ainda em 1855, Krakamp

---

[56] Georg Bayr foi, de acordo com Pierre-Yves Artaud (1995), o escritor de um método para produzir multifônicos na flauta por volta de 1824. Em seu método, Bayr descreve a construção de uma flauta dotada de mais chaves e, portanto, mais propícia aos "sons duplos", embora fosse possível produzi-los em qualquer flauta (ARTAUD, 1995, p. 27).

[57] [...] *il Flauto giunse ad averne undici e diciassette fori. Il professor Bayr di Vienna inventò un nuovo Flauto, il di cui diapason si estendeva infino al sol basso e cui pose il nome di Panaylon. Era però serbata al Boehm la gloria di essere il vero riformatore del Flauto. Egli dopo lunghi esatti studi giunse a fabbricare nel 1833 il suo nuovo strumento, il quale come abbiam detto di sopra, presenta tanti vantaggi sopra l'antico. Il suo strumento ottenne all'Esposizione di Londra la gran medaglia. Ma il Boehm non contento dell'opera sua vi apportò nuovi miglioramenti, i quali gli procurarono la gran medaglia all'esposizione di Parigi, e anche là, ne siam certi, non gli mancheranno onorificenze. Sembra impossibile che uno strumento che da ben ventidue anni è fra le mani dei più abili concertisti oltremontani, quali sono Dorno (sic.) un Brunò (sic.), un Lauret (sic.) un Walkiers, un Camus, un Remusar (sic.) e tanti altri abbia da trovare fra il noi tanti oppositori, talché fra il rinomati flautisti Italiani il Krakamp è il solo che lo abbia adottato. Volendo indagare le cause di tale sistematica opposizione, non si puol dire altro che abbia origine nella pigrizia di nostri concertisti, cui dispiace dover ricominciar da capo a studiare fino dai principii il nuovo strumento* .(GMN Ano IV, N° 22 de 2 de julho de 1855, p.177-178).

era visto naquele meio como o "fundador de uma nova escola" e único flautista italiano de renome a utilizar a flauta Boehm.

Se Krakamp, mesmo em 1855 era o único flautista de renome a utilizar o sistema Boehm na Itália, é muito provável que Luigi Sebastiani, Giuseppe e Domenico Albano utilizavam flautas de sistema simples no teatro de *S. Carlo* na década anterior, onde também os instrumentistas do naipe dos metais tinham restrições às inovações dos rotores e pistons. Outra informação importante sobre a passagem de Krakamp em Nápoles na década de 1840, é que sua permanência na cidade não se estendeu além de 1848, quando "tomou parte nos eventos políticos de 15 de maio"[58] e foi obrigado a se refugiar em Roma. Após excursionar como solista por toda a Europa, Alexandria, Cairo e Tunísia, voltou a Nápoles somente em 1860 (FÉTIS; POUGIN, 1880, V. II, p. 46-47).

Desse modo, vemos que a publicação do método para flauta Boehm Op. 103 de Krakamp foi feita em um período em que ele não tinha nenhum posto profissional em Nápoles, e que sua presença poderia ter facilitado a aceitação do instrumento em uma classe de flautas no conservatório. Como efeito, vemos que seu método novo seria adotado pelos conservatórios de Milão e Palermo somente em 1862, e em Nápoles pelo conservatório de *S. Pietro a Majella* somente em 1876 (DELLABORRA; PIOVANO; 2021).

Sobre a alegada "preguiça" dos concertistas, vale a reflexão de Laura Rónai sobre a aceitação da flauta Boehm:

> Alguns dos mais importantes flautistas contemporâneos (a Theobald Boehm), dentre os quais (Anton Bernhard) Fürstenau e (Jean-Louis) Tulou, a rejeitaram enfaticamente por acreditarem que suas inovações tornaram supérfluos os dedilhados alternativos que realçam o caráter do instrumento. [...] Tulou era eminente construtor de flautas e era como tal que se opunha à flauta Boehm. Ninguém poderia acusá-lo de falta de envolvimento com a evolução de seu próprio instrumento. [...] Podemos imaginar que ambos estivessem equivocados ao rejeitarem as modificações propostas por Boehm. Mas ninguém poderá dizer que se opunham ao progresso por mero comodismo (RÓNAI 2008, p. 75-77).

[58] Em Palermo, no feriado por ocasião do aniversário do rei Ferdinando II de Bourbon no dia 12 de janeiro de 1848, eclodiu um movimento revolucionário que demandava reformas e a criação de uma federação italiana. A onda revolucionária a partir de Palermo, na Sicília, ganhou toda a Península Itálica e se expandiu pela Europa, forçando Louis-Philippe abdicar do trono francês, e Metternich a deixar Viena. Em Nápoles no dia 15 de maio de 1848, Ferdinando II que havia sido compelido às reformas, enviou tropas às ruas para combater as forças liberais, terminando por dissolver o parlamento e revogar a constituição (DUGGAN, 2008, p. 169-173).

No caso de Krakamp, não sabemos qual o exato momento das primeiras experiências dele com a flauta Boehm, tampouco sabemos se tal experiência se deu na cidade de Nápoles, visto que sua permanência naquele meio musical foi forçosamente interrompida no ano de 1848. De qualquer modo, a liderança na classe de flautas do *San Pietro a Majella* cabia a Pasquale Bongiorno, que como já expusemos, foi um dos principais atores na consolidação da primeira classe autônoma de flautas – de sistema simples – de toda a Itália, e justamente por isso, engajado no desenvolvimento da flauta. Tal liderança se estendeu pelo menos até 1857, quando o *Almanacco reale del Regno delle Due Sicilie* ainda o listava como professor da classe interna (*Napoli -Stato*, 1857).

Com Krakamp no *Teatro Nuovo*, Albano e Sebastiani no *S. Carlo* na década de 1840, o espaço de atuação para um jovem aluno do conservatório como Scaramella era limitado às academias instrumentais, eventos que propiciaram seu contato com intelectuais e políticos influentes, sempre sob a direção de Saverio Mercadante.

1.4 Scaramella e a profissionalização como flautista

A *Gazzetta Musicale* de Milão de 7 de julho de 1844, (Ano III, n° 27, p. 111) deu notícia que no mês precedente havia ocorrido em Nápoles uma academia no *San Pietro a Majella*. Os alunos, mais uma vez dirigidos por Mercadante, se apresentaram para Schwarzemberg,[59] príncipe e ministro austríaco. Nessa ocasião, onde havia poucas pessoas, mas entre elas "*il signor Ricordi di Milano*", Scaramella se apresentou com um concerto de flauta mal-recebido pela crítica, apesar de ter se saído bem tecnicamente. Após uma sinfonia do aluno Michele Tinto, um solo de oboé e o coro *del Bravo* de Mercadante:

> [...] Sucedeu-se desgraçadamente um concerto de flauta. A execução foi boa; as dificuldades mais ou menos novas, as quais são características desses tipos de *divertimenti* e foram habilmente superadas pelo jovem aluno Sr. Scaramella; mas como não deixa de ser uma flauta, são sempre aquelas **fermatas que têm começo e nunca terminam**, que nos chegam como um preâmbulo ou como *Nota Bene*: infelizmente sou obrigado a persuadir-me, que, **não podendo ouvir o som de Tulou ou de Dorus, eu**

[59] Provavelmente Felix Schwarzemberg (1800-1852), homem de estado austríaco como militar e diplomata. Foi ministro plenipotenciário em Torino e Nápoles. Informação em: https://www.treccani.it/enciclopedia/felix-principe-di-schwarzenberg/ acesso em: 18 de fev. 2022.

> **definitivamente prefiro não ouvir nenhuma flauta** (GMM, Ano II,I n° 27, de 7 de julho de 1844, p. 111, tradução do autor).[60]

O comentário, apesar de ressalvada a qualidade técnica de Scaramella, deixa clara a preferência do autor pelo estilo francês, mas a própria redação da *Gazzetta* fez questão de esclarecer em nota de rodapé que o crítico era também francês, "um novo colaborador residente em Nápoles" que, se tivesse visitado a alta Itália, poderia ampliar suas preferências e incluir nomes italianos, Rabboni, por exemplo (GMM, Ano, III n° 27, de 7 de julho de 1844, p. 111). Essa referência a Giuseppe Rabboni (1800-1856) não foi por a caso, pois o periódico especializado em música, apesar de dar notícias sobre os mais diversos palcos da Península Itálica, era de Milão, centro musical que tinha em Rabboni seu principal flautista.[61]

Sobre outro evento, noticiado em 31 de maio de 1845, a matéria assinada por Andrea Martinez no periódico do *Museo di scienze e letteratura* (1845, Ano II, vol. VI p. 108) trouxe comentários elogiosos ao desempenho de Scaramella na última de quatro apresentações que ocorreram entre 20 de abril e 4 de maio em Nápoles. Nesse concerto, os alunos do conservatório fizeram lembrar "o renome da escola napolitana", e Scaramella, tocando variações suas sobre o *Stabat Mater* de Rossini, provou ter valor "muito mais de professor do que de aluno, seja compondo ou tocando." Há na matéria informações que remetem às transformações organológicas da flauta.

> [...] Com o seu jeito doce e apaixonado de tocar nunca se confundem aquelas vozes estridentes, que para os instrumentistas do passado era uma dificuldade extrair de tal instrumento, tanto pelo estilo que prevalecia, como pela maneira com a qual a flauta era então construída. Agora que em todo instrumento que se assemelha ou se aproxima da voz humana nada mais se deseja do que a imitação do canto**, ocorreu uma mudança no estilo de tocar de alguns**; **aprimoradas por engenhosas modificações em sua estrutura**. Não é a grande dificuldade vencida, não o vigor robusto dos sons que se quer

[60] Succedeva disgraziatamente un concerto per flauto. L'esecuzione fu bensi buona; le difficoltà più ou men nuove, di cui è forza d'uso tempestare questa specie di divertimenti, furono abilmente superate dal giovane alievo Sr. Scaramella; ma si trata pur sempre dun flauto, Sono sempre que'punti coronati che hanno principio e non hanno mai fine, che ti giungono come una Prefazione o come un Nota Bene : he pur troppo ho la sventura di essere forzato a persuadermi, che, non essendomi dato di più intendere i suoni di Tulou o di Dorus, prefirisco decisamente non sentire alcun flauto (GMM, Ano III n° 27, de 7 de julho de 1844).

[61] Giuseppe Rabboni foi aluno de flauta no conservatório de Milão concluindo o curso em 1817. No conservatório, foi aluno de Giuseppe Buccinelli, que era responsável também pelas classes de oboé e fagote. Após uma carreira como solista e primeiro flautista na orquestra Scaligera, em 1830 assumiu o posto de professor de flauta no conservatório onde havia estudado, e tal qual Bongiorno em Nápoles, foi o primeiro professor da classe autônoma de flauta na sua cidade. Foi como professor de flauta no conservatório de Milão que Rabboni traduziu em data aproximada ao ano de 1835, o método de Berbiguier do francês para o italiano, incluindo uma flauta de 13 chaves, "que se assemelha ao estilo de Johann Ziegler de Viena", demonstrando que sua didática era uma combinação entre a manualística francesa e organologia vienense (LAZZARI; GALANTE, 2003, p. 163,164).

> principalmente, mas o canto. Os instrumentos e a voz estão sujeitos a esta lei. **No entanto, estamos muito satisfeitos em ouvir o Scaramella suavemente com a flauta** soando a ária do soprano *Inflammatus et accensus*, enquanto os violinos levemente com as sextinas fazem o acompanhamento, e embora leves e moderadas as respostas dos instrumentos de sopro à melodia, soam soberanamente brilhantes e campestres. Mas também ouvimos em um delicado estilo cantado, a ária do tenor *Cujus animam gementem* em que **Scaramella foi capaz de dar destaque àquele sentimento religioso e compassivo** que alguns negavam ter encontrado naquela música de Rossini. As variações colocadas em um contexto de canto em escalas descendentes, executadas com grande precisão, não perturbam o caráter da melodia. **E parece sem dúvida que o jovem já é um músico habilidoso, embora ainda não tenha atingido os 25 anos de idade; válido pela doçura dos sons, pelos ligados, pelas notas *spiccate e decise*; e pela longa respiração que, sem incomodar a quem ouve, sabe renovar silenciosamente** (*Museo di scienze e letteratura*, Ano II, vol. VI, 1845, p. 108, tradução do autor).[62]

Nos chama atenção a forma como a flauta do passado era vista em relação à construção e à maneira de tocar. Isso poderia significar inovações organológicas próprias daquele meio musical no qual Mercadante era a figura central, ou seja, a adição de chaves e a ampliação da tessitura da flauta para notas mais agudas presentes na atualização do método de Devienne feita pelo próprio Mercadante (item 1.1). Porém, a mudança no estilo, impulsionada por "engenhosas modificações" na estrutura da flauta, nos remete a algo mais drástico, como as flautas Boehm construídas a partir de 1832. Seria essa uma referência às inovações de Boehm trazida a Nápoles por Krakamp?

Felizmente, a peça composta e tocada por Scaramella em 4 de maio de 1845 é uma das quais pudemos ter acesso na biblioteca do conservatório de *San Pietro a Majella*. A análise organológica da fantasia sobre o *Stabat Mater* no Capítulo III desta tese aponta na direção das inovações de Boehm, em linha com o que ocorria em Paris, Bruxelas e Rio de Janeiro (ver item

---

[62] *Con la sua dolce e passionata maniera di suonare mai non s'immischiano quelle stridente voce le quale ai suonatori era vaghezza per lo passato cavare de tale strumento, sia per lo stile che prevaleva, come per usare della formazione con che allora si costruiva il flauto. Ora che in ogni strumento il quale alla voce umana s'assomigli o s'avvicini niente più si desidera quanto l'imitazione del cantare della voce umana, un cangiamento nello stile de suonare di alcuni di essi si è operato; e molti sono migliorati per ingegnose modificazioni nella loro struttura. Non è la vinta difficoltà grande, non la robusta vigoria de' suoni che principalmente se richiede, ma il cantare. Ora strumenti e voce a questo una legge si sottopongono. Però assai ci aggrada udir lo Scaramella soavemente con flauto sciogliere il motivo dell'aria del soprano Inflammatus et accensus, mentre i violini leggiermente con le sestine fanno accompagnamento, e pur leggieri e sommesse ricorrono le risposte degli strumenti da fiato alla melodia, perché essa sovranamente brilli e campeggi. Però anche odi in accento di canto delicato l'aria del tenore Cujus animam gementem nella quale lo Scaramella seppe dare spicco a quel sentimento religioso e pietoso che da taluni schivi si negava trovarsi in quel canto di Rossini. Le variazioni messe su contesto canto in scale discendenti, eseguite con molta precisione, non turbano punto il carattere della melodia. E pare senza dubbio che il giovane sia già provetto suonatore sebbene non ancora venuto del suo quinto lustro; valente per la dolcezza de' suoni, pel ligare, per le note spiccate e decise; e pel lungo fiato che, senza pena di che ode, sa insensibilmente rinnovate* (*Museo di scienze e letteratura*, Ano II, vol. VI, 1845, p. 108).

1.3). Além disso, o material consultado reafirma a ligação de Mercadante com Scaramella, que orientou o trabalho de composição concluído em 1844. No documento se lê: *Fantasia* | *per Flauto* | *con accompagnamento d'Orchestra* | *su vari motivi* | *dello* | *Stabat* | *del* | *M.o Rossini* | *composta* | *da* | *G.i Scaramella* | *sotto la direzione del M.o Direttore* | *Saverio Mercadante* (figura 13).

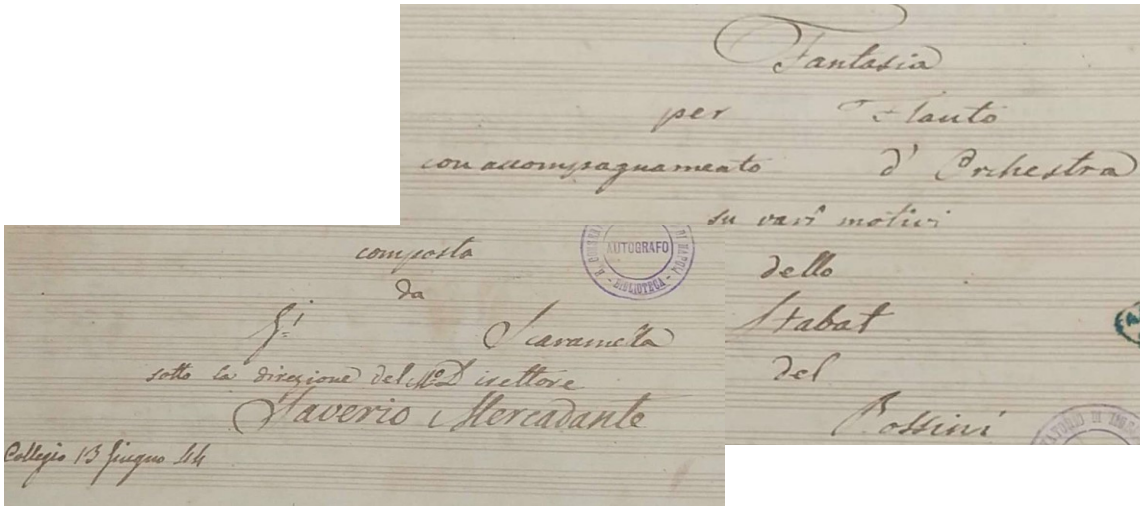



Fig. 13. Capa da fantasia sobre o *Stabat Mater*, de Giovanni Scaramella, Nápoles, 13 de junho de 1844, (SCARAMELLA, 1844).

No ano de 1845, o sétimo congresso dos cientistas ocorreu em Nápoles, entre 20 de setembro e 5 de outubro. O evento que reuniu nada menos que 1611 participantes, contou com a apresentação dos alunos do conservatório e com um solo de flauta composto e tocado por Scaramella (D'ANGELO, 2014, p. 67). Essa deve ter sido uma das últimas participações dele como aluno da instituição, pois todas as apresentações de Scaramella como solista que pudemos encontrar em registros hemerográficos até o ano de 1845 estão ligadas ao Conservatório de Nápoles, notando-se a influência sobre ele de De Giosa, Mercadante e de Pasquale Bongiorno, em academias apresentadas na sala de concertos da instituição.

No ano de 1846, em 1 de abril, *Il Lucifero giornale scientifico, letterario, artistico, industriale* dava notícia da Academia de flauta do "professor Giovanni Scaramella, aluno do Real Colégio de Nápoles" que havia ocorrido no teatro de *S. Carlo*, sendo essa a primeira menção a um concerto seu fora do ambiente acadêmico que encontramos nesta pesquisa. Apesar da referência a Scaramella como aluno do conservatório, o título de professor referindo-se a ele, denota o rito de passagem para a profissionalização:

> Várias vezes ouvimos Scaramella nas academias que ocorriam no Real Colégio de Música, deixando em nós o desejo de ouvir a melodia de sua flauta, na qual ele coloca tanto amor, e que tanta fama lhe proporcionou, em uma sala de maior capacidade e com maior audiência. Com prazer, **vimos anunciada uma academia de Scaramella no nosso Teatro Máximo.**
>
> Uma audiência numerosa abrilhantava o S. Carlo. Depois do primeiro ato de *Gianni di Parigi*, se apresentou Scaramella ao público, sendo calorosamente aplaudido. Scaramella apresentou variações sobre *Guglielmo Tell* de Rossini; e a sua flauta fez reviver aquela melodia patética característica de um povo de costumes simples e poéticos.
>
> [...] Depois do segundo ato reapareceu Scaramella. [...] Uma variação sobre *Stella di Napoli* comoveu pela reminiscência daquelas belas notas, que ainda ecoam no coração dos Napolitanos. [...] Tamanho foi o encanto e a perfeição com que Scaramella tocou a aria final, que parecíamos estar ouvindo o canto *legato* da própria Tadolini. Uma saudação devemos ao Scaramella pela bela maneira com que ele abordou a peça da *Stella*, ornamentando-a com difíceis variações.
>
> Se fossemos analisar a perícia do jovem instrumentista, gostaríamos de enumerar seus méritos peculiares e sua absoluta maestria, bem como as imensas dificuldades de seu gênero. No entanto, não podemos deixar de falar das grandes emoções que ele desperta nos corações com a magia do seu instrumento (*Il Lucifero,* Ano IX, n° 9 de 1 de abril de 1846, p. 75, tradução do autor).

Também no teatro *Nuovo,* conforme notícia de 16 de setembro de 1846, Scaramella teve a chance de fazer um solo de flauta.

> [...] Scaramella recebeu aplausos por um solo de flauta que executou muito bem. Foi notável pela doçura e elegância do som, mas deixou a desejar aquela segurança e precisão que o distinguia no passado (*Il Lucifero,* Ano IX n° 33, de 16 de setembro de 1846, p. 266, tradução do autor).

Não localizamos atividade concertista de Scaramella divulgada em periódicos italianos entre os anos de 1847 e 1849, tampouco pudemos encontrar qualquer vestígio de sua participação como integrante de qualquer teatro napolitano nesse mesmo período. Talvez a ausência de atividades de Scaramella tenha como pano de fundo a "terrível miséria" (*L'Italia musicale,* Ano I, n° 14 de 6 de out. de 1847, p. 110) ou a "decadência indescritível" (*L'Italia musicale,* Ano I, n° 26 de 29 de dez. de 1847, p. 207) na qual a música se encontrava em Nápoles no ano de 1847. Além disso, no ano de 1848 o levante popular que teve fim em 15 de maio e que havia inviabilizado a permanência de Krakamp na cidade (ver item 1.3), pode ter dificultado a atividade musical na cidade de Nápoles como um todo.

Somente em 25 de maio de 1850 encontramos referência a um benefício[63] em favor "do Sr. Scaramella" no *Teatro del Fondo*, ocasião na qual tocou duas fantasias suas, "a primeira sobre a *Leonora* a segunda sobre o *Elxir*", em ambas foi muito aplaudido sendo reconhecido como um bom músico, que "toca bem, com facilidade, precisão, força e sentimento, dono de uma agilidade graciosa e não opressiva" (*L'Italia musicale,* Ano II, n° 38, p. 151). Esse foi o último registro de suas performances que encontramos em periódicos napolitanos antes de sua emigração de Nápoles para o Brasil. A fantasia sobre o *Elixir* é certamente sobre a ópera *Elixir D'amour* de Gaetano Donizetti, peça de Scaramella que acessamos através de partitura e que analisaremos no capítulo III.

[63] O termo usado no texto é *appalto sospeso,* que em tradução literal seria "contrato suspenso". No contexto da fonte analisada, a "suspensão do contrato" em uma noite de espetáculo se daria para propiciar ao artista em destaque a verba angariada com a venda de ingressos. Seria a mesma ideia de "benefício" empregada no Rio de Janeiro de meados do século XIX.

CAPÍTULO II – SCARAMELLA E A ORQUESTRA DE ÓPERA DO RIO DE JANEIRO

> Só quem ainda não foi ao teatro lírico não conhecerá esse canto melodioso que surge repentinamente da orquestra e adeja no meio do silêncio profundo dos espectadores como um suspiro voando por noite de luar sobre as asas da brisa; quando ouvirdes um som que imita as inflexões do gemido e a pureza do gorjeio de um passarinho; que reúne a doçura melancólica da Candiani, a expressão viva da Charton, e a vibração sonora da Dejean, podereis dizer sem receio: é a flauta do Scaramella.(DRJ, Ano XXXVI, n° 331, 30 nov. 1856 p. 1),

O laudatório comentário com o qual o cronista[64] do *Diário do Rio de Janeiro* anunciou uma das apresentações de Giovanni Scaramella, comparando o som de sua flauta ao das melhores vozes da Rio de Janeiro, não nos deixa dúvidas de sua competência enquanto primeiro flautista de orquestra de ópera, posto que ocupou desde sua chegada na corte de D. Pedro II em 2 de setembro de 1852 (*Jornal do Comércio,* Ano XXVII, n° 244, 5 set 1852, p. 4). Ao chegar no Rio de Janeiro, Scaramella se insere em um mercado de trabalho que vinha se transformando desde 1844 com a retomada das temporadas líricas, movimento fomentado em parte, de acordo com Lino de Almeida Cardoso (2006), pela presença da nova Imperatriz do Brasil, Tereza Cristina de Bourbon, que tinha predileção pelo gênero musical de sua terra natal.

> Dona Tereza Cristina, terceira Imperatriz do Brasil, que, não podemos nos esquecer, era **uma princesa napolitana**, proveniente, portanto, da capital da ópera, e ela mesma, uma cantora diletante (CARDOSO, 2006, p. 245).

Esse processo de retomada das temporadas líricas exigiu a arregimentação de uma nova orquestra de ópera italiana para acompanhar os cantores vindos da Europa. Para se ter uma ideia, a orquestra para dar conta de uma temporada lírica de 74 récitas durante o ano de 1844, que incluíram montagens da *Norma* e *Romeu e Julieta*, de Bellini; *Barbeiro de Sevilha* e *A*

[64] O texto é provavelmente de José de Alencar (1829-1877), que era, à época, redator-chefe no DRJ.

Dama do Lago de Rossini, *Elixir D'Amour*, *Torquato de Tasso, Ana Bolena,* de Donizetti, entre outras (ANDRADE, 1967, V. I. p. 197), foi organizada por Claudio Antunes Benedito, trompista e diretor do Teatro São Pedro de Alcântara, que não passou incólume aos que questionavam suas escolhas. Teria o contestado diretor, demitido "professores de merecimento", conservando na orquestra:

> um bando de meninos e professores que pertencem a outros teatros, e quando se juntam dois espetáculos, são os do Teatro de São Pedro substituídos por quem não ensaiou as óperas, e por conseguinte por quem não está habilitado a cumprir com seu dever (DRJ, Ano XXIII, n° 6645, 15 jun. 1844, p.3).

Ao questionamento acima, assinado por *O Renegado*, acrescenta-se o relato de outro descontente. Dessa vez foi *O Gaúcho* quem assinou a reclamação dizendo que o "distinto professor José Joaquim dos Reis acabou por pedir demissão, pois "já sabia que estava ameaçado [...] por ser um dos que pertencem ao partido chamado de oposição na sociedade musical." O reclamante comentou que o motivo das perseguições seria o músico ter faltado a um ensaio, e que quando partidários da direção "tocavam no Teatro de São Pedro e no de São Francisco revezando-se", estes não eram importunados (DRJ, Ano XXIII, n° 6764, 9 nov. 1844, p.1).

Nesse ambiente de instabilidades encontrava-se também o emprego do flautista Antoine Mauger e de Francisco da Motta, que tocava tanto a flauta quanto o corne inglês e o fagote. Ambos tomaram parte em um benefício à viúva e aos dependentes do ator Joaquim José de Barros, em 20 de agosto de 1844. Os agraciados com a nobre iniciativa dos músicos, retribuem citando-os nominalmente:

> Srs. Claudio Antunes, **Francisco da Motta**, João Victor Ribas, José Joaquim dos Reis, Eleodoro, Ferreira, Salvador, Goyanna, Francisco Bosk(sic.), José Francisco, Francisco Ribeiro, João dos Reis, Antonio Ferreira de Moraes, **Antonio Mogé (sic)**, **João Pereira**, Severiano, Bernardo Antônio da Silva, João de Carvalho, Joaquim Manoel, Luiz José da Cunha, Elias Pereira de Souza, Mariano, Monteiro, Desiderio Dorisson, José Jacinto, Francisco Martins, João Antunes de Macedo, Manoel Francisco Tavares, Germano Francisco Guimarães, Antonio Diogo, José Antunes de Meneses, Francisco Manoel Chaves, Francisco Duarte Bracarense (JC, Ano XIX, n° 222, 23 ago. 1844, p. 3).

Certamente a relação de músicos acima não corresponde exatamente ao grupo que atuou por toda a temporada lírica de 1844, uma vez que a constante saída e substituição de músicos não possibilitava a constituição de um corpo estável para o teatro de ópera italiana. Mesmo assim, o registro nos vale para exemplificar a estrutura da orquestra no espetáculo em questão. Encabeçam a lista o diretor e trompista Claudio Antunes Benedito e Francisco da Motta. Como

já fizemos no primeiro capítulo em relação às orquestras de Nápoles, distribuiremos no quadro 6 a provável ocupação de cada músico da orquestra.

Flautas	**Fagotes**	**Corne Inglês**	**Oboés**	**Clarineta**
Antoine Mauger	Francisco da Motta		Severiano J. de Castro	João de Carvalho (da Cunha e Silva)
João Pereira (da Silva)			Bernardo Antônio da Silva	
Violinos		**Violoncelos**	**Contrabaixos**	**N. R**
João Victor Ribas	(José Joaquim) Goyanna	Desiderio Dorisson	José Jacinto (da Trindade)	João dos Reis
José Joaquim dos Reis	Francisco Bosch	Francisco D. Bracarense	Francisco (José) Martins	Francisco Ribeiro
Heliodoro (N. Florival)	José Francisco (Martins)			Monteiro
(José Martins) Ferreira	Antônio F. de Moraes			Germano F. Guimarães
Salvador (de Carli)				
Trompas		**Trompetes**	**Trombones**	**Percussão**
Diretor: Claudio A. Benedito	Luiz José da Cunha	Mariano (José Nunes)	Manoel Francisco Tavares	João Antunes de Macedo
Joaquim (José) Manoel	E. P. de Souza (Meireles)		A. D. Gomes da Silva	Francisco Manoel Chaves

Quadro 6. Formação da orquestra atuante em concerto realizado no Rio de Janeiro em 1844, arregimentada por Claudio A. Benedito, (elaboração do autor).

O efetivo de músicos que tomou parte no benefício ao ator (quadro. 6) é pequeno se comparado ao do teatro de *S. Carlo* de Nápoles do mesmo período, ou seja, a temporada de 1843-44, que contava com 81 integrantes para 110 recitas (ver quadro 1 no item 1.3). Um efetivo de 32 músicos – ou mesmo que tivessem mais músicos envolvidos – deu conta das 74 récitas para a temporada lírica de 1844 no Rio de Janeiro, mencionadas anteriormente. Como podemos notar no quadro 6, havia uma discrepância na quantidade de cordas em relação aos sopros, o que denota uma orquestra menor, portanto, carga de trabalho maior para os músicos atuantes no Brasil em relação ao teatro máximo de Nápoles.

A orquestra de ópera do Rio de Janeiro foi reestruturada novamente três anos mais tarde, mesmo assim se mantinha a disparidade entre sopros e cordas. Em 1847 o teatro São Pedro de Alcântara receberia novos músicos contratados, enquanto o efetivo anterior foi todo despedido. O comentarista do *Jornal do Comércio* em 31 de agosto daquele ano, afirmou que:

> Já na antiga orquestra notávamos um defeito, qual (sic.) o da falta de instrumentos de corda, em comparação com os de metal, e esse defeito acha-se presentemente aumentado [...] vimos apenas três primeiros violinos e quatro segundos, isto é, nove ao todo, contando com o regente e seu concertino, quando nem o dobro seria suficiente para equilibrar a instrumentação (JC, Ano XXII, n° 241, 31 ago. 1847, p.1).

Longe das incertezas da orquestra de ópera italiana, os flautistas atuantes na Capela Imperial tinham um ambiente de trabalho mais bem estruturado. De acordo com o *Almanak administrativo, Mercantil e Industrial* para o ano de 1849 (Ano VI, p.92,93) estavam ali os flautistas Francisco da Motta e Antônio Xavier da Cruz e Lima, mas como fagotistas,[65] também os flautistas João Pereira da Silva, que colaborou com Antoine Mauger em 1844 (quadro 6), e Francisco Antônio Vieira .

Não há muitas informações disponíveis sobre Francisco Antônio Vieira. Andrade (1967 V, II, p. 245) classifica-o como flautista atuante na Capela Imperial desde 1843. Sabemos, entretanto, que ele atuou também na orquestra de ópera do São Pedro de Alcântara em 1844, onde havia sido despedido por causa de sua origem africana. O próprio flautista faz publicar nota no DRJ de 29 de abril de 1844, um texto onde acusa o então diretor e trompista da orquestra, Claudio Antunes Benedito, juntamente com o timpanista Francisco Manoel Chaves de lhe "imputarem todos os seus vícios e defeitos", lembrando também de dizer que "ele tinha nascido escravo" (DRJ, Ano XXIII, n° 6606, 29 de abr. 1844, p.4). Ironicamente, ainda em 1849 estão todos na mesma orquestra da Capela Imperial, conforme o quadro 7.

[65] Embora não haja atribuição de função nas listas de instrumentistas da Capela Imperial presentes no *Almanak*, pode se deduzir pela ordem de apresentação dos nomes, qual seria a função de cada um: os primeiros 9 músicos são violinistas, os 2 seguintes violistas, os próximos 2 as flautas, 2 clarinetes, 2 oboés e assim por diante. Assim sendo, o nome de Antônio Xavier da Cruz e Lima vindo logo após aos nomes de Francisco da Motta e Alexandre Barret, sugere que, nesse contexto, havendo já dois flautistas na orquestra, ele também se ocuparia do fagote.

Flautas	**Fagotes**	**Clarinetas**	**Oboés**
Francisco da Motta		J. Bartholomeu Klier	Severiano J. de Castro
A. Xavier da Cruz e Lima		Norberto M. Normandia	Bernardo A. da Silva
João Pereira da Silva	Alexandre Barret		
Francisco Antônio Vieira			

Violinos		**Violas**	**Violoncelos**	**Contrabaixos**
M. J. Corrêa dos Santos	João Victor Ribas	Pe. Manoel Alves Carneiro	Francisco D. Bracarense	José Jacinto da Trindade
João A. Matta (concertino)	Francisco C. Bosch		Desiderio Dorisson	Francisco José Martins
José Joaquim dos Reis	Salvador de Carli			
José Martins Ferreira	José Joaquim Goianna			
Heliodoro N. Florival	José Francisco Martins			

Trompas	**Trompetes**	**Trombones**	**Tímpano**	**N. R.**
Claudio A. Benedito	Charles Juste Cavalier	Manoel F. Tavares	Francisco Manoel Chaves	F. da Paixão Lima e Silva
Luiz José da Cunha	Mariano José Nunes	A. D. Gomes da Silva		Braz Fernandes (da Silva)

Quadro 7. Provável estrutura da orquestra da Capela Imperial do Rio de Janeiro no ano de 1849, (elaboração do autor).

Se o Rio de Janeiro, em relação aos sistemas de flauta, era menos conservador do que Nápoles, ao mesmo tempo, era possível encontrar na capital do Império músicos ligados à prática ancestral do multi-instrumentista das madeiras, notadamente no conjunto da Capela Imperial onde atuavam Francisco da Motta e Antônio Xavier da Cruz e Lima. Nesse mesmo conjunto, por ocasião de um *Domine Deus* em 26 de março de 1854, Francisco da Motta faria "um solo de flauta logo após ter acompanhado a orquestra com o fagote". Segundo a leitora do *Jornal das Senhoras* que descrevia o feito do professor, tocar o fagote "cuja embocadura é tão diversa da flauta", seria "prova para aquilatar-se o merecimento artístico do Sr. Motta como flautista, sem que com isso queiramos depreciar o Sr. Lima, cujo talento, execução e bom gosto, são muito conhecidos de nosso público" (*Jornal das Senhoras,* Ano III, n° 14, 2 abr. 1854, p. 8).

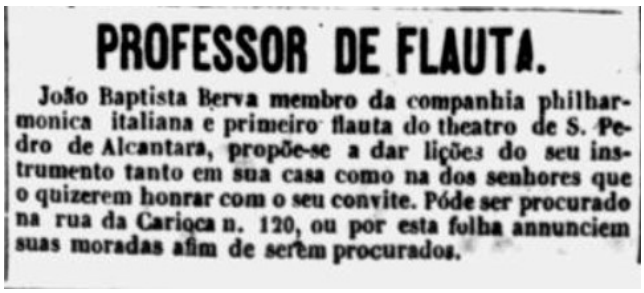
Ao chegar no Rio de Janeiro, Scaramella se depara por um lado com um ambiente onde a especialização na flauta era uma realidade a ponto de comportar as experiências com o sistema Boehm; por outro, com uma geração de músicos que conservava as práticas de *doubling,* não entre flauta e oboé como na Itália de fins do século XVIII e início do XIX, mas entre flauta e

fagote principalmente. Nesse sentido, percebe-se a orquestra da Capela Imperial muito mais conservadora do que o ambiente do Teatro Lírico, que vivia sob constantes mudanças.

A entrada de Scaramella no Rio de Janeiro se deu como integrante da orquestra de ópera italiana, que na década de 1840 tinha em Antoine Mauger seu principal flautista. A necessidade de contratação de outro flautista certamente tem relação com o fato da carreira de Mauger não ter se estendido além do ano de 1850, quando o flautista anunciou estar disposto a formar uma classe de alunos.

> A. MONGIER (sic.), antigo professor de flauta, **achando-se impossibilitado de continuar a exercer sua arte, quer dedicar-se ao ensino do mesmo instrumento,** para o que está suficientemente habilitado: aquelas pessoas que se quiserem utilizar de seu préstimo, podem-se dirigir à praça da Constituição nº 54; na certeza de que não principiará seus trabalhos sem ter dez discípulos, e sua mensalidade de 6$000 rs. será paga adiantada (*Correio da tarde,* n° 784, 17 set. 1850, p.4).

Mauger foi provavelmente sucedido por João Baptista Berva, flautista que em 15 de junho de 1850, ofereceu aulas de flauta na condição de membro da filarmônica italiana (JC, Ano XXV, n° 162, 15 jun. 1850, p. 4) e "primeiro flauta do teatro S. Pedro de Alcântara" (fig. 14).



PROFESSOR DE FLAUTA.

João Baptista Berva membro da companhia philharmonica italiana e primeiro flauta do theatro de S. Pedro de Alcantara, propõe-se a dar lições do seu instrumento tanto em sua casa como na dos senhores que o quizerem honrar com o seu convite. Póde ser procurado na rua da Carioca n. 120, ou por esta folha annunciem suas moradas afim de serem procurados.

Fig. 14. Anúncio de João Baptista Berva como primeiro flautista no teatro de S. Pedro, Rio de Janeiro, (*Jornal do Comércio* 1850).

De fato, João Batista Berva ocupava a cadeira de primeiro flautista do Teatro de S. Pedro de Alcântara no ano de 1850. Em 15 de setembro desse mesmo ano, em crítica a uma representação da ópera *Norma* ele foi elogiado ao lado do primeiro violino-regente João Victor Ribas, do clarinetista Bartholomeu Klier e do oboísta, Severiano J. de Castro que, como primeiro oboísta, demonstrou ser um "exímio professor de corne-inglês".

> O **Sr. Berva, flauta**, faz-nos palpitar o coração de êxtase, e embebe nossa alma de prazer, como na *Casta Diva, Pirata* e *Lucia de Lammermoor,* e especialmente no Rondó acompanhando a melodiosa voz da Sra. Ida, nos descobriu por um instante ter ele penetrado os arcanos da divina harmonia (JC, Ano XXV, n° 253, 15 set. 1850, p.2).

Os episódios que antecederam a chegada de Scaramella ao Rio de Janeiro ilustram a extrema dificuldade em se manter uma temporada lírica viva. O ano de 1851 se iniciou, segundo Ayres de Andrade (1967, V. II. p. 20) com uma debandada de cantores que fugiam da febre amarela, o que obrigou o fechamento do teatro no primeiro semestre após a representação da *Norma* de Donizetti em 19 de janeiro. Além disso, a falta de pagamentos desestimulava a permanência dos poucos músicos que, apesar da epidemia, tinham a intenção de ficar na cidade. Para complicar de vez a situação, em 9 de agosto desse mesmo ano, o Teatro S. Pedro de Alcântara, principal casa de ópera do Rio de Janeiro, sucumbiu após incêndio. Duas medidas foram tomadas para remediar a situação: iniciou-se nesse mesmo ano, tanto a reforma do teatro de São Januário – casa de menor porte – quanto a construção do "teatro provisório", que abrigou as temporadas líricas do Rio de Janeiro a partir de 25 março de 1852 até o ano de 1875 (ANDRADE, 1967, V. II. p. 20-29).

Com a temporada de 1851 comprometida, já em janeiro desse ano, Dionísio Vega, representante da comissão que dirigia a companhia de ópera, havia sido destinado à Europa para escriturar novos cantores, músicos e bailarinos para repor as baixas sofridas. Vega saiu do Brasil com a missão de encontrar "cinco primeiros artistas para a companhia de canto", "uma *copia*" – ou um par – de primeiros bailarinos, 10 segundas bailarinas, um harpista e pintor cenográfico. O "mestre de canto" Dionísio Vega, proporia os nomes ao "Sr. Dr. Domingos José Gonçalves de Magalhães, agente brasileiro em Nápoles que se acha encarregado de contratá-los, e a quem foram dados, segundo nos consta, amplos poderes e os meios necessários para obter artistas de primeira ordem" (CMIP, Ano VIII, n° 11, 13 jan. 1851, p.2).

Mesmo com o posto de primeiro flautista ocupado por Berva, havia, como já constatamos, uma cobrança na imprensa pela contratação na Europa de um primeiro flautista, um harpista e pintor cenográfico em fins de 1850 (MENDES, 2019, p. 41). Apesar disso, a contratação de um primeiro flautista não foi uma demanda incorporada pela direção do teatro de ópera, que se preocupou em encontrar um harpista e um cenógrafo, deixando de buscar um outro flautista naquele momento.

Em 30 de março de 1851, Dionísio Vega estava em Paris, de onde partiria para Nápoles para se encontrar com Gonçalves de Magalhães e definir os nomes a serem contratados. Gonçalves de Magalhães em seus "trabalhos preparatórios", antes mesmo da chegada de Vega, "assustou-se com as pretensões" – salariais – dos artistas. Vendo-se na "impossibilidade de conseguir artistas de nomeada", estava ele, inclinado a preferir "principiantes de mérito a velhas mediocridades" (CMIP, Ano VIII, n° 113, 13 mai. 1851, p.1). Os esforços resultaram na contratação dos cantores Giuseppina Zecchini e Domenico Laboccetta, que chegaram no Rio de Janeiro em 9 setembro de 1851, e de outros solistas que estavam a caminho (CMIP, Ano VIII, n° 215, 9 set. 1851, p.2).

Chegando ao Rio de Janeiro, Domenico Laboccetta, colega de formação de Giovanni Scaramella em Nápoles (ver item 1.2), recebeu a crítica que seria "mais apreciado como violoncelista do que como tenor", ao que a redação do CMIP respondeu dando o histórico do cantor nas mais diversas casas de ópera da Europa onde atuou "na qualidade de primeiro tenor absoluto", tendo ele voltado "a seu país natal contratado pelo teatro de S. Carlos antes de vir para o Brasil" (CMIP, Ano VIII, n° 217, 11 set. 1851, p.2) A Laboccetta, Zecchini e aos demais, se somavam Giuseppe e Vincenzo Tronconi, contrabaixista e violoncelista respectivamente (JC, Ano XXVI, n° 274, 5 out. 1851, p.2).

A companhia se completou com a chegada do barco sardo *Libertas*, noticiada em 2 de outubro de 1851. Notável a quantidade de cantores e bailarinos de ascendência italiana que compuseram as companhias lírica e de dança. Veio na embarcação apenas um instrumentista, mais um membro da família Tronconi.

> […] Mathilde Ebole, 1ª dama, soprano; Vicenzo Vergini, 1° tenor; Lucio di Lauro, 1° baritono; Luigi Mazio, 1° baritono; Faransesso Gumirato (sic.), 1° baritono, corista; Giovanni del Sarto, 1°tenor, corista; Luigi Cantarelli, 1° tenor, corista; Nicola Conocchia, 2° tenor, corista; Antonio Tarallo, tenor, corista; Antonietta Ponzoni, 1ª bailarina; Emilia Contini, 1ª bailarina; Ester Bertani, 1ª bailarina; Maddalena Apiani, 1ª bailarina; Orsola Damiani, 1ª bailarina; Ernesta Figini 2ª bailarina; Rosa Cardella, 2ª bailarina; **Giovanni Tronconi, professor de harpa;** Lorenzo Scarabelloto, pintor cenográfico (*O Liberal,* Ano IV, n° 205, 2 out. 1851, p.3).

O ano de 1852 foi marcado pela inauguração do teatro Provisório, que passa a abrigar as temporadas líricas. O "espetáculo de abertura" em 25 de março, foi a representação da ópera *Macbeth* de Verdi, que teve as primeiras partes vestidas com figurinos vindos de Nápoles (CMIP, Ano IX, n° 85, 26 mar. 1852, p.4). No decorrer do ano de 1852, o flagelo da febre

amarela ia dizimando a companhia, enquanto a influência de Domenico Laboccetta começa a transparecer nas contratações do teatro provisório. O tenor Giovanni Basadonna, que aportou no Rio de Janeiro em 9 de maio daquele ano, havia sido o professor de canto de Laboccetta (BITARD, 1878, p. 746-747) e ambicionava inaugurar uma classe de canto no Brasil.

> O Sr. Bassadona (sic.), tenor do teatro lírico, faleceu ontem vítima de febre amarela, Jaz no cemitério de Pedro II. Tendo aportado a essa corte em 9 do (mês) passado, não chegou a cantar no nosso teatro. Era professor distinto e teve na Europa grande nomeada como tenor. Estava, porém, já no outono da vida, e **não era como cantor que ele queria deixar nome no Brasil. Outras ideias o trouxeram a esse país**, onde os fados o destinaram uma sepultura. O Sr. Bassadona (sic.), que conhecia a gênio dos brasileiros pela música, desejava diminuir até certo ponto a necessidade que ainda temos de importar todo o pessoal das nossas companhias líricas. **Queria formar um núcleo de coristas e de segundas partes de merecimento, com as quais, mandando vir da Europa somente as primeiras partes, poderíamos ter ótimas companhias.**
> Ninguém mais do que o Sr. Bassadona (sic.) estava habilitado para levar a efeito essa excelente ideia. [...] das suas simpatias por esta terra [...] fica-nos uma linda cantata que compôs na viagem para saudar as praias do Brasil ao avistá-las (JC, Ano XXVII, n° 151, 2 jun. 1852, p.2).

O CMIP de 20 de agosto desse mesmo ano, trouxe a notícia que Laboccetta tinha em mãos uma carta da "mulher do falecido Bianchi", dessa vez era o baixo da companhia que falecera da febre amarela. Antes de saber de sua morte, "ela e seus filhos se dirigiram" nos termos "mais ternos e carinhosos" ao chefe da família e cantor da companhia Lírica. A carta deixava transparecer, segundo a matéria, a necessidade financeira da família, que ao invés da ajuda iria receber a triste notícia. Menos infeliz, continua o relato, "foi a família do Scarabelloto" – o pintor cenográfico – que, junto com a notícia de seu falecimento receberia um mês de ordenado e mais 12 mil francos referentes a um benefício em seu favor (CMIP, Ano IX, n° 232, 20 ago. 1852, p.1).

Outra vítima da febre amarela foi Vincenzo Tronconi, um dos violoncelistas da orquestra. A notícia fúnebre acaba por revelar a origem do flautista João Batista Berva, que adoece também.

> Mais uma vítima da febre amarela, faleceu hoje o violoncelista Tronconi, e **caiu ferido do mesmo mal o flautista Berva,** ambos professores da orquestra do Teatro Provisório, e de nação italiana (DRJ, Ano XXXI, n° 9072, 20 ago. 1852, p.2).

Faleceu também no dia 23 de agosto de 1852 "de vômito negro o Sr. Belva (sic.), flautista da orquestra do Theatro Provisório" (CMIP, Ano IX, n° 237, 25 ago. 1852, p.1). Condicionada à sua morte, está a chegada de Giovanni Scaramella, que apenas uma semana depois do falecimento de Berva – em 2 de setembro de 1852 – desembarcou na corte de D.

Pedro II (JC, Ano XXVII, n° 244, 5 set 1852, p. 4). Tão rápida chegada, só pode ter sido pensada antes do falecimento do músico que ao adoecer desfalcava a orquestra. Não é mera coincidência o fato de Basadonna e Scaramella terem sido contratados no Rio de Janeiro, onde a influência de Laboccetta nas contratações vai se intensificar nos próximos anos, propiciando a Scaramella posição política importante dentro da orquestra.

2.1 Conexões entre o Rio de Janeiro e Nápoles

No Brasil, o primeiro concerto de Scaramella ocorreu em 8 de outubro de 1852, pouco mais de um mês após sua chegada. Ele apresentou juntamente com Laboccetta ao violoncelo, no palácio de São Cristóvão ante a família Imperial, uma fantasia para flauta e violoncelo com acompanhamento de piano sobre a *Lucia di Lammermoor*, "composta e dedicada a S. M. a Imperatriz", parceria entre os dois músicos napolitanos; também apresentou uma fantasia sobre motivos da *Norma* de sua composição (CMIP, Ano IX, n° 285, 12 out 1852, p.1).

Dada a sua importância, o evento foi comentado na imprensa napolitana, que tomou conhecimento através de carta enviada à redação da GMN. Segundo o relato, tanto Scaramella quanto Laboccetta receberam pela apresentação um "riquíssimo broche de brilhantes". A mesma matéria, além de dar outros detalhes sobre a cena lírica do Rio de Janeiro, como o rendimento de um benefício a Laboccetta no valor de 12 mil francos, por exemplo, trouxe também a notícia da condecoração de Saverio Mercadante e Giovanni Pacini com a "Imperial Ordem da Rosa", a ser endereçada pela legação do Brasil residente em Nápoles (GMN, Ano II, n° 2, o jan. 1853, p.13). Nessa época, como já dissemos no início deste capítulo, a representação brasileira em Nápoles era feita por Gonçalves de Magalhães, que intermediou a contratação de Laboccetta para o Brasil entre outros artistas.

O ano de 1853 foi o início de um período próspero para a cena lírica no Rio de Janeiro. Segundo Ayres de Andrade (1867, V. II, p. 47) em "nenhuma outra fase de sua evolução no século XIX, conheceu o Rio de Janeiro um tal entusiasmo pelo espetáculo lírico, como nos anos que vão de 1853 a 1858". Para esse sucesso, segundo o autor, dois fatores contribuíram muito: a abertura do teatro Provisório e a presença da soprano Rosina Stoltz (ANDRADE, 1867, V. II, p. 47). A essa constatação, acrescentamos que para o sucesso das temporadas a partir de 1853, muito contribuiu a atuação política de Domenico Laboccetta como agente de Gonçalves de Magalhães, contando, como veremos, com a contribuição do flautista Giovanni Scaramella.

Ainda no início do ano de 1853, o fim do contrato com a administração do teatro Provisório fez com que Rosina Stoltz, uma das estrelas da companhia, partisse para a Europa com a permissão de permanecer por um interstício de 5 meses (GMN, Ano II, N° 3, 15 jan. 1853, p. 23). Em 26 de março desse mesmo ano, Gioachino Giannini esteve em Milão como representante da companhia lírica do Rio de Janeiro para escriturar novos artistas (GMN, Ano II, N° 13, 26 mar. 1853, p. 101). Nessa viagem, ele pede ajuda à agência do empresário Giovanni Batista Bonola, (GMN Ano II, N°17, 23 de abr. 1853, p. 133) o que causaria a indignação do cronista do CMIP em 24 de abril daquele ano:

> Para que deve ser dada a direção dos nossos Theatros Lyricos a um estrangeiro que tudo mandará vir da Europa, cantores e coristas, se fundou um conservatório de música, que era de esperar tivesse dado algum resultado se os nossos governos cumprissem o que prometem? [...] Que o teatro lírico está em completa decadência ninguém o nega, mas não é seguramente o meio de o fazer reviver o entregá-lo a quem está acostumado a explorar teatros como meio de especulação. [...] Garanta o governo o contrato de bons artistas, dê uma subvenção regular [...] há de achar muita gente que queira tomar a direção do Theatro Lyrco, **sem preterir os nossos professores de orquestra por outros que da Europa nos vem com bulas falsas, nem transformar o Provisório em uma dependência dos teatros da Itália.** Os artistas de merecimento, como a Sra. Ida, A Sra. Stoltz, a Sra. Zecchini, a Sra. Baderna, o Sr. Laboccetta, o Sr. Gentile, o Sr. Ribas, o **Sr. Scaramella,** o Sr. Tronconi e outros, desejam ser tratados com aquela **consideração a que lhes dá direito o seu talento e habilidade, e ficam isentos dessas intrigas baixas e mesquinhas** (CMIP, Ano X, n° 114, 24 abr. 1853, p.1)**.**

Como o documento deixa transparecer, embora houvesse uma crítica contumaz aos artistas italianos, o nome de Scaramella foi poupado junto a outros colegas do Teatro Lírico. Prova do prestígio de Scaramella e Laboccetta foi a repetição do recital dado por eles no palácio de S. Cristóvão ainda em fins de 1852. Essa nova apresentação ocorreu no Salão do Teatro Provisório para um público que ainda não havia ouvido a um recital do flautista. O evento de 22 de junho de 1853 contou com a presença da augusta família imperial que assistiu "à execução de todas as peças e deram a esse insigne artista mais uma prova de sua generosidade e de quanto protegem as belas artes."

> Dando notícia desse concerto, temos dois fins; um deles é render a devida homenagem ao talento dos Srs. Scaramella e Laboccetta nas suas composições e à maestria com que as executam; e em segundo é **dar aos estranhos que lerem os nossos jornais, mais uma ocasião de conhecerem o acolhimento que damos a um professor da ordem do Sr. Giovanni Scaramella, discípulo do conservatório de Nápoles** (DRJ, Ano XXXII, n° 184, 8 jul. 1853, p.2)**.**

A intenção em comunicar-se com "estranhos" ou estrangeiros, deu certo, tanto que a GMN, dando notícias sobre o Brasil, comentaria que o concerto de Scaramella programado para o dia 22 de junho tinha "preço elevado" e grande procura. Sobre a questão da Companhia Lírica, a mesma folha opinava, baseado nas informações contidas nos jornais brasileiros, que "*il Sig. maestro* Giannini", o representante de João Caetano dos Santos na Europa, havia enganado tanto João Caetano – que era o diretor do teatro – quanto o público brasileiro ao contratar artistas desconhecidos (Ano II, N° 35, 27 ago. 1853, p. 280). Mais adiante, em 17 de setembro de 1853, a GMN (Ano II, N° 38, p.304) reproduziu integralmente a tradução da matéria onde consta uma nova peça de Scaramella, intitulada *Saudades do Brasil.* "Crendo agradar aos leitores e amigos do artista", acrescentam que:

> Tal glória e satisfação seria uma recompensa inócua para um artista que veio de tão longe enfrentando mil perigos; mas não foi só isso, o **Sr. Scaramella já havia recebido nove mil francos pelo seu concerto, e ainda tinha mais a receber**, além do presente que a Benevolência Imperial lhe destinava (tradução do autor)[66]

No Rio de Janeiro, em crítica a esse concerto, Scaramella chegou a ser comparado a Charles Nicholson[67] e José Maria Ribas[68], músicos atuantes em Londres em meados do século XIX e adeptos das flautas de sistema simples. Na execução de *Saudades do Rio de Janeiro* –

---

[66] Tanta gloria soddisfatto sarebbe ben sterile compenso per un artista venuto di contrade cosi lontano affrontando mille pericoli; pero non lo è cosi, il Sig. Scaramella avea diggià introitato pel suo concerto franchi nove mila, rimaneagli altro di ricevere, e dippiù il regalo che la Munificenza Imperiale gli destinava. (GMN Ano II, N° 38, 17 set. 1853, p.304).

[67] Charles Nicholson (1795-1837), flautista inglês nascido em Liverpool que ficou conhecido pelo desenvolvimento e utilização da flauta de "*large holes*", flauta de sistema simples em que os seis furos que produzem as notas são maiores. Essa modificação, atribuída primeiramente a seu pai que também era flautista, seria capaz de aumentar o volume de som do instrumento. Além de Solista conceituado em Londres, foi apontado como professor de flauta quando a *Royal Academy of Music* foi fundada em 1822. Logo em seguida, torna-se flautista principal da orquestra de ópera italiana do *King's Theatre*. Nicholson não só era entusiasta como também comercializava as flautas de *large hole,* trabalhando em parceria com a firma Clementi and Co. e recebendo comissões pelas vendas. Compositor de peças solo, variações e fantasias para flauta, escreveu também os métodos: *preceptive lessons* e *School for the Flute,* em 1836 (ROCKSTRO, 1928, § 909, p. 608-615).

[68] José Maria del Carmen Ribas (1796-1861), nascido em Burgos, na Espanha, aprendendo com seu pai a flauta o clarinete e o oboé. Tocou como clarinetista da Banda do Regimento sendo feito prisioneiro francês durante a guerra peninsular. Com o fim da guerra, Ribas passa a viver na cidade do Porto junto com seu pai. Foi ao mesmo tempo, flautista da ópera de Lisboa e clarinetista na Sociedade Filarmônica do Porto. Em 1826 muda-se para Inglaterra onde atua como clarinetista do *King's Theatre*. Em 1835 passa a atuar como segundo flautista, sendo a primeira posição ocupada por Charles Nicholson. Após a morte de Nicholson, assume a primeira cadeira de flauta da orquestra, sendo responsável por uma das primeiras performances do famoso *scherzo* do *Sonho de uma noite de verão*, de Felix Mendelssohn, sob a regência do próprio compositor. Ribas atuou na Inglaterra utilizando, assim como Nicholson, a flauta de *large holes.* Permaneceu no país até 1851, quando volta a Portugal. Faleceu em 1861 (LORENZO, 1951, p. 129-132).

ou Saudades do Brasil[69] – o cronista do JC de 28 de julho de 1853 diz ter recordado "do inimitável Nicholson e de um de seus melhores discípulos, o Sr. José Maria Ribas. Comparado o Sr. Scaramella àqueles grandes artistas, cremos fazer justiça a todos" (JC, Ano XXVIII, n°178, 28 jun. 1853, p.1).

Além de *Saudades do Brasil* e das peças em parceria com Laboccetta, seu período de vida na corte de D. Pedro II propiciou a produção de mais peças para homenagear membros da aristocracia. O *terzetto* para flauta, violoncelo e piano sobre motivos da ópera *Ernani* seria dedicado à "exímia diletante Sra. Mariquinha dos Santos"; e *Lundum* para flauta, "brilhante composição sobre motivos brasileiros, dedicado à S. E. Condessa do Iguassú", ambas apresentadas em benefício ao harpista Giovanni Tronconi em 12 de setembro de 1853 (DRJ, Ano XXXII, n°248, 12 set 1853, p.4). A escolha de temas brasileiros parece-nos uma tentativa por parte do flautista em se alinhar à incipiente ideia de criação de uma arte nacional.

Como o destaque obtido no Rio de Janeiro, Scaramella era visto em Nápoles como "o protegido dos nobres" no Brasil, assim como era na Itália "o aluno predileto de Mercadante (GMN, Ano II, N° 39, 24 set. 1853, p. 315). Todavia, Scaramella teria seu contrato findado temporariamente com a administração do teatro Provisório, que mais uma vez passava por mudanças. O episódio é reportado por um leitor que assina como *O Dilettante*, no JC de 13 de setembro de 1853.

> Sr. Redator – **O contrato do professor G. Scaramella**, mandado buscar à Europa pela ilustrada e honesta administração dos Srs. Faro, Veiga e Santos por ser preciso para a orquestra do Theatro Provisório, e considerado pelo governo imperial como artista contratado vencendo mensalmente o **ordenado de 300 francos**, **acaba de ser dado por findo** e posto na contingência de ganhar 5$000 ou 6$000 por noite de espetáculo, se quisesse ainda ficar no país! Registre o Sr. Labocceta (sic.) mais este fato, para justificar na Europa a diferença que fez nas suas despedidas entre as administrações delegadas do governo e a presente empresa e o comprometimento que tomou de, só em outras circunstâncias, aconselhar os artistas a vir a este país.
>
> Quando a orquestra do Theatro Lyrico precisa de professores, e qualquer empresa que queira melhorar os espetáculos tem necessidade de mandar vir da Europa alguns instrumentistas, é que **são atirados à rua artistas como o Sr. Ribas e o Sr. Scaramella**? ... Não sabemos como explicar este fato, o que é verdade é que o Scaramella parte também neste paquete (JC, Ano XXVIII, n° 254, 13 set. 1853, p.2).

[69] As diversas fontes que mencionam a performance dessa peça são dúbias a respeito do título.

O salário mensal de 300 francos de Scaramella era claramente mais atrativo do que 5 ou 6 mil réis por noite de espetáculo, como aponta o *Dilettante.* Os valores mencionados aparentemente continuariam em vigor até 1857, como comprova o registro da Assembleia Geral Legislativa de 10 de agosto daquele ano. Em meio às discussões sobre as condições dos músicos brasileiros no Teatro Lírico, o senador Silveira da Motta vai alertar para o fato de se pagar "uma primeira parte da orquestra do teatro italiano com 6$, e as segundas com 4$ ou 5$." Tendo em média 4 récitas mês como afirma o senador, quanto ganharia "um músico nacional que não tem contrato? Vem a ganhar por mês 24$." Silveira da Motta segue seu discurso apontando as vantagens oferecidas aos estrangeiros:

> Ora, isto é ordenado para se dar a um artista de primeira força; e em que condições? Alguma vez quer-se ensaiar uma peça nova; ensaia-se dez vezes e o artista nada recebe pelos ensaios; vai a peça à cena, leva uma pateada ou não agrada, eles que têm assistido a dez ensaios e uma récita, têm por tudo isto ganho apenas 6$!... Isto é insuportável**! Enquanto o estrangeiro tem contrato e está ganhando 150$, 200$, 400$ e 500$ por mês**, **quando o brasileiro ganha apenas 24$!** (DRJ, Ano XXXVII, n° 219, 12 ago. 1857, p.1).

Observa-se então que Scaramella tinha uma condição muito superior à dos brasileiros. Além do tratamento diferenciado ao receber por mês e não por récitas, o primeiro flautista do Provisório recebia em moeda estrangeira. A quantia mencionada de 300 francos por mês, baseando-se em cotação[70] de 340 réis por 1 franco, conforme consta no CMIP de 6 de abril de 1853 (Ano X, n° 96, p.2), seria o equivalente a 102$ mil réis por mês, ou seja, mais do que quatro vezes o que ganharia em média uma primeira estante nacional.

Outra informação relevante nas fontes citadas acima, é a importância de Laboccetta que, na Europa iria aconselhar ou não, artistas a virem para o Brasil. Sem as vantagens do contrato pago em moeda francesa, Scaramella dirigiu-se à França para colaborar mais uma vez com Domenico Laboccetta, que tinha a incumbência de escriturar novos músicos para o teatro Lírico. O cantor, violoncelista e agora empresário, apresenta-se ao lado de Scaramella em Paris na residência da Baronesa Pontalba.

> A 16 de outubro (de 1853) chegou o Sr. Laboccetta a Paris, e, poucos dias depois, tanto ele como **o Sr. Scaramella deram provas de seus talentos em uma**

[70] A cotação encontrada, ao que tudo indica é do tipo descrito por Heitor Pinto de Moura Filho (2010), em que publicavam-se taxas mínimas, máximas e/ou médias representativas de um período qualquer, dentro de um mercado específico, neste caso o de Paris, com taxas representativas para 90 dias. Esse tipo de publicação pode ser encontrada na imprensa geral ou especializada da época (MOURA FILHO, 2010, p.14).

> **reunião na casa da Baronesa Pontalba,** onde foram com toda amabilidade acolhidos e vitoriados. O Sr. Laboccetta tinha já se apresentado ao Marques Lisboa, ministro brasileiro em Paris, mas não tendo este recebido ainda as cartas da diretoria do teatro Provisório, sobre o contrato de novos artistas, o **Sr. Laboccetta se limita a trabalhos preparatórios, para o bom desempenho da comissão em que é ele agente** dos Srs. Marques Lisboa, Visconde de Santo Amaro, Gonçalves de Magalhães, escrevendo a diversos artistas, e procurando **destruir a repugnância que eles têm de vir para um país, que dizem flagelado pela febre amarela, e cuja população não sabe ainda avaliar e presar devidamente o mérito dos artistas.** O Exm. Sr. Marques Lisboa já tinha um crédito à sua disposição de 75 mil francos, vai lhe agora outro de 25 mil (DRJ, Ano XXXII, n°342, 12 dez. 1853, p.2).

Aqui fica explicitado que, assim como Dionísio Vega havia atuado em 1851, a representação de Gonçalves de Magalhães e de outras autoridades do Império do Brasil foi feita por Laboccetta, e Scaramella o ajuda nesses trabalhos preparatórios. Eram dois músicos napolitanos, em Paris, representando os interesses do Império brasileiro e destinando verbas a artistas que chegavam a somar 100 mil francos. Salta aos olhos a importância da música napolitana e a relevância de Domingos José Gonçalves de Magalhães como personalidade influente na construção de uma identidade nacional para além de sua produção literária, como um fomentador da cultura operística em um país onde supostamente a população não sabia "avaliar e presar devidamente o mérito dos artistas."

O nome de Gonçalves de Magalhães tem sido lembrado na literatura como o precursor da estética romântica no Brasil, seja em *Suspiros poéticos e Saudades* ou no primeiro volume da revista *Niterói* publicado em 1836, onde ele escreve seu *Ensaio sobre a história da literatura no Brasil* (HUPPES, 1993, p.7). Gonçalves de Magalhães tem também seu nome lembrado como influente nas representações dramáticas. Ele e Manuel de Araújo Porto Alegre eram próximos do ator e empresário João Caetano dos Santos, e haviam influenciado o artista nas novas técnicas de declamação e organização de cenários, de acordo com as tendências em voga na Europa dos anos 1837 e 1838 (HUPPES, 1993, p.72-73). Todavia, para Ivete Huppes (1993, p. 73-76), Gonçalves de Magalhães abandona o teatro desde que ingressou em trabalhos burocráticos ao lado do Duque de Caxias em fins de 1838, e quando passou a dedicando-se à carreira diplomática a partir do ano de 1847.

Em nossa pesquisa fica evidente que o período de atuação diplomática de Gonçalves de Magalhães em Nápoles, que encerrou sua contribuição à dramaturgia, resultou em uma atuação política que intensificou o intercâmbio de cantores líricos e instrumentistas entre a cidade italiana e o Rio de Janeiro, revelando uma faceta pouco difundida das suas contribuições às artes no Brasil. Nesse contexto, até mesmo Saverio Mercadante foi condecorado pelo Império

brasileiro, enquanto a cena lírica carioca era acompanhada em detalhes pela imprensa napolitana. Provas inequívocas dos esforços de Magalhães para colocar o teatro de ópera do Rio de Janeiro em projeção internacional.

A presença de Laboccetta e do "*valente artista di flauto"* Scaramella, tocando para "a flor da aristocracia civil" de Paris (GMN, Ano II, n° 47, 19 nov. 1853, p.373), foi noticiada também em Nápoles, revelando que o tenor napolitano havia se negado a renovar o contrato com a empresa de João Caetano dos Santos, mas que o faria com a nova administração (GMN, Ano II, n° 46, 12 nov. 1853, p. 371). O impasse é resolvido e ambos retornam ao Rio de Janeiro no ano de 1854, trazendo mais músicos ligados ao conservatório de Nápoles.

2.2 Novos artistas e a colônia napolitana no teatro

Giovanni Scaramella e Domenico Laboccetta voltam ao Rio de Janeiro somente em 6 de abril de 1854, conforme registro de entrada no porto noticiado no DRJ de 7 de abril daquele ano. Junto a eles, vêm escriturados a prima-dona contralto Anneta Casaloni, o primeiro barítono Giacomo Arnaud, o *Buffo* Pietro Ferrari, o Diretor de orquestra, Carlo de Barbieri e Achille Arnaud como Diretor do Coral. Vieram também escriturados 8 coristas e o pintor cenográfico Mario Bragaldi. A mesma matéria dava notícias que no próximo paquete se esperava vir a prima-dona soprano Madame Charton e o Baixo profundo Mr. Boucher, artistas que acabavam de findar seus contratos em Marselha (JC, Ano XXIX, n° 96, 7 abr. 1854 p.2).

Os novos artistas fizeram o teatro Provisório ter reconhecimento internacional. As palavras de Hector Berlioz reproduzidas no jornal *La Semaphore* de Marselha, onde "por dois anos cantou Mme. Charton", diziam que depois de Nova Iorque, os teatros de Nova Orleans e do Rio de Janeiro eram os mais destacados das Américas.

> [...]Esse teatro, provisório como o de Paris, é de grandes dimensões. Se não é decorado com luxo, ao menos foi construído com as melhores condições para a acústica e para acomodar os espectadores. O teatro conta com **uma orquestra de setenta músicos** *très-passables,* **dirigidos por um hábil chefe** que conheci em Bremen no ano passado (1853), o **Sr. Barbieri**. Mme. Charton-Demeur [...] obtém nesse momento na grande ópera do Rio de Janeiro um sucesso fabuloso (*Le Sémaphore de Marseille*, Ano 27, n° 8223, 29 nov. 1854 p.2, tradução do autor).

O mérito pela contratação de artistas que possibilitavam ao Rio de Janeiro a performance de "qualquer ópera" foi creditado na imprensa napolitana a Domenico Laboccetta, que "não se

esqueceu de seu colega de internato" recrutando por dois anos o Sr. Carlo de Barbieri, "saído do vosso conservatório de S. Pietro a Majella" e que trabalhava à época na Alemanha (GMN, Ano III, N° 32, 5 ago. 1854, p.251). Também Achille Arnaud, pianista contratado como preparador do coral era egresso do mesmo conservatório, como já apontava Ayres de Andrade (1967, V. II, p.138).

Carlo de Barbieri vem para substituir com a batuta, o trabalho que executava João Victor Ribas dirigindo a orquestra ao mesmo tempo em que tocava o primeiro violino. A regência ruidosa de Barbieri, batendo "sua varinha sobre o papel da partitura", produzia um efeito tão desagradável quanto "o arco do Sr. Rias sobre a folha de flandres do candeeiro que tinha à sua direita (CMIP, Ano XI, n° 138, 20 mai. 1854, p.1)." Nesse relato se vê a transferência da liderança na orquestra de ópera do Rio de Janeiro para um músico napolitano, que agora incorpora a batuta na regência ao invés da antiga prática do violino regente. Nessa nova organização, com a contratação de tantos artistas ligados a Nápoles, o posto de primeiro flautista do teatro Provisório era de natural ocupação para Giovanni Scaramella, mesmo com a presença de outros flautistas que faziam contraponto a ele.

A prima-dona Anne Arsène Charton era a esposa de Jules Demeur, flautista pioneiro da flauta Boehm cônica de anéis em Bruxelas, quando foi nomeado professor de flauta em 1842 (FÉTIS, 1868, V. II, p. 465). Madame Charton cantou 154 vezes entre 21 de junho de 1854 e 27 de fevereiro de 1856, período em que esteve no Rio de Janeiro, recebendo por mês 10 mil francos além dos 45 mil francos pelos concertos em benefício a ela. Estima-se que os ganhos da cantora tenham chegado à vultuosa quantia de 300 mil francos em todo o período de atuação no Rio de Janeiro (MENDES, 2019, p. 53).

Comparando os vencimentos de Scaramella, de 300 francos por mês com os de Madame Charton, percebe-se que ela era, de fato, muito bem remunerada, ficando evidente a discrepância entre o salário dos músicos e dos famosos cantores contratados. Nesse contexto, os músicos nacionais que atuavam no Provisório e recebiam por cada récita entre 4$ e 6$ mil réis, sentiam-se naturalmente desprestigiados (ver item 2.1).

Mesmo com a discrepância salarial em relação aos cantores, Scaramella tinha uma condição distinta da maioria dos músicos brasileiros atuantes no teatro Provisório além de influência política. Há um episódio reportado na imprensa, em que o grupo denominado como "alcorão-Bonola-fiorentino" – ou napolitano, se considerada a origem de seus integrantes – foi apontado como responsável pelas ações que levaram à demissão de seis professores nacionais.

O grupo seria composto pelo próprio diretor, Sr. Bonola; por Giovanni Scaramella, pelo regente, Carlo de Barbieri e por Domenico Laboccetta. A medida teria como objetivo formar "uma colônia musiqueira no barracão", referência ao teatro Provisório.

O incidente teria como pano de fundo a tentativa de alguns músicos brasileiros em receber 1$ mil réis por ensaio que excedesse a um ensaio geral e dois parciais para cada nova produção. O reclamante que assina como *O Diapasão*, vai afirmar que por vezes os músicos nacionais não chegavam a ganhar nem 20$ mil réis por mês, e que, como resposta às suas reivindicações, a direção do teatro mandou "engajar artistas, talvez de menor força, a quem se dá 108$ e até 180$ mensalmente. Reclamando do excesso de ensaios sem a devida remuneração, *O Diapasão* argumentava que todos liam "à primeira vista transpondo até de momento meio ponto e ponto e meio do que está nas suas cartinas (sic.) ou particellas" (CMIP, Ano XI, n° 226, 17 ago. 1854, p.2).

Os substitutos chegaram em 9 de agosto de 1854 (CMIP, Ano XI, n° 220, 10 ago. 1854, p.4), um holandês T. W. Von Liewen (oboé); os italianos Luigi Elena (violoncelo), Alexandre Elena (viola), Francisco Muratori e Clemente Castagnary (violinos); pelos franceses Édouard-Victor Paulin[71] (contrabaixo), Jean Laviec (fagote) e o trompista Selut (CMIP, Ano XI, n° 220, 10 ago. 1854, p.1). A esses músicos, conforme reclamava o *Diapasão*, foram concedidos contratos que os diferenciava da condição dos brasileiros. Ainda no ano de 1855, estavam eles ao lado de Scaramella (quadro 8) entre os 15 contratados da Orquestra (*Almanak,* Ano XII, 1855, p. 377).

Flauta	**Oboé**	**Clarineta**	**Fagote**
Giovanni Scaramella	Wilhelm Van Loeven (sic.)	Antônio Luiz de Moura	Jean Laviec
Violinos	**Viola**	**Violoncelo**	**Contrabaixo**
Francisco Muratori	Alessandro Elena	Luigi Elena	Édouard-Victor Paulin
Clemente Castagnery		Giuseppe Martini	
Braz Ferreira Radicate			
Harpa	**Trompa**	**N.R.**	
Giovanni Tronconi	Selut	J. Hartleb	
		H. Oeser	

Quadro 8. Lista de professores de orquestra contratados para o Teatro Lírico do Rio de Janeiro em 1855, (elaboração do autor).

[71] Músico francês nascido em Paris no ano de 1834. Recebeu o primeiro prêmio do Conservatório em 1852 e integrou a orquestra do *Theatre de la Porte- Saint Martin* e a orquestro do *Theatre Delassements* do Circo Napoleão (PIERRE, 1900, p. 825).

Dos 15 músicos contratados identificamos apenas um brasileiro: Antônio Luiz de Moura (quadro 8), isso explica a indignação dos músicos nacionais. O número reduzido de músicos deve-se à própria dinâmica de trabalho do grupo, que contava também com os brasileiros mal remunerados para compor um efetivo que poderia chegar a 70 músicos, de acordo com a visão que se tinha do teatro Provisório no exterior (ver início deste item).

Para além da influência na orquestra, Scaramella gozava do prestígio de ter sido aluno de Mercadante. No ano de 1856, o cronista do *Correio da Tarde* de 15 em março, ao comentar a récita de *Horácios e Curiácios* de Savério Mercadante, criticando os cortes feitos na obra graças a deficiência das vozes do coral, alertava que o Sr. Scaramella:

> [...] deverá infalivelmente acompanhar-nos em nossa justa indignação, e é muito de se supor que pelo primeiro paquete **escreva a seu mestre** anunciando-lhe o pouco caso ou nenhum caso com que tratou o Sr. Barbieri (o Regente) a sua filha querida.
>
> Agora vejamos como a **Srta. La Grua** cantou e interpretou a parte de Camila! Na primeira ária [...] que é em *Lá bemol menor* foi transportada para *Fá menor diesis* (sustenido), isto é, uma terça diminuta ou um ponto (um toma abaixo). O *Allegro* em 2/4 escrito em *ré* foi também trasposto todo para *dó.* Ora, diga Sr. Barbieri, se *La bemol* produz o mesmo efeito que *Fá diesis*, e se *ré* escrito em tom brilhante é o mesmo que *dó*? Contudo, apesar destas horríveis modificações a Signorita La Grua não pôde cantar a sua parte *comme il faut,* vomitou as notas sem colorido algum, apelou para seus recursos de deslocações; tudo porém foi inútil, e mais esta vez o naufrágio foi inevitável.
>
> No final do 1º ato, no *Adágio*, deixou de cantar para que a clarineta e **a flauta mágica do Sr. Scaramella desse as notas que a soprano (*au grand besoin*) não podia dar** (*Correio da tarde,* Ano II, n° 63, 15 mar. 1856, p.3)**.**

No ponto central da crítica, reside a ideia de fidelidade à obra, algo que o regente Barbieri corrompe ao fazer tais transposições. Porém, a adaptação de uma ópera em uma outra realidade que não aquela para qual Mercadante a concebeu, implica em inevitáveis ajustes no diapasão, já que não havia padronização de afinação no século XIX. Apenas para citar um exemplo, segundo Bruce Haynes (2002, p. 332), em 1826, Gioachino Rossini, ao dirigir a ópera italiana de Paris percebia um diapasão muito mais baixo do que aquele pensado para suas óperas. Com o processo de ascensão na afinação ocorrido naquele contexto, chegou-se no ano 1834 ao A: 434hz. No caso do Rio de Janeiro, não sabemos qual diapasão era praticado nessa época, mas o procedimento da transposição era corriqueiro, tanto que, como vimos acima, os músicos precisavam ter a habilidade de transpor até à primeira vista, como se reclamou pela imprensa.

Está claro que a posição política de Scaramella na orquestra do teatro Provisório era privilegiada, graças ao predomínio de um corpo artístico liderado por um regente napolitano

que havia sido escolhido na Europa com sua própria contribuição. Entretanto, se a figura política que ajudou a viabilizar financeiramente as contratações em Nápoles foi Gonçalves de Magalhães, no Rio de Janeiro, a reestruturação do Conservatório de música seria proposta por outra personalidade influente na cultura brasileira. Nesse novo projeto, tanto o clarinetista brasileiro Antônio Luiz de Moura quanto Giovanni Scaramella seriam os responsáveis pelas aulas dos instrumentos de sopro.

2.3 A classe autônoma de flauta no conservatório do Rio de Janeiro

A reestruturação do conservatório e sua anexação à Academia Imperial de Belas Artes foi uma iniciativa de Manuel de Araújo Porto Alegre colocada em prática no ano de 1855. O projeto tinha inspiração no modelo francês, com o intuito de fomentar a criação do teatro e ópera nacional pela junção das artes em um único estabelecimento (SILVA, 2007, p. 88-96).

Conforme noticiado pelo *Correio Mercantil* de 6 de fevereiro de 1855 (Ano XII, n° 36, p.1), a direção da instituição ficou a cargo de Francisco Manoel da Silva, padre Manoel Alves Carneiro foi escolhido como tesoureiro, Francisco da Motta o secretário, o professor de "regras de acompanhar, de órgão e contraponto" era Gioachino Giannini. José Martins e Demétrio Rivero eram os professores das cordas, enquanto se encarregavam dos sopros Antônio Luiz de Moura e Giovanni Scaramella.

A descrição genérica que apontava Scaramella como professor "de flauta e outros instrumentos de sopro", igualmente destinada a Luiz de Moura em relação à clarineta, remete a um sistema de ensino já superado em Nápoles, terra natal de Scaramella, no início do século XIX (ver Capítulo I), e para o qual, a formação de Scaramella em um único instrumento geraria dúvidas a respeito de suas competências. Uma carta particular assinada pelo *Apreciador da Música* publicada na imprensa, indagava "quais são os outros instrumentos de sopro que os ditos senhores pretendem ensinar além dos que usam na orquestra, pelos quais têm nomeada" (CMIP, Ano XII, n° 38, 8 fev. 1855, p.2) Mais direta foi a crítica do *Jornal das Senhoras,* que questionava: "este senhor é flautista [...] como há de um dos professores nomeados ensinar diversos instrumentos de sopro se ele apenas conhece um (*Jornal das Senhoras,* Ano IV, n° 6, 11 fev. 1855, p. 48)?"

Aparentemente os questionamentos não eram infundados, pois quando o secretário da instituição vai aos jornais convidar aos alunos para que se inscrevam nas aulas ofertadas no conservatório, o aviso não prevê outros instrumentos de sopro que não sejam a flauta e a clarineta. As aulas de flauta ocorreriam às terças e sextas-feiras das 10 horas ao meio-dia, e as de clarineta às quartas e sábados no mesmo horário. Francisco da Motta, o secretário da instituição, preocupou-se ainda em dizer que as aulas têm como público-alvo "pessoas que se destinam a viver de arte, que se julgarem habilitadas em música" (JC, Ano XXX, n° 58, 27 fev. 1855, p. 2) Desse modo, vê-se que as aulas não visavam a iniciação musical, e sim a formação de profissionais para atuar no mercado de trabalho.

No ano de 1855, após a referida reformulação, o número de alunos do conservatório chegou a 106, sendo "60 do sexo masculino e 46 do feminino" (CMIP, Ano XII, n° 135, 17 mai. 1855 p.1). Número significativo se comparado aos 110 alunos internos ao *San Pietro a Majella* em Nápoles, relatados por Fétis em 1829 (ver item 1.1). Porém, no conservatório de Nápoles havia a distinção entre internos e externos, o que significava atender mais 100 estudantes no início da formação, algo que não ocorreu no Rio de Janeiro.

A crítica à nomeação de Scaramella estava no fato de haver no Rio de Janeiro músicos aptos a lecionar os mais variados instrumentos da família das madeiras (MENDES, 2019, p. 49), o que corrobora o ambiente de disputas por postos de trabalho entre estrangeiros e brasileiros. José de Alencar, em sua revista semanal intitulada *Ao correr da pena,* em 11 de fevereiro de 1855 iria em defesa dos estrangeiros nomeados, dos quais Scaramella era o mais questionado. Em seu texto, Alencar diz que "escolheu-se o que havia de mais notável nas diversas especialidades: atendendo-se unicamente ao merecimento." E continua:

> Enquanto a música não se desenvolver entre nós, enquanto não tivermos um conservatório bem montado, seremos obrigados a pedir artistas à Europa, e então, se renovará essa queixa constante da preferência que no nosso país se dá ao estrangeiro. Por que existe essa preferência? É pela mesma razão porque a vossa casaca é de pano francês, a vossa calça de linho inglês, e não de algodão de Minas. É porque bebeis chá da Índia e não de São Paulo: e por muitas outras razões que sabeis tão bem como eu. Trabalhemos pois; esforcemo-nos para nos tornarmos melhores do que somos, para que um dia não precisemos de mestres estrangeiros, e para que nós possamos desvanecer de nossos próprios artistas (CMIP, Ano XII, n° 41, 11 fev. 1855, p.1).

Percebe-se que a defesa de Alencar se centra na ideia de superação da carência de profissionais formados nas "mais diversas especialidades", ainda que, como vimos acima, essas especialidades não fossem tão diversas. Porém, o contraponto que o escritor faz às críticas

sofridas pelos estrangeiros, vai de encontro à proposta inconclusa do tenor napolitano Giovanni Basadonna, que queria formar um núcleo de cantores no Rio de Janeiro para diminuir a necessidade de se contratar vozes na Europa (ver início deste capítulo).

Com a perspectiva de formação de classes de instrumentistas a partir de mestres estrangeiros, não faria mesmo sentido ter estudantes de oboé e fagote nas aulas de Scaramella, que embora tenha sido denominado professor de outros instrumentos de sopro, atrairia a atenção dos estudantes brasileiros muito mais em relação à flauta do que em qualquer outro instrumento. Corrobora essa percepção o fato de Francisco da Motta, após a morte de Scaramella em 1857, ter assumido a classe de flautas criando, através de portaria de 30 de abril do mesmo ano, as classes de fagote e corne inglês (MENDES, 2019, p. 51).

Mesmo sem que isso tenha sido previsto em seu contrato, Scaramella acabou por introduzir no conservatório do Rio de Janeiro, do ponto de vista da formação na flauta, a ideia de especialização, da qual fala Alencar em sua defesa enfática, ainda que tal iniciativa tenha perdurado por um curto espaço de tempo. Processo similar ao vivido por seu professor, Pasquale Bongiorno, em Nápoles no início do século XIX, sendo o responsável por uma das primeiras classes autônomas de flauta na Itália, como exposto no primeiro capítulo.

A posição de Scaramella como professor do conservatório não foi sua única atividade docente no Rio de Janeiro. Seu novo posto de trabalho fomentou o interesse naquela sociedade também por aulas particulares em meados de 1855.

> O distinto professor de flauta Giovanni Scaramella, cedendo ao pedido de várias pessoas, anuncia hoje que dará lições de seu instrumento em sua casa e em casa de particulares. É uma boa nova que damos aos moradores (CMIP, Ano XII, n° 185, 6 jul. 1855, p.1).

Na oferta de aulas particulares que o flautista napolitano também deixou evidência de suas experiências com inovações organológicas ligadas à flauta.

2.4 A flauta de novo sistema e Giovanni Scaramella

Traçando um paralelo com o que ocorria em Nápoles em 1855, vimos no item 1.3 que Emmanuele Krakamp era tido naquela cidade como o único flautista de renome a adotar o sistema Boehm, sendo que Scaramella era aluno do conservatório de *San Pietro a Majella* em

meados da década de 1840, quando Krakamp era professor na classe externa da instituição e as modificações propostas por Boehm começavam a ganhar adeptos em toda a Europa.

Quando Scaramella chegou ao Rio de Janeiro, o debate em torno das vantagens e desvantagens da flauta Boehm cilíndrica de metal – concebida em fins de 1847 – estava posto na comunidade através da imprensa. Embora seu nome não tenha sido mencionado diretamente, Scaramella foi visto como um "competidor" de seu "compatriota" Achille Malavasi, o pioneiro da flauta Boehm de metal no Brasil que chegou ao Rio de Janeiro em 1851. Essas afirmações foram proferidas em carta publicada na imprensa no ano de 1853, de modo a pontar opositores do novo sistema sem nomeá-los (MENDES, 2019, p. 42-47). Malavasi, antes da chegada de Scaramella, havia tido a chance de apresentar-se para a Imperial família com variações suas sobre as óperas *Norma* e *Lucia di Lammermoor*, o que caracteriza, de fato, por parte de Scaramella um intuído de competição, já que o repertório apresentado por ele em fins de 1852 incluía variações sobre as mesmas óperas (MENDES, 2019, p. 46).

Sobre as características de cada instrumento, uma crônica publicada no periódico *O Brasil,* dizia que a flauta com que o "Sr. Malavasi apresentou-se perante o público" era uma:

> [...] uma flauta metálica, composição de prata e zinco, segundo nos afirmam: tem mais chaves, porém o feitio é o mesmo que o de uma flauta ordinária, sobre a qual tem vantagens e inferioridades.
> **Nos baixos, por exemplo, a flauta metálica é superior, porque dá-os mais cheios; mas nas notas agudas, a flauta ordinária é sem contestação preferível.** Em geral, e tomados desatentamente, os sons de uma e de outra podem confundir-se; no entanto há entre ambas certa diferença que não pode passar desapercebida ao ouvido menos exercitado.
> O Sr. Malavasi tocou três vezes, e em todas foi merecidamente aplaudido, não tanto sem dúvida pela bondade seu instrumento, **pois para nós é maior a sua novidade que sua excelência**, como pelo bem que executou. O Sr. Malavasi tem perfeita embocadura, toca com gosto, e sabe extrair de sua flauta melodias a que ela se não recusa (sic.) (*O Brasil,* Ano XII, n°1791, 11 fev. 1852, p.2).

A percepção da flauta Boehm cilíndrica de metal com qualidade inferior nos agudos em relação à flauta da tradição foi discutia também em Londres no mesmo ano de 1852. Para John Clinton (1852, p. 21-23), além da completa mudança no dedilhado, da dificuldade em certas tonalidades que antes eram mais fáceis no sistema simples e do alto custo envolvido na compra de uma flauta Boehm em comparação às antigas, a terceira oitava no novo sistema tinha uma sonoridade "magra e a afinação das notas muito alta."[72] Segundo Clinton, que era professor da

[72] "*thin in quality and the notes too sharp*" (CLINTON, 1852, p. 21-26).

academia Real de música e membro da sociedade filarmônica de Londres, essas opiniões sobre a flauta Boehm não eram somente dele, pois professores de destaque e construtores trabalhavam em vários experimentos no intuito de corrigir ou remover tais deficiências (CLINTON, 1852, p. 26).

Assim, vê-se que o ambiente musical do Rio de Janeiro, embora fosse aberto a experiências em relação à flauta Boehm, tinha em opinião professada na imprensa o reconhecimento de vantagens do sistema simples, do mesmo modo que se discutia em Londres, por exemplo. Giovanni Scaramella, mesmo que possa ter sido visto em 1853 como um opositor de Achille Malavasi e da novidade trazida por ele ao Brasil, nos anos seguintes pode ter utilizado o sistema novo em algum momento. Há em uma crítica publicada na imprensa no ano de 1854, menção à flauta de Scaramella que deixa dúvidas quanto ao tipo de instrumento utilizado por ele. No evento em que foi apresentada a *Valsa Bohemiana*[73] no intervalo da representação operística, além da repreensão ao comportamento de Scaramella, pela "troca de olhares" e "risadinhas" entre ele e o regente Carlo de Barbieri, há a referência à marcação de compassos, tanto com "a baqueta" do Sr. Baribieri, quanto com a "flauta bohemina" (CMIP, Ano XI, n° 216, 6 ago. 1854, p.2).

Não há clareza se, ao referir-se à flauta, o cronista fez alusão à *Valsa Bohemiana* apresentada pela orquestra ou ao sistema Boehm. Contudo, no período em que Scaramella já se colocava como professor, isto é, em meados de 1855, ao oferecer aulas particulares, seu anúncio faz referência ao "sistema moderno" de flauta.

> **Giovanni Scaramella**
> Professor do conservatório de música e do Teatro Lírico fluminense oferece-se a dar lições de **flauta (sistema moderno)** tanto em casa dos discípulos que o honrarem com a sua confiança, como na sua morada, rua do Hospício N° 207. Estas últimas lições terão lugar duas vezes por semana, das 7às 9 horas da noite (JC, Ano XXX, n°183, 4 jul. 1855, p. 3).

O documento pode ser entendido como um sinal da habilitação de Scaramella para lecionar no novo sistema, que não deve ser outro se não o próprio sistema Boehm. Porém, as diversas réplicas dos anúncios de Scaramella que se seguem a esse, omitem justamente a menção a esse novo sistema (fig. 15). Teria sido somente um equívoco da redação do jornal ou uma tentativa por parte de Scaramella em se adequar às novas tendências? Como se trata de

[73] Valsa que seria dançada na ocasião pela demoiselle Fanny Genat e o Sr. Paulo.

uma época de experiências organológicas, é lícito afirmar que Scaramella conhecia o sistema Boehm e tinha a chance, ao menos, de experimentá-lo.

Giovanni Scaramella ,

professor do Conservatorio de Musica e d Theatro Lyrico Fluminense, offerece-se a dar lições de flauta tanto em casa dos discipulos que o honrarem com a sua confiança, como na sua morada, rua do Hospicio n. 207, 2º andar. Estas ultimas lições terão lugar trez vezes por semana, das 7 ás 9 horas da noite.

As pessoas que se quizerem utilisar do seu prestimo servir-se-hão mandar aviso á casa da sua residencia. (·

Fig. 15. Anúncio de aulas de flauta de Giovanni Scaramella em 18 de julho de 1855 (JC, Ano XXX, n° 197, 18 jul. 1855, p.3)

Mesmo que Scaramella tenha utilizado a flauta Boehm, o mais próximo que encontramos de uma referência ao instrumento que ele utilizou no Brasil sugere que, ao tocar uma peça de sua composição, ele se utilizou de uma flauta de sistema simples, conforme crítica ao concerto em seu benefício publicada em 28 de dezembro 1856.

> Scaramella tocou, com o acompanhamento da orquestra, uma **fantasia do Elixir do amor** que poderia ser chamado de Elixir da flauta. Apolo ou Telêmaco inspirados em Minerva só conseguiam fazer sons tão divinos quanto a flauta do professor. Depois do violino, da harpa e do violoncelo, a flauta é o mais encantador e agradável dos instrumentos. Os intérpretes medíocres extraem dela apenas poesia medíocre; mas a Scaramella faz disso uma distração deliciosa. Ouvimos com sinceridade, com meditação, subjugados, encantado pela maravilhosa execução e pela raridade dos sons produzidos por **um tubo tão insignificante em aparência.** O poder dos lábios e do sopro! Tudo nos proporcionou agora o êxtase dos pastores da Arcádia. M. Scaramella mereceu nessa ocasião as honras que o fazem (*Courrier du Brésil*, Ano III, n° 50, 14 dez. 1856, p.6).

A descrição de uma flauta "insignificante em aparência" no ano de 1856, contrasta com as "engenhosas modificações" no instrumento mencionadas na crítica recebida em Nápoles por Scaramella no ano de 1845 (item 1.4). Pelo próprio recorte temporal em que viveu, e pelo trânsito entre importantes centros musicais como Nápoles, Paris e Rio de Janeiro, é possível afirmar que Scaramella teria acesso às inovações de Theobald Boehm, o que não quer dizer que

tenha adotado um sistema em detrimento do outro. A análise das composições de Scaramella, que faremos no próximo capítulo, podem nos dar pistas a esse respeito.

Giovanni Scaramella morreu em março 1857, não sem antes ter atingido projeção internacional. O *Annuaire des deux mondes* (1854, p. 226), qualificava-o entre os solistas de destaque do Reino das Duas Sicílias ao lado de Sebastiani na clarineta, reconhecimento certamente alcançado após sua viagem a Paris, quando tocou em parceria com Domenico Laboccetta e ajudou a contratar novos músicos para o Rio de Janeiro. A matéria repercutiu na imprensa da corte de D. Pedro II, tendo sido ele qualificado como "um dos mais brilhantes discípulos do conservatório de Nápoles" (CMIP, Ano XIV, n° 1, 1 jan. 1857, p.1). De seu espólio, posto em arrematação judicial, constava apenas "uma rica flauta e uma porção de música" entre outros pertences (JC, Ano XXXII, n°123, 6 mai. 1857, p. 2).

CAPÍTULO III – FLAUTA DIATÔNICA, ESCALA CROMÁTICA; FLAUTA CROMÁTICA, ESCALA DIATÔNICA

Antes de iniciarmos a análise das composições de Giovanni Scaramella, é necessário trazer, ainda que de forma sucinta, um panorama das transformações organológicas ocorridas na flauta transversal da tradição europeia ao longo de séculos de história. Entendemos que essas informações são imprescindíveis para compreender os aspectos técnicos contidos nas suas obras, pelo menos no que se refere aos tipos de flautas para as quais tais composições podem ter sido pensadas.

As flautas transversais na tradição ocidental desenvolveram-se como instrumentos diatônicos, isto é, com uma furação que propiciava a produção de uma escala diatônica maior. Essas são as flautas cônicas de sistema simples, como explica Susan Maclagan (2009, p. 165-166). Instrumentos da tradição europeia entre o século XVIII e início do século XIX que além do orifício de embocadura e de seis orifícios tonais, são usualmente dotados de um certo número de chaves: apenas uma durante a maior parte do século XVIII, mas que na transição para o século XIX podem receber de 4 até 20 chaves (MACLAGAN 2009, p. 165-166).

A adição de chaves da qual fala Susan Maclagan vai aos poucos cromatizando o instrumento eminentemente diatônico, em diálogo com as concepções teóricas vigentes em cada momento histórico e localidade, de modo a corresponder, por exemplo, à diferença teórico-prática entre semitons diatônicos e cromáticos.

O músico e teórico alentejano António Fernandes, em sua *Arte da Música* publicada em 1626, foi um dos primeiros estudiosos a propor a divisão da oitava em 55 comas.[74] Esse sistema descendia diretamente da afinação justa, de geral adoção durante o Renascimento e que apresentava as proporções aritméticas para cada intervalo (PORTAS, 2019, p.43-44). As proporções aritméticas da afinação justa, em correspondência com a série harmônica, foram também descritas por Marin Mersenne (1636, Livro III, p. 180), que demonstra as diferenças entre tons e semitons maiores e menores (fig. 16).

[74] Entende-se por *coma* a nona parte do intervalo de um tom. (MED. 2017, p. 31)

Table Harmonique de la proportion des corps.

Coſtez.			Plans.		Solides.	
1	2	Octaue.	1	4	1	8
2	3	Quinte.	4	9	8	27
3	4	Quarte.	9	16	27	64
4	5	Tierce maieure.	16	25	64	125
5	6	Tierce mineure.	25	36	125	216
8	9	Ton maieur.	64	81	512	729
9	10	Ton mineur.	81	100	729	1000
15	16	Demiton maieur.	222	256	3375	4096
24	25	Demiton mineur.	576	625	13824	15625

Fig. 16. Proporção dos intervalos segundo Marin Mersenne (1636).

A diferença entre dois tipos de tons inteiros, – maiores contendo 10 comas e menores contendo 9 – e entre semitons – maiores contendo 5 comas e menores contendo 4 – foi simplificada por António Fernandes, que define o intervalo de um tom com 9 comas, eliminando o intervalo de 10 comas (fig. 17). Todavia, o teórico português defendia a afinação justa como a base de seu sistema (PORTAS, 2019, p.43-44). Assim como Mersenne e Fernandes, Nicola Vicentino (1511 – 1576), que foi um compositor, teórico musical e organólogo do século XVI, já apontava – entre outras classes de intervalos - para a existência de dois tipos de tons inteiros naturais. Um tom maior, na proporção de 9:8, e outro menor, na proporção 10:9. Essa diferença seria muito necessária na afinação dos instrumentos (NOGUEIRA; PEREIRA, 2021, p. 12).

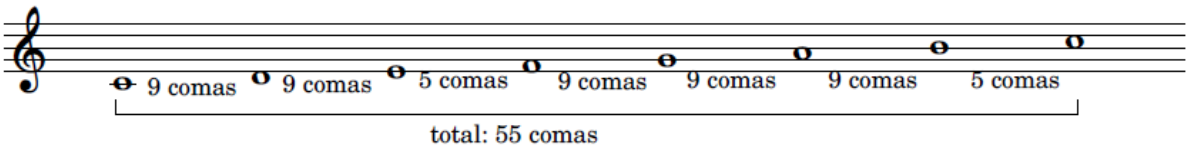


Fig. 17. Escala diatônica de 55 comas segundo António Fernandes (elaboração do autor).

O fenômeno acústico da série harmônica acomodado em um sistema que dividia a escala diatônica em 55 comas ainda possibilitava a diferenciação entre o semitom maior (diatônico), contendo 5 comas, e o menor (cromático), contendo 4 comas. Desse modo, contemplava-se uma diferença entre sustenidos e bemóis (fig. 18). A diferença entre dois tipos de semitons é

difundida também atualmente por teóricos modernos. Bohumil Med (2017, p. 31-36) afirma que o "sistema natural é mais afinado, mas é, por outro lado, bastante complexo", e explica a distinção entre semitom cromático e diatônico. Segundo ele, o semitom diatônico é composto por notas de nomes diferentes (Ex. Dó# e Ré, Fá e Sol*b,* Si e Dó etc.), o cromático por notas de nomes iguais (Ex. Ré*b* e Ré, Sol e Sol#, Lá*b* e Lá etc.).

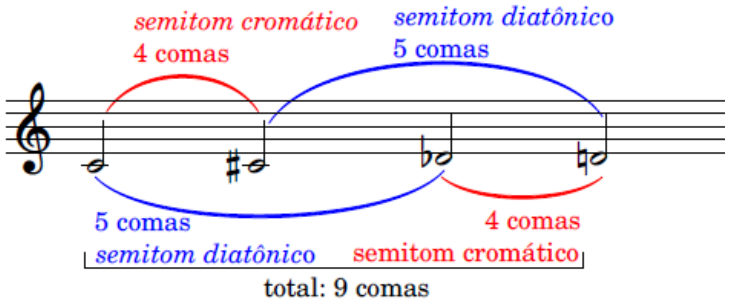


Fig. 18. Diferença entre semitom diatônico e cromático no intervalo de um tom (elaboração do autor).

As diferenças enarmônicas nas teorias de Mersenne e Fernandes, influenciaram tanto a construção das flautas quanto a técnica instrumental. Segundo Richard Rockstro (1928), foi por volta de 1660 que a flauta transversal recebeu a primeira chave. O instrumento que antes era essencialmente diatônico, de formato cilíndrico e contendo seis furos para a digitação e mais um destinado ao sopro, passava com essa inovação à possibilidade de produzir semitons. Além da adição da chave de ré sustenido, a diminuição no tamanho dos seis orifícios tonais e a mudança no formato do instrumento de cilíndrico para cônico, por volta de 1680, ajudaria — por meio dos dedilhados em forquilha — na produção dos semitons (ROCKSTRO, 1928, §414, 415 p. 220-222).

A flauta transversal agora cônica, passa a ser conhecida como *german Flute* ou *flûte d'Allemagne*, nome que certamente aponta para suas origens, mas que paradoxalmente prosperou na França. Segundo Rockstro (1928, § 416, 417 p. 223), a família de Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763) teve grande influência na popularização do instrumento. Hotteterre foi flautista, compositor e escritor, em data não posterior a 1699, dos *Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne; de la flute à bec, ou flute douce; et du hautbois.* A flauta descrita em seu manual é um dos mais remotos exemplares de flautas cônicas conhecidos (fig. 19).

Fig. 19. Flauta transversal presente no método de Jacques Hotteterre (1720).

A tablatura apresentada por Hotteterre (1720) trouxe diferentes dedilhados para certas notas, Fá # e Sol bemol, por exemplo. Quando essa diferença não podia ser feita por meio do dedilhado, a flexibilidade de embocadura, virando a flauta para fora ou para dentro, foi a saída encontrada por ele para diferenciar bemóis de sustenidos. Sob essa perspectiva, uma nota bemol deveria ser mais alta que sua correspondente enarmônica, sendo produzida com a embocadura da flauta virada para fora. Do mesmo modo, as notas enarmônicas sustenidas deveriam ser produzidas com uma posição de embocadura virada para dentro.

> Quando comparamos um bemol a um sustenido, sabemos que são notas que têm quase a mesma altura. [...] **As observações que faço sobre a afinação dos semitons, virando a flauta para dentro ou para fora, são refinamentos que não devem confundir os iniciantes,** com isso quero, por assim dizer, apenas ilustrar (essa diferença). Nos contentaremos em adquirir a prática da embocadura e dos dedilhados. Depois disso, **esses refinamentos que são essenciais para a perfeição virão com o tempo** (HOTTETERRE, 1720, p. 20) (tradução do autor).

Além das diferenças enarmônicas e da técnica utilizada para produzi-las na flauta, Hotteterre demonstra a correlação entre o sistema simples empregado na flauta transversal e no oboé. Para Jacques-Martin Hotteterre, o oboé "tem tanta semelhança com a flauta na maneira de produzir as notas que podemos aprender a tocá-lo pelos mesmos princípios" (HOTTETERRE, 1720, p.51). Ao atestar essa similaridade, Hotteterre segue sua explanação da técnica do oboé barroco sem a necessidade de uma tablatura de posições básicas para o instrumento, uma vez que na primeira parte de sua obra, dedicada à flauta transversal, as posições descritas já serviriam tanto à flauta quanto ao oboé. Como vimos no Capítulo I, foi por meio da prática dos oboístas que a flauta transversal começou a ser popularizada.

Na linha do que Hotteterre havia proposto, Johann Joachim Quantz (1975, III, § 8 p. 38-39) recomendou dedilhados que contemplavam diferenças enarmônicas para a maioria das notas da extensão da flauta, incluindo uma nova chave para diferenciar o Ré # do Mi b (fig. 20). Na sua concepção, com apenas uma chave as duas notas eram "temperadas como no cravo", de

modo a ter a quinta entre Mib e Sib, e a terça maior entre Si e Ré# desafinadas. “Para marcar essa diferença e afinar perfeitamente as notas de acordo com suas proporções foi necessário incluir uma chave”.

Fig. 20. Flauta de duas chaves de Johann Joachim Quantz, Ca. 1740, (Coleção de Dayton Miller)[75]

De acordo com Ardal Powell (2000), Johann George Tromtitz (1725 -1805) no ano de 1785, foi o primeiro a apresentar um modelo de flauta que, de forma prática, tinha “cada um dos 12 semitons da escala cromática produzido por furos individuais”, evitando os dedilhados em forquilha. Mesmo assim, defendia que intervalos melódicos ou harmônicos deveriam ser afinados de maneira pura, contemplando as diferenças enarmônicas entre semitons maiores e menores. Como podemos ver, a representação da flauta de Tromlitz além de incluir novas chaves, conserva as duas da flauta de Quantz (fig. 21).

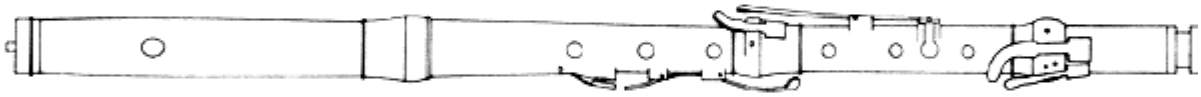


Fig. 21. Representação da flauta de Tromlitz (Powell, 2000)

Curt Sachs (1985, p. 485) apresenta a razão pela qual a adição de chaves na flauta de sistema simples foi uma tendência. Segundo ele, isso se deu pela influência do temperamento igual na segunda metade do século XVIII. A flauta de uma chave, que tinha a escala básica de Ré maior e era “difícil de tocar em tonalidades que não fossem Ré, Sol, La Maior ou suas respectivas relativas menores”, passava a ser demandada por compositores que, com o advento do temperamento igual, “não hesitavam em escrever nas tonalidades mais remotas”. Contudo, o temperamento igual não foi universalmente aceito do ponto de vista teórico até o século XIX,

[75] DCM 0916 – Disponível em: https://www.loc.gov/item/dcmflute.0916 acesso em 04 ago. de 2022.

ainda que tenha sido utilizado na prática, pois até o século XIX o estudo de afinação fazia parte da formação teórico-musical (REHDING, 2003, p. 123).

A incorporação das chaves, ainda que motivada pelo temperamento igual, não significou uma adoção dessa prática na técnica de flauta, pois mesmo com a adição de novos recursos, a escala básica do instrumento continuaria inalterada até princípios do século XIX. Esclarece-nos Claudio Frydman (2014, p.55, 56) que os semitons no sistema simples se completam com as cinco principais chaves, que representam as notas excluídas da escala diatônica de Ré maior: Mib, Fá, Sol#, Sib e Dó" (Fig. 22).

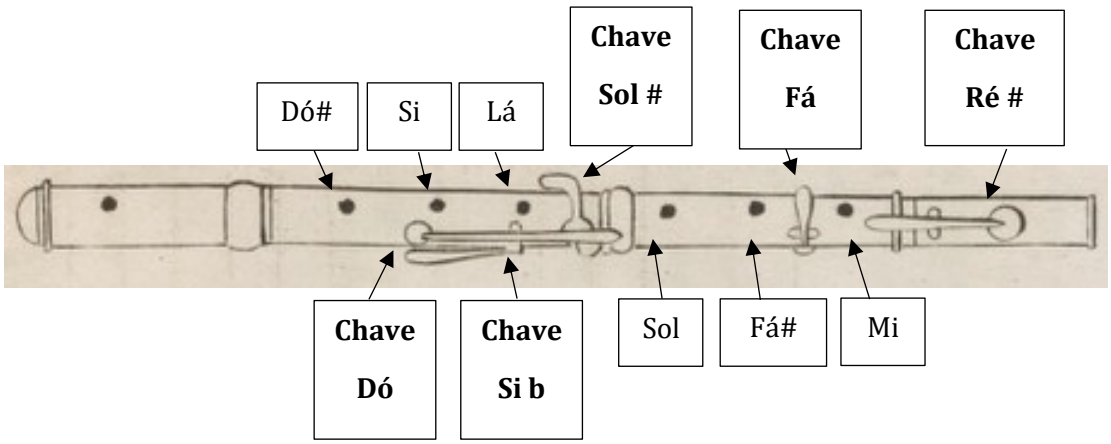


Fig. 22. Semitons na flauta de cinco chaves a partir de ilustração presente no *Novo Methodo de flauta, recompilado dos de Devienne, Berbiguier, Walckiers, etc. etc.,* publicado pela Casa Arthur Napoleão em 1880.[76]

Em síntese, o que se vê na figura 22 é um instrumento diatônico – no sentido da escala diatônica de Ré maior – que foi cromatizado pela adição de chaves. Esse processo de adição de um mecanismo à flauta não implicou na mudança do sistema de dedilhado. Conforme estabelece Nancy Toff (1979, p. 4), há uma diferença entre os termos "sistema" e "mecanismo." Enquanto o primeiro refere-se ao dedilhado propriamente dito, o segundo refere-se às chaves, eixos e todo o maquinário, independentemente do sistema. Desse modo, a adição de chaves no sistema simples implica na mecanização da flauta sem que o sistema de dedilhado se perca.

O sistema que, como vimos, tem correlação com o empregado aos oboés, seria revolucionado pelas inovações do flautista e compositor Theobald Boehm (1794-1881).

[76] O método publicado em 1880 pela Casa Arthur Napoleão do Rio de Janeiro, situada à Rua do Ouvidor 89 está disponível em: Biblioteca Nacional Francesa no link: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96183536.r=Novo%20Methodo%20de%20flauta?rk=21459;2

Boehm, ao remodelar o sistema de furação da flauta, dividindo o tubo cônico nas "proporções acústicas corretas", teve que sacrificar suas "habilidades adquiridas em 20 anos de prática" (BOEHM, 1964, p.3). O inventor da flauta moderna inverte a lógica de construção do instrumento de uma furação diatônica cromatizada, para uma furação cromática que não inviabiliza as relações diatônicas.

Em um primeiro momento, apesar do sistema e mecanismo inovadores, a flauta construída por Theobald Boehm em fins de 1832 tinha o mesmo tubo cônico da flauta de sistema simples, portanto, técnica de embocadura e aproveitamento da coluna de ar dentro do instrumento similares à flauta antiga. Em outras palavras, enquanto a flauta diatônica foi "cromatizada" com a adição de chaves, Boehm criou um sistema cromático para o mesmo corpo cônico (fig. 23).

Fig. 23. Flauta cônica com 5 chaves de Denis Noblet – Paris; flauta sistema Boehm cônica de anéis em *cocuswood* de Lefèvre - Paris, fins do século XIX, (coleção do autor).

Mais adiante, em 1847, Boehm remodela o corpo do instrumento chegando à conclusão que o formato cilíndrico seria o mais apropriado. Em *The flute and flute playing*, o inventor da flauta moderna esclarece o motivo de tal mudança: "Nunca entendi o porquê, de todos os instrumentos de sopro com furos – *tone holes* – e corpo cônico, somente a flauta é soprada pela sua extremidade mais ampla" (BOEHM, 1964, p.10). Entretanto, esse remodelar do instrumento traria outras dificuldades percebidas por ele próprio:

> Mesmo com o diâmetro dos furos tonais e do tubo sendo iguais, a coluna de ar não passa por eles da mesma forma. A onda encontra resistência do ar contido na parte inferior do tubo de forma que as notas ficam muito baixas [...] E, além disso, a altura das laterais

> dos furos contribui para o efeito de *flattening* (BOEHM, 1964, p.25 - 26) (tradução do autor).[77]

Com relação ao sistema de dedilhado, o texto de Boehm evidencia seu objetivo em obter uma furação que contemplasse, não uma escala diatônica, mas a divisão em 12 partes iguais do tubo cilíndrico (BOEHM, 1964, p. 25). Em seus experimentos ele queria se aproximar do "temperamento igual, sem o qual a melhor afinação dos instrumentos de sopro com orifícios tonais não pode ser obtida" (BOEHM, 1964, p.31). A premissa de Boehm, essa sim claramente influenciada pelo temperamento igual, portanto oposta à mecanização do sistema simples, não significa a implementação do temperamento – igual ou qualquer outro – à flauta.

Nivia Zumpano e Ricardo Goldemberg (2016, p. 9) esclarecem que o ato de "temperar" significa assumir um compromisso em que determinadas tonalidades são privilegiadas em detrimento de outras. O temperamento é uma prática que se aplica a instrumentos de afinação fixa – teclados, por exemplo – "para as cordas, sopros e voz humana sempre há a possibilidade de fazer pequenos ajustes na altura das notas durante a execução." Nesse sentido, uma furação próxima ao temperamento igual com o advento do sistema Boehm possibilitou um dedilhado que contemplava as 24 tonalidades, mas sem desconsiderar as diferenças enarmônicas, no que ele próprio chamou de dedilhados irregulares:

> Os dedilhados irregulares podem ser usados não somente para facilitar certas passagens, mas também podem ter seu valor em muitos casos para diferenças enarmônicas, tais quais Fá # e Sol b (BOEHM, 1964, p.74).[78]

A mudança no formato do instrumento de cônico para cilíndrico, a escolha do metal ao invés da madeira e o novo sistema de dedilhado, apenas para citar as mais evidentes modificações propostas por Boehm em seu segundo modelo de flauta (fig. 24) trouxe dificuldades que o próprio inventor notou, como o efeito de *flattening* mencionado anteriormente. Sobre essa problemática vale acrescentar a reflexão de Nikolaus Harnoncourt:

---

[77] *Even if the size of the hole is equal to the diameter of the tube, yet the air waves will not passe out of hole at a right angle as freely as a long the axis. The waves meet with resistance from the air contained in the lower part of the tube, which is so considerable that all the tones are much too flat when they come from holes placed at the point determined by actually cutting the tube. And, moreover, the height of the sides of the holes adds to the flattening effect.*

[78] *The irregular fingerings may be used not only for facilitating certain passages, but also they may be made valuable in many cases for enharmonic differences, such as F# and Gb.*

> No caso de instrumentos musicais por se tratar de uma "ferramenta", de um tipo de aparelho técnico, a ideia de progresso sobrevive aqui mais persistente. O instrumento musical é uma *obra de arte.* Os nomes dos grandes construtores de instrumentos são e eram tão famosos como os de grandes pintores: Antonio Stradivari, Johann Christoph Denner, [...] Theobald Boehm etc. criaram **instrumentos musicais que em seu gênero eram perfeitos como obra de arte, e que não se podia melhorar sem ao mesmo tempo deteriorá-los** (HARNONCOURT, 1988, p.95).

Fig. 24. Flauta Boehm cilíndrica de Agostino Rampone - Milão , fins do século XIX, coleção do autor.

Como buscamos demonstrar, enquanto o sistema simples, mesmo dotado de chaves no início do século XIX, propiciava mais facilidade de execução apenas nas tonalidades vizinhas a Ré Maior, o sistema desenvolvido por Theobald Boehm foi pensado para que "todas as escalas, passagens e trilos nas 24 tonalidades pudessem ser tocadas claramente, certas e com a maior facilidade possível" (BOEHM, 1964, p. 59). Essa constatação é fundamental para as análises que faremos.

3.1 As composições de Giovanni Scaramella

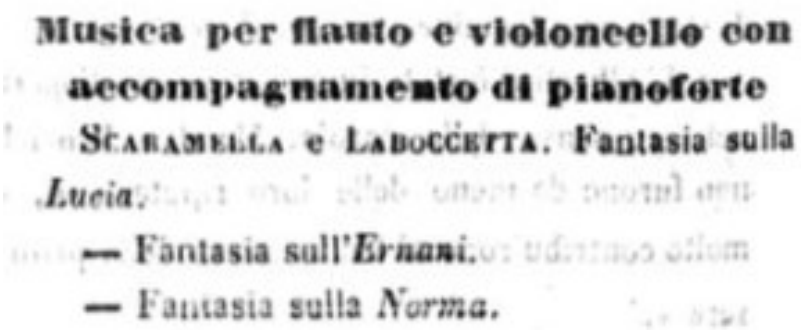
Mesmo estando no Rio de Janeiro como primeiro flautista, Giovanni Scaramella não deixou de ter contato com seu país, fazendo publicar pelo *Stabilimento Musicale Partenopeo* uma coleção de composições suas para flauta solo, duo de flautas e flauta com acompanhamento de pianoforte. A fonte dessa informação é o anúncio feito na *Gazzetta Musicale di Napoli,* jornal pertencente ao mesmo estabelecimento que publicou as partituras e que era dirigido por Pasquale Trisolini (Anexo 1). As informações contidas nesse documento revelam a publicação impressa de partituras de Scaramella, fato desconhecido por nós e que define uma catalogação em *opus,* além de informar o número de registro na casa publicadora (quadro 9).

Título	Opus	Inst.	N°
Fantasia di concerto sulla LUCIA DI LAMMERMOOR di Donizetti	Op. 3	flauta e piano	N. 7921
(Parte de flauta facilitada)	//	//	N. 7922
Fantasia sulla VESTALE di Mercadante	Op. 4	flauta e piano	N. 9822
Fantasia sullo STABAT MATER di Rossini	Op. 11	flauta e piano	N. 9425
Duetto brillante di concerto sullo STABAT MATER di Rossini	Op. 13	duas flautas	N. 9522
Fantasia brillante su varii motivi degli ORAZI e CURIAZI di Mercadante	Op. 14	flauta e piano	N. 7669
Fantasia brillante di concerto sullo ELIXIR D'AMORE di Donizetti	Op. 17	flauta e piano	N. 9153
Fantasia brillante e concertante su' motivi di LUCREZIA BORGIA di Donizetti	Op. 18	flauta e piano	N. 9251
Fantasia concertante sul MARINO FALLIERO di Donizetti	Op. 19	flauta e piano	N. 9161
(fantasia) 1. S*ul NABUCODONOSOR di Verdi*	Op. 20	flauta solo	N. 9033
(fantasia) 2. S*ul Ballo PAQUITA del Conte Gabrielli*	Op. 21	flauta solo	N. 9306
(fantasia) 3. S*ul MACBETH di Verdi*	Op. 22	flauta solo	N.9468
(fantasia) 4. S*ul POLIUDO di Donizetti*	Op. 23	flauta solo	N. 9826
Fantasia sulla SCHIAVA SARACENA di Mercadante	Op. 24	flauta e piano	N. 9821

Quadro 9. Lista de composições de Giovanni Scaramella conforme anunciado na GMN em 20 de novembro de 1852 (Ano I, n° 21, 20 nov. 1852, p. 84).

Outra constatação importante a partir da fonte acima (quadro 9) é que tanto o *opus* 11 quanto o 17 de Scaramella foram tocados por ele em Nápoles com acompanhamento de orquestra, e pelo menos o Op. 17 foi tocado no Rio de Janeiro. Graças também a essa fonte, pudemos localizar e adquirir três acompanhamentos de pianoforte das peças de Scaramella. O *Stabat Mater* Op. 11, *Orazi e Curiazi* Op. 14 e o *Divertimento Brillante -La conquista di Granata,* (v. partituras no anexo III) composição dedicada a seu aluno Berardino Albani que não consta na relação acima por ter sido publicada em outra editora, a *P. Cramater Editore e negoziante di Musica.* As duas primeiras – Op. 11 e 14 – foram justamente editadas pela *Girard e C°, i*mprensa musical napolitana do século XIX especializada na publicação de partituras e periódicos. Em 1847 a casa Girard passa a ser dirigida por Teodoro Cottrau, mudando a razão social para *Stabilimento Musicale Partenopeo di Cottrau* a partir de 1854 (Di CESARE, 2001), ou seja, a mesma editora do jornal que anunciou as partituras.

Além das peças com indicação de *opus*, composições em parceria com o cantor e violoncelista Laboccetta também foram editadas e publicadas em Nápoles no ano de 1854. Uma delas em homenagem à Imperatriz do Brasil, cujo manuscrito foi encadernado "com capa de veludo verde e cercadura dourada" e encontra-se atualmente na Biblioteca Nacional.[79] Infelizmente, devido à mudança do prédio e reorganização do inventário da divisão de música da biblioteca (DIMAS), não foi possível ter acesso à partitura.[80] Essa peça, que é homônima ao Op. 3 de Scaramella, foi também comercializada em Nápoles na GMN de 25 de março de 1854, juntamente com as fantasias sobre a *Norma* – também tocada no Rio de Janeiro – e outra sobre a ópera *Ernani*, todas em parceria com Laboccetta. Nota-se que nessa publicação pela mesma editora não há a indicação de catalogação em *opus* como feito anteriormente (fig. 25).


Musica per flauto e violoncello con accompagnamento di pianoforte

SCARAMELLA e LABOCCETTA. Fantasia sulla *Lucia*.

— Fantasia sull'*Ernani*.

— Fantasia sulla *Norma*.

Fig. 25. Anúncio de partituras de Scaramella e Laboccetta na GMN de 25 de março de 1854 (GMN, Ano III, n° 13, 25 mar. 1854, p.102).

Como vimos no capítulo I, a formação de Giovanni Scaramella no conservatório de Nápoles pressupunha a prática composicional e a performance dessas composições, além da prática de repertório produzido por seus colegas mais experientes, como Nicola De Giosa, por exemplo. Não havia problema em fazer parcerias e dividir a autoria de peças, adaptando temas de óperas já trabalhados como peça solista em um novo trio para flauta violoncelo e piano, prática muito diversa da tradição francesa do *morceau du concours.*

---

[79] BN – Localização: Música – MS. SCARAMELLA, Giovani. *Fantasia sulla Lucia: per flauto e violoncello con accompagnamento di piano. [S.l.: s.n.]. 28p., 33x26.* Registro antigo n. 47/1903. Catálogo de partituras (Pop: 31154).

[80] A própria Anppom (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música) expressou por meio de nota, em 15 de agosto de 2021, sua preocupação com o fechamento por tempo indeterminado da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da BN desde 2016. Até o momento da escrita dessas linhas não pudemos ter acesso à referida peça, o que nos priva de uma importante fonte para nossa pesquisa. A nota da Anppom pode ser lida em: https://anppom.org.br/2021/08/15/nota-da-diretoria-da-anppom-sobre-a-situacao-da-divisao-de-musica-e-arquivo-sonoro-da-biblioteca-nacional-do-brasil/ acesso em: 17 de out. de 2023.

Rachel Nicole Becker (2018, p. 29), esclarece que no caso das peças de concurso designadas para as provas do Conservatório de Paris em meados do século XIX, a relação do estudante com a peça é muito mais próxima de músico executante do que nas fantasias baseadas em temas operísticos da tradição italiana, que confundem compositor e performer em um só indivíduo, o que inclui a possibilidade de improvisações e modificações. Nesse sentido, a publicação de suas composições em Nápoles era certamente um reconhecimento profissional importante para Scaramella, que divulgaria suas composições fixadas em um conceito de *opus*, ou seja, de obra fixa para ser consumida por um público mais amplo, incluindo diletantes que poderiam se utilizar de partes facilitadas de flauta, com no caso de seu op. 3 (quadro 9).

A maioria das peças de Scaramella mencionadas nesta pesquisa têm em seu título a indicação da forma *fantasia,* que no contexto italiano do século XIX tem similaridades com a forma de *tema e variações,* mas que difere dessa em um aspecto. Segundo Rachel Becker (2018, p. 39), fantasias são compostas com algumas variações sobre cada um dos múltiplos temas – de determinada ópera – utilizados na composição, mesmo que a peça em questão tenha o título de *souvenir, divertimento, reminiscenze, capriccio ou pot-pourri.* Diferentemente da fantasia, o tema com variações tem como característica a utilização de um único tema, seguido de múltiplas variações sobre ele (BECKER, 2018, p. 39).

No catálogo do acervo do conservatório de *San Pietro a Majella* consta nada menos do que 22 manuscritos musicais de composições de Scaramella, entre eles duas fantasias sobre *I Puritani* para corne-inglês solista e orquestra; três *duettinos* para duas flautas, dois deles sobre o *Stabat Mater* de Rossini sendo uma com acompanhamento de instrumentos de sopro; uma fantasia para oboé solo com acompanhamento de orquestra; e 16 fantasias para flauta solista e orquestra, muitas delas com títulos similares e sobre o mesmo tema de ópera. Nessas últimas, Scaramella rendeu homenagens aos seus professores e amigos, como Pasquale Bongiorno, Saverio Mercadante, Estanislao Aloe e Capecelatro, a quem chamou de "*celebre diletante"* (ver lista completa no anexo II).

Relativamente ao período brasileiro de vida de Scaramella, além da *Fantasia* sobre a *Lucia di Lammermoor* conservada no acervo da Biblioteca Nacional, sabemos da existência de pelo menos outras duas composições do flautista: *Lundun* e *Saudades do Brasil* (Item 2.1) que infelizmente não foram localizadas nessa pesquisa.

A única peça modernamente editada de Scaramella que conhecemos é a *Fantasia* para flauta solo sobre a ópera *La Vestale* de Mercadante, publicada em conjunto com uma *Antologia*

di 100 Studi, Esercizi, Cadenze, Arie variate, Capricci, Fantasie della Scuola flautistica italiana.[81] Infelizmente, o editor da referida peça não esclarece qual é a fonte primária que embasa seu trabalho, sendo que a peça em questão é homônima ao op. 4 de Scaramella (quadro 9) e a outro manuscrito pensado por seu autor para ser tocado com acompanhamento de orquestra (ver anexo II). A composição editada para flauta solo tem a estrutura de um tema seguido por quatro variações virtuosísticas, embora receba o nome de *fantasia* (fig. 26).

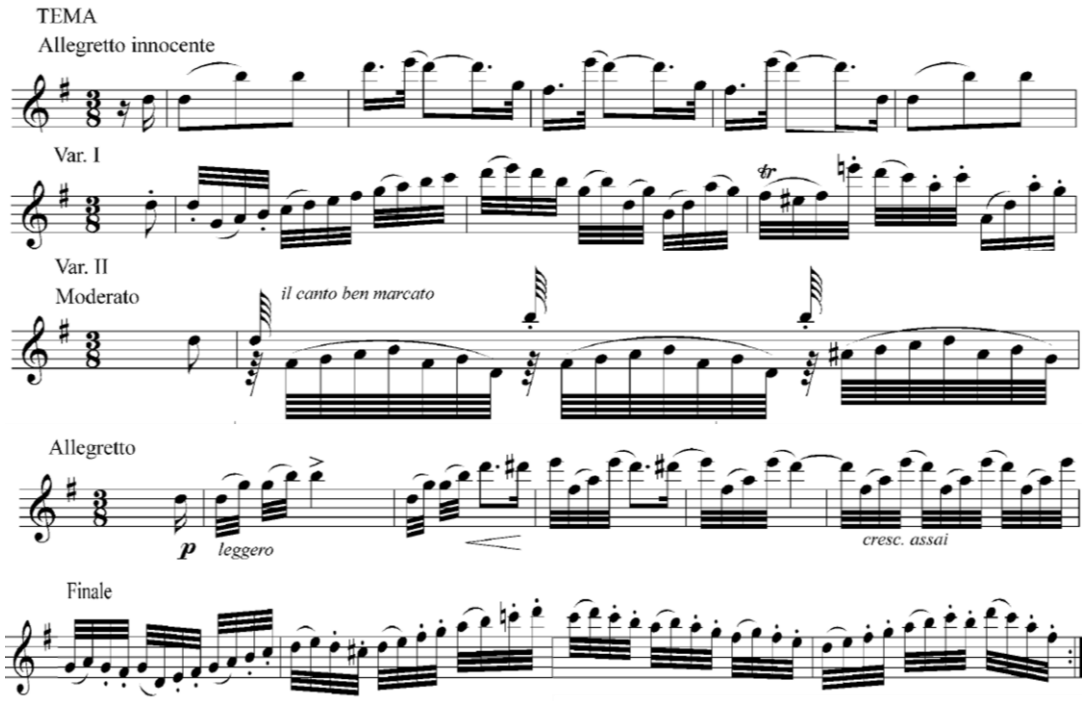



Fig. 26. Excertos da *Fantasia sull'opera La Vestale di S. Mercadante,* composição de G. Scaramella, (*Antologia della Scuola flautistica italiana,* s. d.).

A tessitura da peça não ultrapassa aquela prevista por François Devienne, isto é, tem como nota mais grave um Ré$_3$, e como mais aguda um Lá$_5$ (ver item 1.2.) Tal extensão sugere um instrumento de sistema simples provavelmente já mecanizado no período de vida de Scaramella, contendo 5 ou mais chaves. Também a tonalidade da peça em Sol Maior proporciona boa acomodação na flauta de sistema simples, instrumento de caráter originalmente diatônico em Ré Maior que tem na tonalidade vizinha Sol Maior, ou mesmo na relativa Mi menor, escalas de natural idiomatismo.

[81] Trabalho de edição de Gian Luca Petrucci, s. d. disponível em: https://www.falaut.com/prodotto/antologia-100-studi/ acesso em 29 de nov. de 2022.

Mesmo para Johann Joachim Quantz (1697-1773), que utilizava flautas com apenas duas chaves, as tonalidades por ele consideradas como fáceis eram as de Sol Maior, Dó Maior, Lá menor, Fá Maior, Ré Maior, Si menor e Mi menor; as mais difíceis eram as de Lá Maior, Mi Maior, Si Maior, Dó# menor, Si b Maior, Sol menor, Dó menor, Mi b Maior, Fá menor, Si b menor, e La b Maior (QUANTZ, 1975, X, § 5, p. 93). Em seu *Essai* publicado em 1752, Quantz já advertia aos flautistas que evitassem peças escritas em tonalidades difíceis, deixando-as para serem apresentadas diante de ouvintes que conhecessem o instrumento e que compreendessem as dificuldades dessas tonalidades (QUANTZ, 1975, XVI, § 21, p.174).

Embora escrita em tonalidade e tessitura compatíveis até mesmo com a flauta de uma chave, há passagens cromáticas na peça de Scaramella que sugerem a utilização de uma flauta equipada com pelo menos 5 chaves, pois a ausência desses recursos invariavelmente obrigaria ao flautista o uso dos dedilhados em forquilha para a produção de escalas cromáticas (fig. 27).

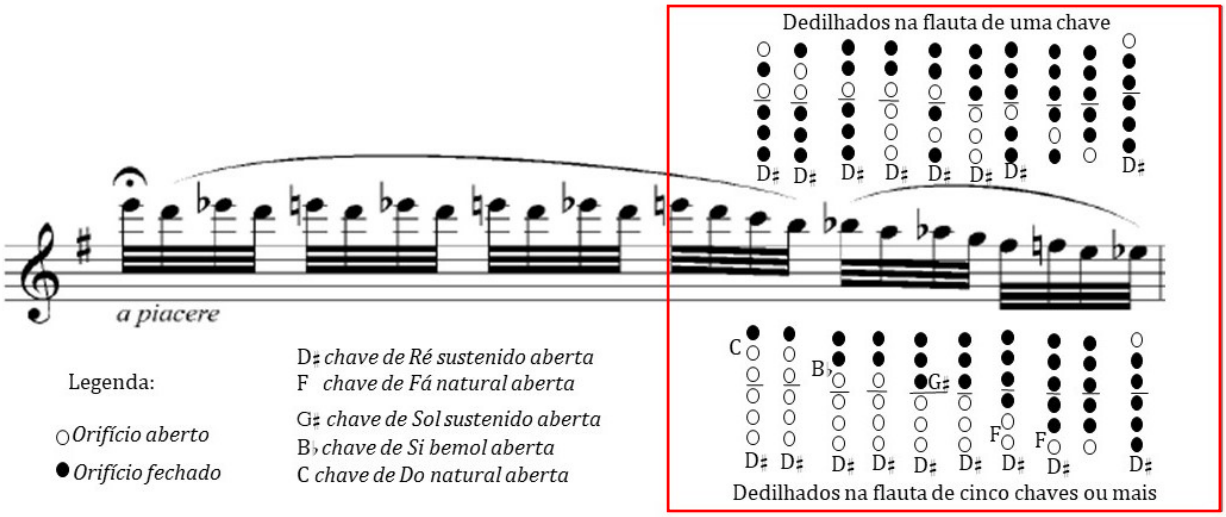


Fig. 27. Exemplo de cromatismo na *Fantasia sull'opera La Vestale* de Scaramella, (elaboração do autor).

Outro excerto que caracteriza a utilização de chaves está na segunda variação, onde esse recurso pode ser empregado para produzir sons fundamentais em apogiaturas, ao invés do uso de forquilha que resultaria em som com menor intensidade. Além disso, existe a possibilidade da utilização da chave de Dó natural para a produção de cromatismos facilitando a técnica digital (fig. 28).

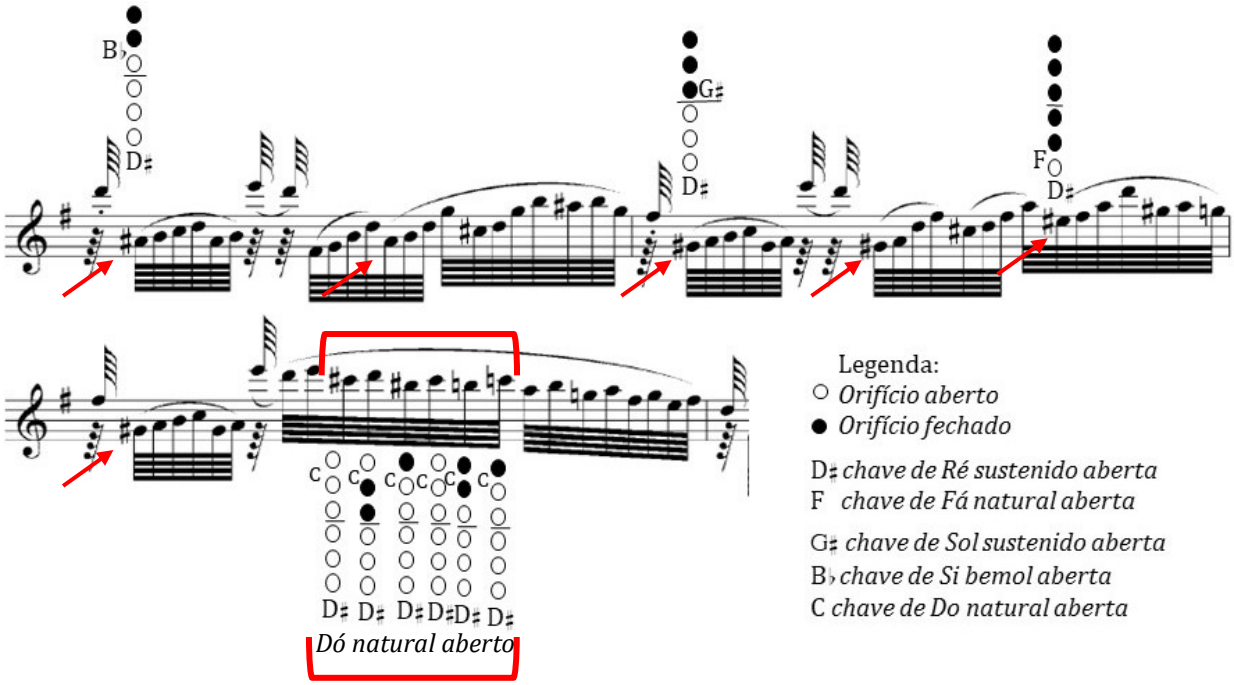


Fig. 28. Uso das chaves nas apogiaturas e passagens cromáticas da *Fantasia sull'opera La Vestale,* (elaboração do autor).

Esses exemplos extraídos da *Fantasia sull'opera La Vestale* sugerem que a peça foi pensada para flauta de sistema simples mecanizada, com pelo menos cinco chaves, o que é condizente com sua formação no *San Pietro a Majella* de Nápoles na primeira metade do século XIX. Disponibilizamos na figura 29 um registro audiovisual da referida peça na qual utilizamos os dedilhados apresentados neste item. A performance foi realizada com uma flauta de 5 chaves do século XIX, construída por Denis Noblet (ver fig. 23).

Fig. 29. Performance da peça *Fantasia sull'opera La Vestale* gravada em jan. de 2022

3.2 Fantasia per flauto su vari motivi dello Stabat Mater

Como vimos no item 1.4, variações sobre o *Stabat Mater* compostas por Scaramella foram tocadas por ele no CSPaM em maio de 1845 quando a crítica ao concerto mencionou engenhosas modificações na estrutura da flauta. A obra composta sob orientação de Saverio Mercadante (ver fig. 13) foi certamente a peça tocada naquela ocasião, pois dois dos temas de Rossini mencionados na crítica estão nas partituras que consultamos:

> [...] No entanto, estamos muito satisfeitos em ouvir o Scaramella suavemente com a flauta soando **a ária do soprano *Inflammatus et accensus*, enquanto os violinos levemente com as sextinas fazem o acompanhamento,** e embora leves e moderadas as respostas dos instrumentos de sopro à melodia, soam soberanamente brilhantes e campestres.

No manuscrito autógrafo de Scaramella pudemos facilmente identificar o acompanhamento de sextinas e o tema de Rossini na melodia da flauta, conforme descrito na matéria (fig. 30).

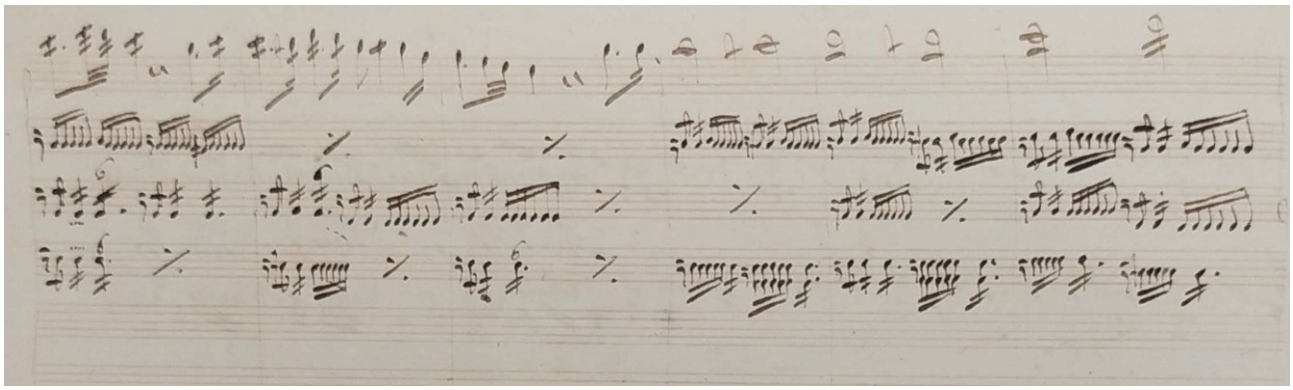


Fig. 30. Melodia de *Inflammatus et accensus* na fantasia sobre o *Stabat Mater* de Scaramella, 1844, (acervo do CSPaM)

> [...] **Mas também ouvimos em um delicado estilo cantado, a ária do tenor *Cujus animam gementem*** em que Scaramella foi capaz de dar destaque àquele sentimento religioso e compassivo que alguns negavam ter encontrado naquela música de Rossini.

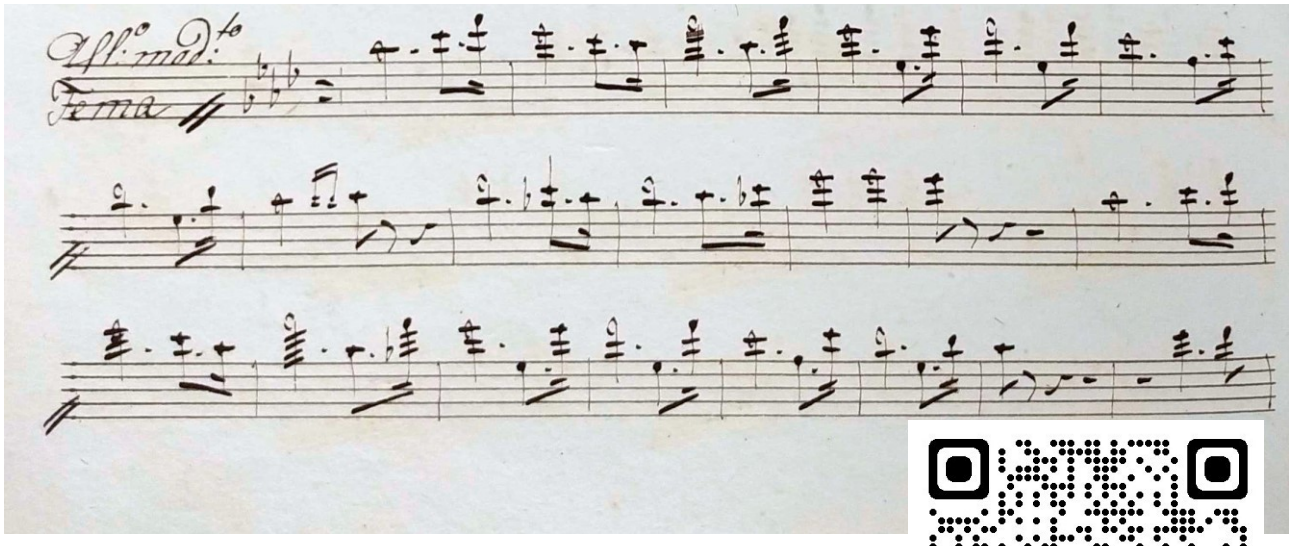
O segundo tema mencionado na crítica é justamente o segundo tema do *Stabat Mater* utilizado por Scaramella em sua composição (fig. 31). Nos exemplos audiovisuais desta peça utilizamos uma flauta Boehm cônica de anéis construída por Lefévre (ver fig. 23).

Exemplo audiovisual

Fig. 31. Melodia de *Cujus animam gementem* na fantasia sobre o *Stabat Mater* de Scaramella, 1844, (acervo do CSPaM)

As tonalidades escolhidas por Scaramella para sua composição coincidem com as eleitas por Rossini para o *Stabat Mater* na maior parte da peça (quadro 10). Essa convergência é significativa porque essas tonalidades não são tipicamente empregadas na flauta de sistema simples. A introdução e cadência em Dó menor, e especialmente o tema 1, *Cujus animam gementem* em Lá b Maior, com duas variações virtuosísticas, indicam a utilização de um sistema de flauta alternativo. Isso corrobora a crítica ao seu concerto em que se fez referências às, assim ditas, engenhosas modificações na estrutura da flauta.

Seções	Introdução *Inflammatus et accensus*			Tema 1 *Cujus animam gementem*						Tema 2 *Sancta Mater Istud agas*			
Tonalidades Stabat Mater	Dó menor		Dó Maior	Lá b Maior						Lá b Maior			
Tonalidades Fantasia	Dó menor		Dó Maior	Lá b Maior						Sol Maior			
Subseções	Intr. orquestra	Solo Cad.	Solo Cad.	Solo Tema 1	G.P.	Solo Tema 1 b	Var. I	Var. II	Ponte Orq.	Orquestra Tema 2	Solo Tema 2	Var. I	G.P.
compassos	13	38	27	24	1	26	11	19	14	18	29	30	1

Seções	Tema 3 *Eja Mater fons Amoris*	Tema 2 *Sancta Mater Istud agas*	
Tonalidades Stabat Mater	Fá Maior	Lá b Maior	
Tonalidades Fantasia	Sol Maior	Sol Maior	
Subseções	Solo Tema 3	Var. Final	
compassos	28	49	Total: 328 compassos

Quadro 10. Estrutura formal e tonalidades na Fantasia *su vari motivi dello Stabat Mater* de Scaramella, (elaboração do autor).

Enquanto a introdução da peça, baseada no tema de *Inflammatus et accensus,* não chega a ser inviável no sistema simples, a região temática em Lá b Maior oferece mais dificuldades. Na segunda parte do tema – tema 1b – em Fá menor, os dedilhados no sistema Boehm não necessitam do emprego das forquilhas, enquanto no sistema simples tanto as forquilhas quanto o uso de chaves seria necessário (fig.32). Além disso, Lá bemol Maior e sua relativa Fá menor são tonalidades surdas e difíceis na flauta de sistema simples, assim como as definiu Victor Coche (1838, p. 6). Mas as modulações de Scaramella conduzem a composição a tonalidades ainda mais distantes da natureza da flauta antiga, chegando a Ré b Maior e sua relativa Si b menor, tonalidades muito surdas e muito difíceis nesse instrumento (COCHE, 1838, p. 8).

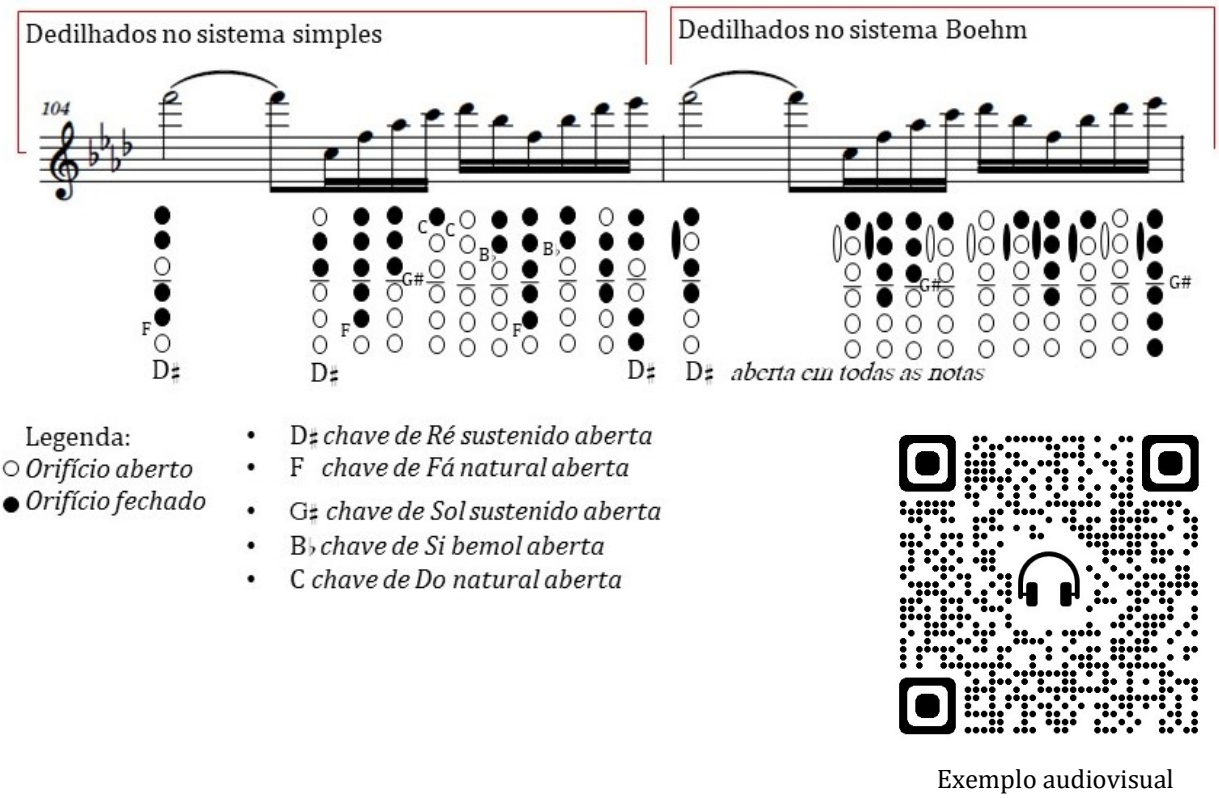


Fig. 32. Comparação entre os dedilhados do sistema simples e Boehm na fantasia sobre o *Stabat Mater* de Scaramella (elaboração do autor).

Um instrumento de construção diatônica em Ré Maior possui orifício tonal dedicado ao terceiro grau da escala, Fá #. Quando tocamos uma escala de Ré bemol Maior nesse mesmo instrumento, precisamos produzir um semitom cromático – de 5 comas – entre Fá natural e Sol bemol, que não pode ser substituído pelo intervalo – de 4 comas – Fá natural e Fá #. Essa discrepância de 1 coma, ou a nona parte de um tom inteiro, faz com que tenhamos como alternativa a utilização de forquilhas para a produção do intervalo correto. Isso vale também para a relação entre Dó #, sétimo grau de Ré Maior, e a nota Ré b, que tem uma coma a mais que sua enarmônica. Também a posição para Sol#$_5$, pela mesma razão, soa baixa quando utilizada como Lá bemol (fig. 33).

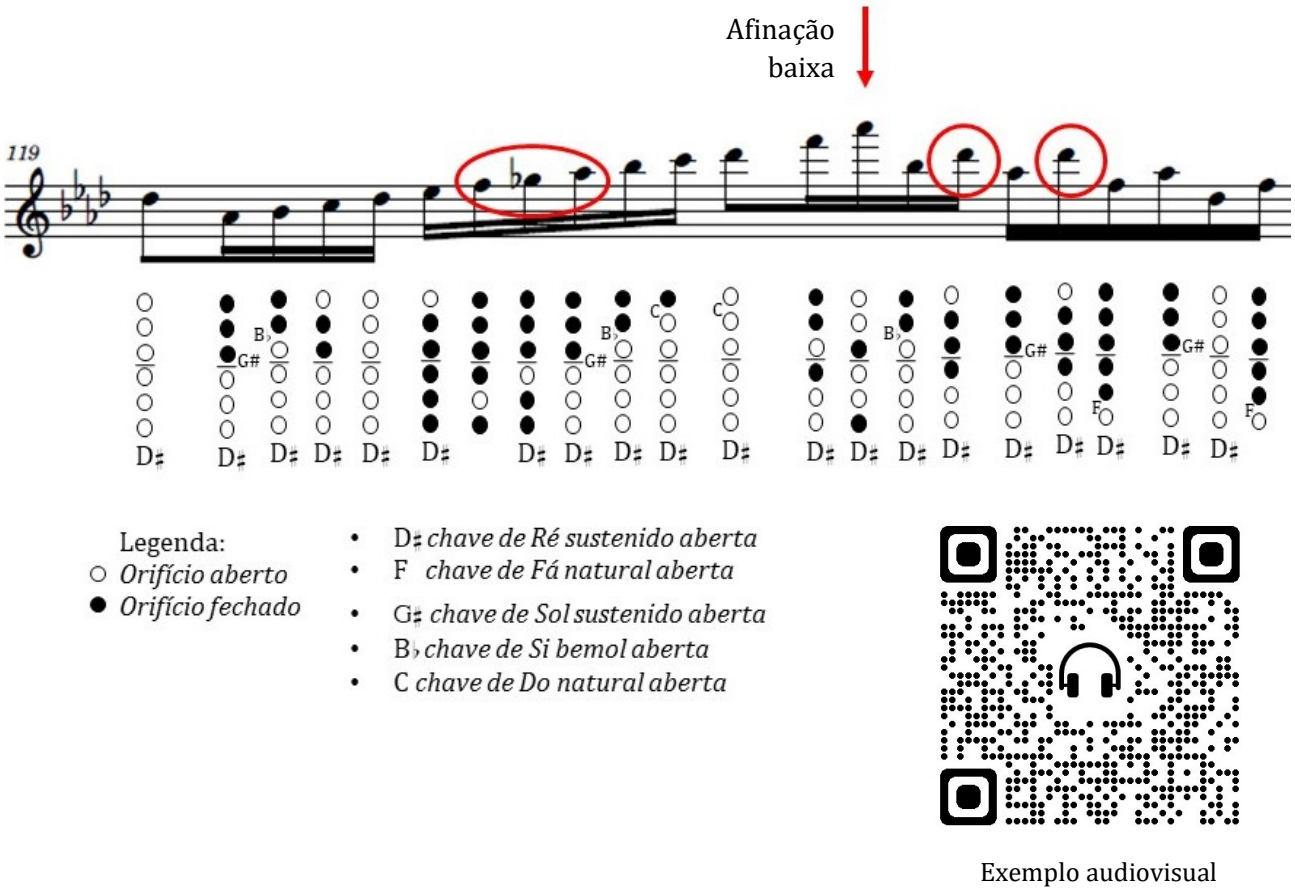


Fig. 33. Escala de Ré bemol Maior e dedilhados do sistema simples no *Stabat Mater* de Scaramella, (elaboração do autor).

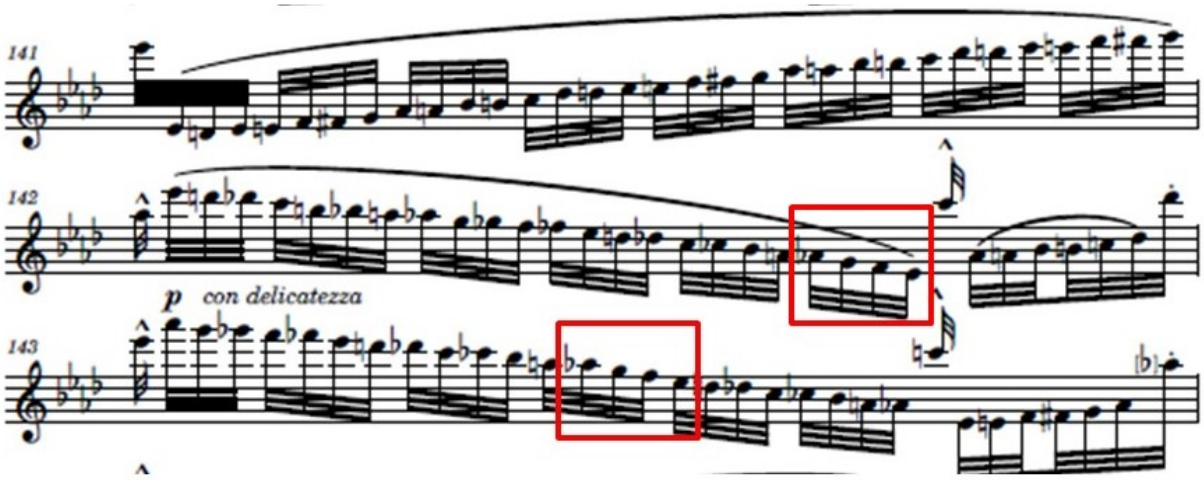
As dificuldades impostas pelas tonalidades nos exemplos das figuras 32 e 33, não só se impõem em relação à afinação das notas, mas também na técnica digital. Na variação II ainda sobre o tema I, predominantemente cromática, o elemento temático se dá pela presença do segundo tetracorde de Lá b Maior (Mi b, Fá, Sol, Lá b). Embora passagens cromáticas sejam possíveis na flauta de sistema simples, o mencionado tetracorde, que aparece nada menos que 11 vezes na variação, imporia ao flautista o dedilhado do fá de forquilha, algo evitado no sistema Boehm (fig. 34). Segundo Nancy Toff (1979, p.55) o resultado acústico das modificações de Boehm foi a eliminação do "infame dedilhado em forquilha" para o Fá natural, o que "destruiu a escala de Ré maior do sistema simples" sendo essa a primeira fase de desenvolvimento da moderna construção de flautas.

Exemplo audiovisual

Fig. 34. Cromatismos e tonalidade de Lá bemol Maior na Variação II da fantasia sobre o *Stabat Mater* de Scaramella, (elaboração do autor).

No contexto napolitano da década de 1840, em que a prática musical predominante era a da música tonal, essa inovação, seja uma "engenhosa modificação" como relatado na crítica da época, ou, mais provavelmente, o sistema Boehm, teria qual utilização? Justamente acessar aquelas tonalidades de difícil execução na flauta da tradição. Assim, faz muito sentido compor para um novo instrumento variações de grande dificuldade técnica em tonalidades pouco usuais naquele meio e época. Por outro lado, seria igualmente importante, demonstrar que o novo instrumento também era capaz de propiciar boa acomodação para escalas que eram facilmente tocadas no antigo sistema. Talvez por isso, o compositor tenha transposto o tema II *Sancta Mater Istud agas* de Lá bemol Maior para Sol Maior, e o tema III *Eja Mater fons Amoris* de Fá Maior também para Sol (ver quadro 10).

Outra possibilidade seria a preocupação com a posterior publicação da peça com redução para piano, e a sua utilização, ainda que somente em partes, por um público diletante ou mesmo de estudantes de música vinculados ao CSPaM, bem como sua utilização por

profissionais ligados ao sistema simples. De fato, essa publicação viria como seu *opus* 11 e a parte de pianoforte reproduz fielmente todas as tonalidades da composição orquestral sem alterações (ver anexo III).

Parece-nos bastante peculiar uma composição instrumental que se inicia em uma tonalidade (Dó menor) e termina em outra (Sol Maior), sobretudo por ser uma peça composta em contexto acadêmico, orientada por Mercadante. Seria essa uma prática comum naquele meio ou Scaramella estava compondo para o sistema simples e mudou o projeto durante o processo, quanto teve contato com um instrumento diferente?

A flauta que hoje entendemos como Boehm cônica de anéis (ver fig. 23), não era unanimemente conhecida como uma invenção de Theobald Boehm na década de 1840. Segundo Nancy Toff (1979, p. 65), Boehm não patenteou sua flauta cônica de anéis possibilitando a manufatura do instrumento por fabricantes franceses e ingleses. Além disso, não havia certeza quanto ao real inventor do sistema. O próprio Victor Coche (1838) vai dizer que a nova flauta havia sido inventada por Gordon, modificada por Boehm e aperfeiçoada por Coche, ou seja, por ele próprio. Portanto, é perfeitamente possível que a flauta utilizada por Scaramella em 1845 não tenha sido associada à Boehm, embora hoje a vejamos dessa forma.

Não encontramos registros hemerográficos de outra performance de Scaramella tocando a fantasia sobre o *Stabat Mater,* apenas uma apresentação ainda em ambiente acadêmico no conservatório de Nápoles no ano de 1845. Isso pode significar que a peça, e as "engenhosas modificações" na estrutura da flauta, tenham sido utilizadas em um contexto de experimentação nunca repetido. De qualquer modo, o advento de uma nova tecnologia não transformaria a flauta da tradição em obsoleta imediatamente, e nem mesmo Scaramella parece ter abandonado o sistema simples definitivamente a partir desse evento, como indica a análise da fantasia sobre *L'elisir d'Amore,* peça composta por volta de 1850 e tocada por ele tanto em Nápoles quanto no Rio de Janeiro.

3.3 Fantasia per flauto con accompagnamento d'Orchestra Sull'Opera L'elisir d'Amore

O manuscrito da *Fantasia per flauto con accompagnamento d'Orchestra Sull'Opera L'elisir d'Amore*, pertencente ao acervo do *S. Pietro a Majella* tem a seguinte inscrição: *registrato nel catalogo 8 luglio 1851* (fig. 35), data com algo em torno a um ano a mais que a última performance de Scaramella na Europa que pudemos localizar, em 25 de maio de 1850, quando duas fantasias com acompanhamento de orquestra foram apresentadas pelo beneficiário "Sr. Scaramella" no *Teatro del Fondo*, "a primeira sobre a *Leonora* a segunda sobre o *Elxir.*" (*L'Italia musicale,* Ano II, n° 38, p. 151). Sabemos também que o *Opus* 17 de Scaramella, publicado em Nápoles com versão para flauta e pianoforte ao lado de outras composições suas, tem um nome bastante similar ao do manuscrito, diferindo apenas na expressão *Fantasia brillante di concerto* (ver quadro 9 no item 3.1).

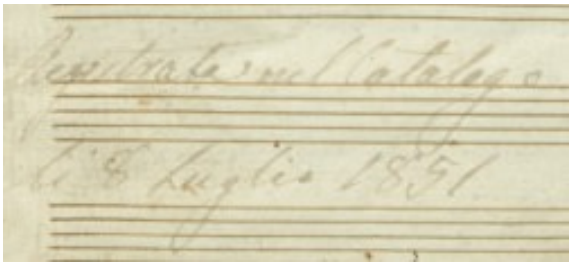


Fig. 35. Data de Registro na capa da *Fantasia per flauto con accompagnamento d'Orchestra Sull'Opera L'elisir d'Amore,* 8 de julho de 1851 (SCARAMELLA, 1851).

No Rio de Janeiro, consta na imprensa da época que Scaramella teria tocado no ano de 1856 sua fantasia sobre o Elixir em um tubo "insignificante em aparência" (ver item 2.4). Qual tipo de flauta seria essa para ser considerada um instrumento tão simplório, em um momento histórico onde já havia se passado da primeira metade do século XIX? Como vimos no início deste capítulo, nossa análise da única peça modernamente editada de Giovanni Scaramella indica a utilização de uma flauta de sistema simples, com pelo menos 5 chaves. Por outro lado, a fantasia sobre o *Stabat Mater* sugere a utilização do sistema Boehm.

Analisando o manuscrito da fantasia de Scaramella sobre o *Elixir* de Donizetti, percebe-se claramente dois tipos de grafia musical no mesmo documento. Os temas e acompanhamentos da orquestra com uma, e as variações com outra, de forma a transparecer o caráter livre da

composição nas variações, talvez modificadas de uma performance para outra (fig. 36). Pudemos consultar *in loco* a partitura e as partes de orquestra separadas dessa fantasia, mas infelizmente a parte de flauta solista foi a única não localizada no acervo do CSPaM. Teria o flautista-compositor trazido essa parte consigo ao Rio de Janeiro?

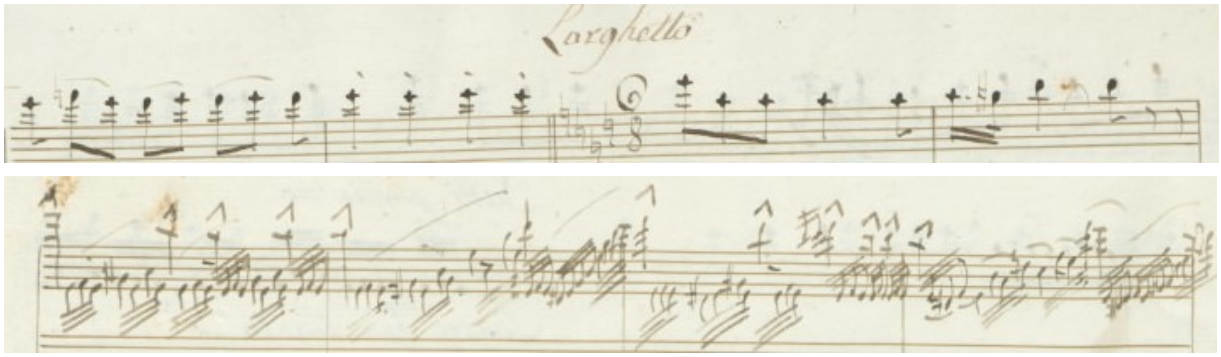



Fig. 36. Dois tipos de musicografia no manuscrito da Fantasia sobre o *L'elisir d'Amore* de Scaramella, 1851 (SCARAMELLA, 1851).

Para Carl Dahlhaus (1989, p. 137) não é mera coincidência o fato de uma sequência de variações ser "a forma paradigmática de um tipo de virtuosismo que mesmo quando colocado em partitura, nunca perde sua proximidade com a improvisação." Como aponta Alicia Cannon Levin (2009, p. 151), Carl Czerny (1791-1857) tanto em seu *opus* 200 quanto em seu *opus* 600, o primeiro destinado ao aprendizado da improvisação e o segundo ao da composição, posiciona o gênero de fantasia igualmente no campo da composição e da improvisação, provendo instruções de como compor fantasias baseando-se na sua própria experiência improvisando, compondo e publicando partituras.

A característica improvisada das fantasias operísticas, tradição na qual Scaramella está imerso e da qual fala Dahlhals (1989), tem ligações intrínsecas com a própria tradição belcantista italiana. As performances de Eugenia Tadolini no papel de Adina durante as primeiras representações do *Elixir do amor* em Viena no ano de 1835, por exemplo, ajudaram a moldar a composição de Donizetti em um processo de "mútua interação entre performers, críticos, público e editores" (VELLUTINI 2014, p.28,29). A voz de Tadolini, com a qual o som da flauta de Scaramella já havia sido comparada na imprensa napolitana (ver item 1.4), ajudou a popularizar a ópera de Donizetti e até mesmo modificá-la. Partituras editadas do Elixir utilizadas até o século XX ainda conservavam as ornamentações de Tadolini na obra de Donizetti (VELLUTINI 2014, p.16). De acordo com Claudio Vellutini (2014, p. 11), embora a

Romanza N° 11 *Uma furtiva lagriama* cantada em voz de tenor pela personagem Nemorino, seja ainda hoje reconhecida mundialmente como um símbolo da ópera de Donizetti, em Viena, o foco das primeiras críticas na imprensa estava em Tadolini e o papel de Adina representado por ela em 1835.

No Rio de Janeiro o *Elixir do Amor* estreou na temporada de 1844, tendo 7 das 74 récitas apresentadas pela companhia, e Clara Delmastro obteve sucesso no papel de Adina sendo muito aplaudida (ANDRADE, 1967, V. I. p. 197). Entretanto, uma década depois, o destaque da ópera estaria em outra personagem. Apesar de reconhecer o sucesso de Giuseppina Zechinni no papel de Adina e do barítono Pietro Ferranti no papel de Dulcamara, em 1854, dizia a GMN de 8 de julho de 1854 através de carta de um correspondente que estava no Rio de Janeiro, que Domenico Laboccetta no papel de Nemorino obteve um "verdadeiro triunfo", quando cantou com sua "suavíssima voz" *Uma furtiva lagriama,* sendo tamanho o entusiasmo do público que ele próprio se emocionou (GMN, Ano III, N° 28, 8 jul. 1854, p.220,221).

De um certo modo, a fantasia composta por Scaramella sintetiza os principais personagens na escolha dos temas, todos do segundo ato da ópera. Adina e Dulcamara são lembrados no dueto *Una tenera acchiatina* e *Una furtiva lagrima* lembra Nemorino. A fantasia termina com o N° 8 da ópera de Donizetti, o coral *Saria Possibile? ,* tema que também aparece em reminiscências na introdução da peça nessa composição, Scaramella utiliza uma forma que se assemelha à definição de fantasia operística de Rachel Becker (2018, p. 39), onde o compositor-performer escolhe uma sequência de temas de uma determinada ópera e compõe variações sobre esses temas. Porém, as tonalidades originalmente pensadas para o canto por Donizetti[82] são alteradas por Scaramella (quadro 11).

[82] DONIZETT, Gaetano. *L'elisir d'amore* Milan: G. Ricordi, 1962. Plate P.R. 37. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Special:ReversekLookup/717217 acesso em: 1 de dez. 2022.

Seções	Introdução *Saria possibile?*			Tema 1 *Una furtiva lagrima*		Tema 2 *Una tenera occhiatina*			
Tonalidades Ópera	Mi Maior			Sib menor	Sib Maior	Mi Maior			
Tonalidades *Fantasia*	Mi Maior			Lá menor	Lá Maior	Ré Maior			
Subseções	Orquestra Intr.	Solo Intr.	Solo ponte	Solo Tema 1	Solo Variação	Orquestra Tema 2	Solo Tema 2	Solo Variação	Orquestra ponte
Compassos	30	16	11	16	16	28	44	42	14

Seções	Tema 3 *Saria possibile?*				
Tonalidades Ópera	Mi Maior				
Tonalidades *Fantasia*	Mi Maior				
Subseções	Orquestra Tema 3	Solo trinados	Solo Variação	Coda	
Compassos	8	6	32	8	Total: 271 compassos

Quadro 11. Estrutura formal e tonalidades na Fantasia *Sull'Opera L'elisir d'Amore* de Scaramella (elaboração do autor).

Conforme descrito no quadro 11, a tonalidade principal na peça de Scaramella é a de Mi maior. Se para Joachim Quantz (1975, X, § 5, p. 93) no século XVIII, a tonalidade de Mi maior era vista como difícil na flauta de uma ou duas chaves, no século XIX, Victor Coche (1838, p. 5) em seu *Examen critique de la flute ordinaire comparée a la flûte Boehm*, vai considerar a tonalidade de Mi Maior como "sonora" na flauta mecanizada de sistema simples, o que condiz com a escolha de Scaramella ao compor uma peça para flauta e grande orquestra.

No primeiro tema, a icônica aria *Una furtiva lagrima* pensada por Donizetti em Si bemol menor, tonalidade "*très-sourde et très-dificile"* na flauta de sistema simples, é transposta por Scaramella para Lá menor (quadro 11), que apesar de "surda", é uma tonalidade que se adapta facilmente à flauta da tradição (COCHE, 1838, p. 8). Nesse primeiro tema com variação, Scaramella ornamenta a melodia sem exceder a nota Ré$_3$ na região grave da flauta (fig. 37).

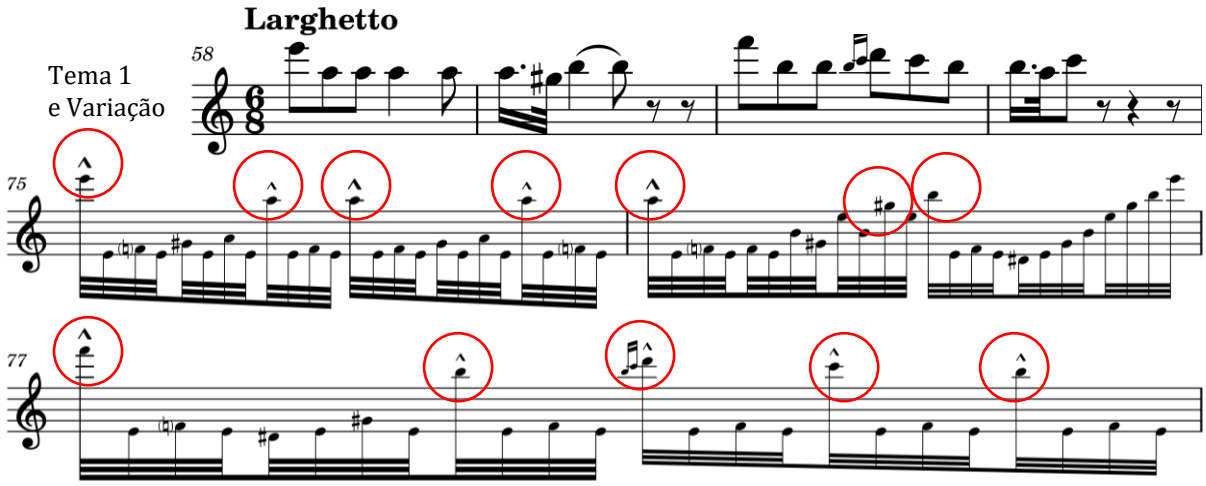


Fig. 37. *Una furtiva lagrima* transposta para Lá menor e ornamentada por Scaramella, (editoração do autor).

A mesma tonalidade de Si b menor, utilizada na fantasia sobre o *Stabat Mater*, agora parece ser evitada por Scaramella no *Elixir.* Lá menor, tonalidade que apesar de pouco sonora é de fácil execução, contrasta com a parte do tema de Donizetti em modo maior, que na fantasia de Scaramella será na tonalidade de Lá ao invés do Si bemol Maior originalmente pensado pelo autor da ópera. Lá Maior era uma tonalidade brilhante na concepção de Coche, em contraste com Si b Maior por ele categorizada com "surda" apesar de fácil (COCHE, 1838, p. 7,8). Isso pode significar uma preocupação de Scaramella em viabilizar a performance da peça no instrumento de sistema simples, enquanto a tonalidade de Lá menor serve à parte introspectiva do tema, possibilitando a facilidade necessária à execução das variações (fig. 37), a modulação para Lá Maior propicia a sonoridade mais brilhante no momento em que a *romanza N° 11* de Donizetti conduz à cadência (fig. 38).

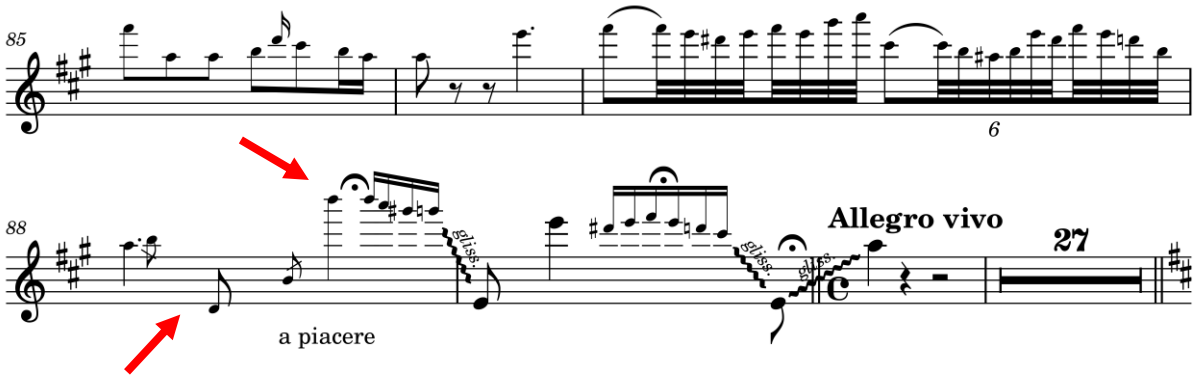


Fig. 38. Nota mais grave e mais aguda na cadência da *Fantasia Sull'Opera L'elisir d'Amore* de Scaramella, (editoração do autor).

Apesar do caráter improvisado da música de Scaramella, "com fermatas que têm começo e nunca terminam", como certa vez foi criticado ainda em Nápoles (ver item 1.5), conforme demonstrado na figura 38, a partitura de sua peça deixa transparecer a extensão do instrumento para o qual a composição provavelmente foi pensada, atingindo como nota mais grave o Ré$_3$ e a mais aguda o Si$_5$ justamente no momento da cadência. Essa tessitura é condizente com uma flauta de 5 chaves, o que pode ser interpretado como um resquício da influência do decênio francês na tradição flautística de Nápoles.

Conforme aponta Michael Lynn (2016, p. 22), os flautistas franceses do início do século XIX eram mais conservadores do que ingleses e alemães. Enquanto ingleses preferiam flautas que atingiam até o Dó$_3$, e os alemães e vienenses construíam suas flautas atingindo até o Si$_2$, os franceses preferiam flautas de 5 ou 6 chaves tendo como nota mais grave o Ré$_3$. Mesmo que Gianni Lazzari e Emilio Galante (2003, p. 170) apontem evidências que caracterizam a escola de flauta italiana no século XIX como um misto de elementos heterogêneos da manualística francesa associados à construção vienense de flautas, a peça de Scaramella aqui analisada reflete a influência francesa também relacionada à organologia da flauta.

Independentemente do número de chaves na flauta utilizada à época por Scaramella, na performance da *Fantasia Sull'Opera L'elisir d'Amore*, o segundo tema de Donizetti, *Una tenera occhiatina,* que recebe a variação de carácter mais virtuosístico de toda a peça, embora inicialmente pensado em Mi Maior pelo autor da ópera, tonalidade favorável à flauta mecanizada de sistema simples, foi transposto por Scaramella para Ré Maior, que é a escala básica do instrumento de sistema simples. Esse é um forte indício da preocupação do

compositor em fazer com que sua peça seja viável na flauta da tradição (fig. 39) procedimento diferente e contraditório ao utilizado na fantasia sobre o *Stabat Mater* (item 3.2).

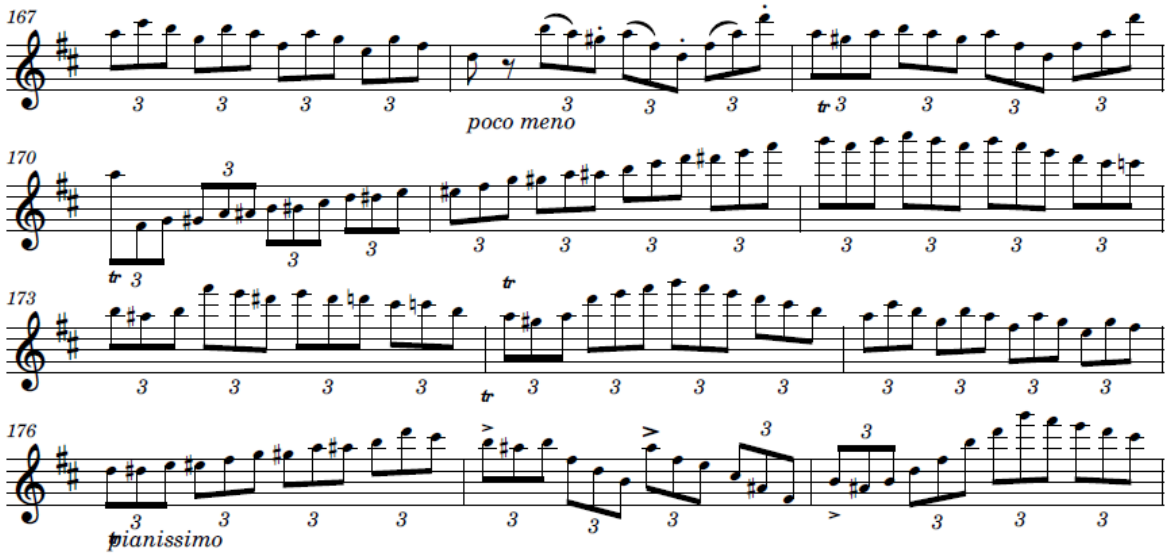



Fig. 39. Variação sobre o tema *Una tenera occhiatina* na fantasia sobre o *Elixir*, composição de Scaramella (editoração do autor).

Mas essa aparente preocupação idiomática poderia ser apenas uma coincidência, não fosse a organização da fantasia sobre o *Elixir* pensada por Scaramella, em que a tonalidade principal Mi maior se converte na dominante de Lá conduzindo ao segundo tema *Una furtiva lagrima.* Do mesmo modo, o Lá Maior serve com dominante do Ré Maior no tema *Uma tenera occhiatina.* Ou seja, um encadeamento em quintas sendo todas as tonalidades viáveis no sistema simples, o que indica uma clara intenção composicional presente na estrutura da peça, e que tem como pano de fundo as características organológicas da flauta.

Na seção final da peça, *Sara possibile?* é apresentado pela orquestra sem que a flauta toque o tema. Aqui a tonalidade principal da peça retorna, e coincide com a que foi pensada por Donizetti, isto é, Mi Maior (quadro 11). Essa variação que termina a peça, tem como característica os trinados, que enfatizam os tempos fortes. Embora Victor Coche (1838 p. 4) considere a grande maioria dos trinados na flauta de sistema simples defeituosos, Raffaele Galli (1979, p. 70-72) apresenta a solução para os trinados mais difíceis escolhidos por Scaramella (fig. 40).

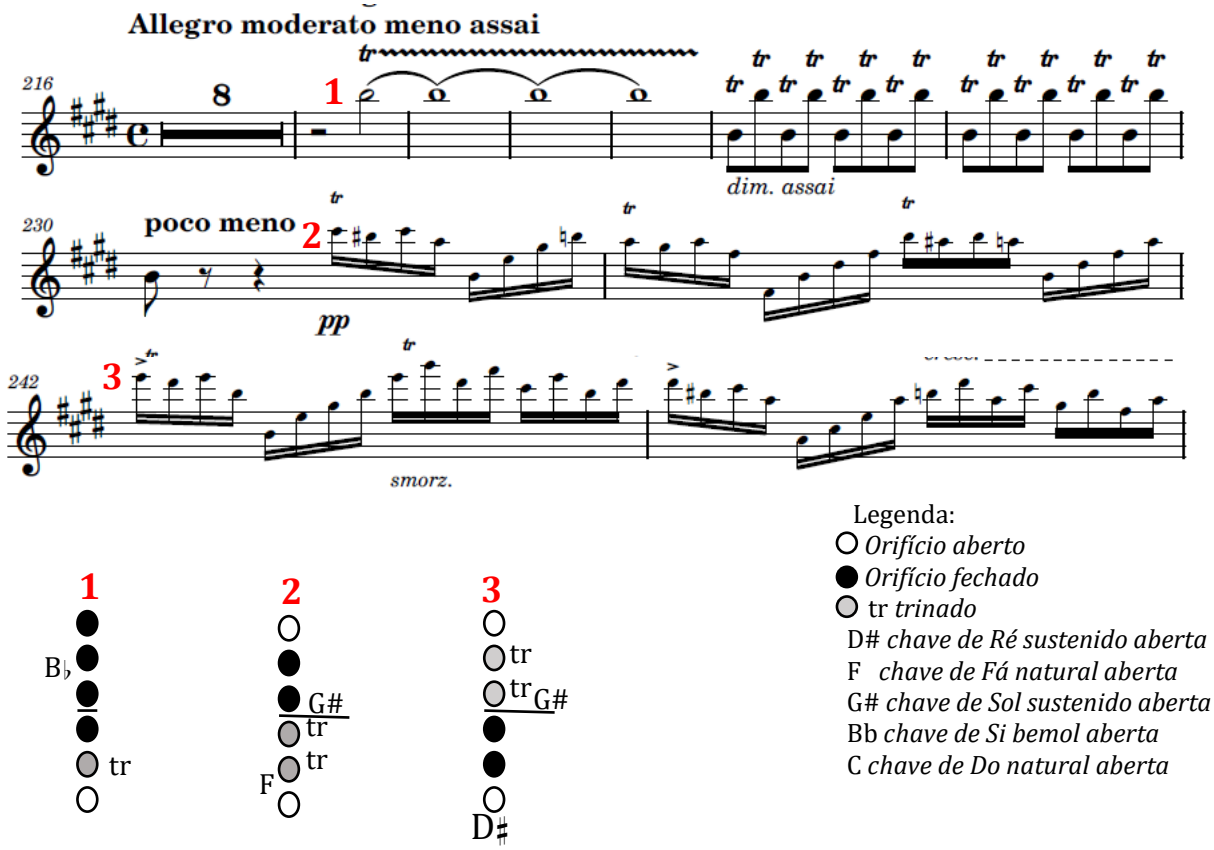


Fig. 40. Trinados na variação final da *Fantasia Sull'Opera L'elisir d'Amore* de Scaramella (elaboração do autor).

A técnica exigida na figura 40 demanda conhecimento sofisticado dos recursos da flauta, em uma maneira de tocar que estaria atrelada à própria imagem de Scaramella. Como disse José de Alencar em 20 de maio de 1855 na sua coluna semanal *Ao correr da pena:*

> Domingo havia espetáculo no Teatro de São Pedro e no Ginásio Dramático. Mais longe, num pequeno salão todo elegante, dançava-se e ouvia-se cantar Bouché, Ferranti, Dufrene e Charton. A harpa do Tronconi gemia, e a flauta de Scaramella trinava como um rouxinol. (ALENCAR, s. d. p.183).

Entendemos que, embora tenha ficado claro que Scaramella teve contato com diferentes sistemas de flauta durante sua vida profissional, o instrumento "simples em aparência" relatado na crítica à fantasia sobre o *Elixir* em seu concerto no Rio de janeiro no ano de 1856 poderia ser justamente a flauta de sistema simples, já que nossa análise da peça indica essa possibilidade. Mesmo que o instrumento utilizado por ele seja de outro tipo, e nesse caso o

sistema Boehm seria a alternativa mais óbvia, a organização da peça viabilizaria a performance em ambos os sistemas.

A fantasia sobre o *Elixir* é o *opus* 17 de Scaramella, publicado em versão para flauta e pianoforte em Nápoles no ano de 1852, quando o flautista e compositor já vivia no Rio de Janeiro. Embora tenha sido possível localizar nesta pesquisa três partituras impressas de acompanhamentos de piano das peças de Scaramella, a redução para pianoforte da fantasia sobre o *Elixir* op. 17 infelizmente não foi encontrada. Entretanto, baseado na partitura completa da obra para orquestra e flauta solista, produzimos uma redução para piano da obra, revisada pelo pianista Elosande Camondá Pereira (anexo III), que serve à performance da peça nessa formação. Em nosso trabalho de performance optamos pelo sistema simples de flauta, que seria o mais condizente a partir de nossa análise da peça (fig. 41)

Fig. 41. Performance da *Fantasia per flauto Sull'Opera L'elisir d'Amore,* gravação ao vivo em 26 de set. de 2023

Na sua fantasia sobre *L'elisir d'Amore,* Scaramella demonstra uma organização composicional viabilizando sua performance também na flauta de sistema simples, algo que não se observa na fantasia sobre o *Stabat Mater.* As análises de ambas as peças corroboram o que foi relatado pelas críticas ao Elixir, ao mencionar um instrumento "simples em aparência", enquanto a crítica ao Stabat Mater mencionou inovações na flauta. Essa dupla possibilidade posiciona Scaramella em um recorte temporal e local que, do ponto de vista da flauta transversal, pode ser entendido entre o diatônico e o cromático, entre dois tipos de concepção da flauta pelas quais sua música transitou.

3.4 Outras organologias

A instrumentação das partituras de Scaramella analisadas nos itens 3.2 e 3.3, no que concerne ao uso de instrumentos transpositores, é também relevante para a compreensão das transformações organológicas empregadas em cada uma das peças. Ao compararmos a fantasia sobre *L'elisir d'Amore* de Scaramella com a partitura da ópera que lhe serve de base, vemos que a instrumentação é igualmente grandiosa em ambas as composições, com madeiras em pares – flauta e piccolo – trompas, trompetes, três trombones, oficleide e cordas. Assim como a flauta de sistema simples encontra tonalidades idiomáticas em toda a peça (item 3.3), o acompanhamento com clarinetes afinados em Lá, trompas e trompetes com afinação em Mi e em Lá, dão conta da performance da peça sem a necessidade de trocas na afinação (quadro 12).

Seções	Introdução *Saria possibile?*			Tema 1 *Una furtiva lagrima*		Tema 2 *Una tenera occhiatina*			
Tonalidades *Fantasia*	Mi Maior			Lá menor	Lá Maior	Ré Maior			
Clarinetes	Em Lá								
Trompas I, II	Em Mi								
Trompas III, IV	Em Lá								
Trompete	Em Mi								
Subseções	Orquestra Intr.	Solo Intr.	Solo ponte	Solo Tema 1	Solo Variação	Orquestra Tema 2	Solo Tema 2	Solo Variação	Orq. ponte
Compassos	30	16	11	16	16	28	44	42	14

Seções	Tema 3 *Saria possibile?*				
Tonalidades *Fantasia*	Mi Maior				
Clarinetes	Em Lá				
Trompas I, II	Em Mi				
Trompas III, IV	Em Lá				
Trompete	Em Mi				
Subseções	Orquestra Tema 3	Solo trinados ~~	Solo Variação	Coda	
Compassos	8	6	32	8	Total: 271 compassos

Quadro 12.Instrumentos transpositores na fantasia L'elisir d'Amore de Scaramella (elaboração do autor).

Se na fantasia sobre *L'elisir d'Amore* o idiomatismo instrumental se manifesta nos instrumentos transpositores, na fantasia sobre o *Stabat Mater* o oposto ocorre. Para possibilitar as modulações que partem de Dó menor e chegam até Sib menor, não somente uma flauta solista com modificações organológicas que pudesse acessar essas tonalidades com a agilidade necessária foi empregada, mas também um amplo uso de mudança nas afinações das trompas, trompetes e clarinetas foi necessário (quadro 13).

Seções	Introdução *Inflammatus et accensus*			Tema 1 *Cujus animam gementem*					Tema 2 *Sancta Mater Istud agas*			
Tonalidades Fantasia	Dó menor		Dó Maior	Lá b Maior					Sol Maior			
Clarinetes	Em Si b								Em Dó			
Trompas I, II	Em Fá			Em Mi b					Em Sol			
Trompas III, IV	Em Dó			Em Lá b					Em Ré			
Trompete	Em Dó								Em Ré			
Subseções	Intr. orquestra	Solo Cad	Solo Cad.	Solo Tema 1	G. P.	Solo Tema 1 b	Var. I	Var. II	Ponte Orq.	Orq. Tema 2	Solo Tema 2	Var. I
compassos	13	38	27	24	1	26	11	19	14	18	29	31

Seções	Tema 3 *Eja Mater fons Amoris*	Tema 2 *Sancta Mater Istud agas*
Tonalidades Fantasia	Sol Maior	Sol Maior
Clarinetes	Em Dó	
Trompas I, II	Em Sol	
Trompas III, IV	Em Ré	
Trompete	Em Ré	
Subseções	Solo Tema 3	Var. Final
compassos	28	49

Total: 328 compassos

Quadro 13. Instrumentos transpositores na fantasia *Stabat Mater* de Scaramella (elaboração do autor)

Notável a quantidade de mudanças, sobretudo nas quatro trompas (quadro 13), necessária para dar conta de uma composição destinada a instrumento solistas que, sendo uma flauta de sistema simples, necessitaria igualmente de transposições, o que não foi observado na análise das fontes consultadas nessa pesquisa. Esse é mais um indício do emprego de um sistema de dedilhado que pudesse abarcar toda a complexidade dessas modulações em uma acomodação cromática, e não diatônica.

Conclusões

Para além das visões hegemônicas de uma musicologia centrada em sujeitos e práticas musicais do circuito pangermânico, que acabaram por deixar esquecidas trajetórias musicais como a de Giovanni Scaramella, a própria história de vida do flautista napolitano, tendo deixado sua terra natal para viver no Rio de Janeiro sem jamais ter retornado, contribuiu para seu esquecimento nas narrativas musicológicas europeias. No âmbito da musicologia brasileira, por ter falecido ainda jovem em nosso país, acabou também sendo esquecido como um importante ator na construção de uma cultura flautística na corte de D. Pedro II.

Scaramella foi um flautista que teve sua formação em um conservatório que, embora influenciado pelo ideal revolucionário francês em princípios do século XIX, acabou por desenvolver uma tradição flautística diversa do modelo parisiense sob a influência de Pasquale Bongiorno e Saverio Mercadante. Foi nesse ambiente que Scaramella tornou-se um compositor e especialista em flauta, tendo oportunidade de experimentar, em contexto acadêmico, inovações na flauta que, pelas questões organológicas discutidas, acreditamos ser as de Theobald Boehm. Tal constatação coloca Nápoles em linha com centros musicais relevantes como Paris, Bruxelas, Londres e Rio de Janeiro, onde experiências com a flauta Boehm foram empreendidas na década de 1840.

Foi no conservatório de Nápoles que Scaramella ajudou a desenvolver uma rede de sociabilidades que acabou por conduzi-lo ao Rio de Janeiro. Na corte de D. Pedro II, Scaramella teve prestígio como músico desde os primeiros momentos, não somente por suas capacidades técnicas como instrumentista, mas também pela recomendação de Mercadante para sua contratação como primeiro flautista da orquestra de ópera, e principalmente pela sua parceria artística com Domenico Laboccetta e outros napolitanos egressos do San Pietro a Majella. Por essas razões, obteve no Rio de Janeiro um contrato em moeda estrangeira, com vencimentos mensais, e em média quatro vezes maior que a mão de obra brasileira, que não tinha contrato e ganhava por récitas. Além disso, foi lembrado na imprensa brasileira como um dos responsáveis pela dispensa de músicos nacionais e consequente contratação de estrangeiros para a orquestra de ópera em 1854.

Como docente, Scaramella foi criticado na imprensa justamente por ser um especialista em flauta, característica incomum mesmo no Rio de Janeiro de 1855, que ainda conservava a antiga prática dos multi-instrumentistas herdada do século XVIII. Mais uma vez, agora no

Conservatório Imperial, brasileiros foram preteridos para dar lugar a ele. Entendemos sua nomeação como professor do conservatório em 1855 como um processo análogo ao ocorrido em Nápoles décadas antes, quando Pasquale Bongiorno inaugurou uma das primeiras classes autônomas de flauta de toda a Itália.

O fato de termos na capital do Império essa discrepância salarial e vantagens contratuais para estrangeiros, diz muito sobre esse país independente há poucas décadas, cujo conceito de nacionalidade estava sendo construído, no âmbito da música, de modo a replicar o que se fazia em Nápoles. Fica evidente uma deliberada política pública – se é que pode ser assim chamada – tendo o teatro de S. Carlo como modelo a ser emulado. Nesse processo, Scaramella e principalmente Domenico Laboccetta, revelaram-se influentes personagens junto a autoridades brasileiras na contratação de músicos europeus em viagem que fizeram a Paris, em especial contratando napolitanos oriundos do mesmo conservatório onde estudaram. Nesse episódio, emerge a figura de Domingos José Gonçalves de Magalhães como atuante na viabilização dessas contratações.

O trabalho diplomático de Gonçalves de Magalhães ajudou a fomentar o interesse da crítica napolitana na cena lírica da corte de D. Pedro II, trazendo notoriedade e prestígio internacional para a prática musical no Brasil. Tal fato, que não pudemos encontrar descrito na literatura, pode suscitar o interesse de pesquisadores da obra de Gonçalves de Magalhães e talvez represente uma das contribuições dessa pesquisa a disciplinas externas à musicologia.

A publicação das composições de Scaramella em Nápoles enquanto ele trabalhava no Rio de Janeiro, processo que incluiu também peças compostas no Brasil, é prova inequívoca da relevância das transferências culturais entre as duas nações na década de 1850. Além dessas publicações, outras peças como *Saudades do Brasil* e *Lundum* podem não ter sido editadas. De qualquer modo, essas evidências na imprensa atestam uma situação de trânsito cultural que contemplava, ao modo da época, algum tipo de influência brasileira no flautista napolitano.

As análises das duas composições de Scaramella realizadas nessa pesquisa, fantasia sobre o *Stabat Mater* (1844) e *L'Elisir d'amore* (1851) encontraram características distintas no que diz respeito à organologia. No primeiro caso, como já dito, o que parece ser uma experiência em contexto acadêmico das inovações de Boehm, envolvendo tonalidades pouco viáveis na flauta da tradição. No segundo, diferentemente do primeiro, uma preocupação do compositor em viabilizar a performance na flauta de sistema simples, onde a conjunção das macroestruturas

da peça, em encadeamentos harmônicos de quintas, conduz à tonalidade de Ré Maior no momento mais virtuosístico do peça. Em ambos os casos, evidências hemerográficas apontam para a mesma direção dos resultados obtidos.

Talvez a escolha por um instrumento em detrimento de outro, como foi para Jean-Louis Tulou em relação ao sistema simples, ou para Louis Dorus em relação ao Boehm, não tenha sido a maneira de Scaramella lidar com as transformações organológicas ocorridas no século XIX. É provável, como apontam as evidências encontradas nesta pesquisa, que o discípulo de Mercadante tenha utilizado ambos os sistemas – simples e Boehm – durante sua carreira, sem ter optado definitivamente por nenhum. Não é tarefa fácil, distantes aproximadamente 170 anos dos eventos e composições que estudamos, compreender a ideia de especialização na flauta englobando mais de um sistema de dedilhado. Entretanto, para um flautista do século XIX, estar "entre o diatônico e o cromático" poderia significar um aproveitamento maior, do ponto de vista técnico, daquilo que a organologia de seu tempo propiciava.

A lista de composições de Scaramella, disponível principalmente no acervo do CSPaM, somada à descoberta de uma série de publicações para flauta que inclui catalogação em *opus,* são provas de um consistente trabalho composicional que contradiz a alegada falta de repertório para flauta no século XIX. O que se percebe, ao contrário, não é a falta de repertório, mas a flagrante carência de estudos acadêmicos que evidenciem, com ferramentas teóricas apropriadas, as peculiaridades de toda uma tradição flautística que representa uma página importante na história da flauta brasileira e italiana.

Acreditamos que o estudo da flauta de sistema simples, bem como o das flautas Boehm cônicas e de outros sistemas, visando a performance de obras de compositores do século XIX como buscamos desenvolver nesta pesquisa, pode contribuir para o melhor entendimento da organologia da flauta, potencializando, inclusive, o conhecimento a respeito das questões construtivas concernentes à própria flauta moderna. Mas não somente isso. Essa prática que se perdeu com a padronização pelo sistema Boehm no século passado, além de propiciar performances historicamente embasadas, pode significar um novo olhar, que se volte igualmente para o futuro, que seja capaz de abrir as portas para a experimentação e, quem sabe, apontar na direção das inovações organológicas.

Referências

ALENCAR, José de. **Ao Correr da Pena.** São Paulo: EDIGRAF S. A., [s. d.] 262 p.

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v.1, 272p.

_____. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

v.2, 261p.

ANTOLINI, Bianca Maria. **Nicola De Giosa.** (In.) Dizionario Biografico degli italiani. Vol. 36, 1988. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-de-giosa_(Dizionario-Biografico)/ acesso em: 12 de dez. 2021.

ARTAUD, Pierre-Yves. **La Flûte Multiphonique : Etude Pour la Flûte Traversière.** Paris : Gerard Billaudot, 1995, 35p.

ASSIS, Ana Cláudia de. *et. al.* **Música e História: desafios da prática interdisciplinar.** (In.) Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas / Rogério Budasz (organizador) – Goiânia: ANPPOM, 2009, p. 5-39.

BECKER, Rachel N. **"Trash Music": Valuing Nineteenth-century Italian Opera Fantasias for Woodwinds.** 2018. 381p. (Doctoral thesis) Cambridge University. Disponível em: https://doi.org/10.17863/CAM.26391

BERBIGUIER, Benoit Tranquille. **Nouvelle méthode pour la flûte.** Paris: Janet et Cotelle, ca.1818.

_____. **L'Art de la flûte cours complet et théorique, suivi d'un appendice pour la flûte en art et d'un traité des sons harmoniques**. Paris : Aulagnier, (s/d) 90p. Disponível em : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9633047f acesso em: 20 de jun. de 2023.

BITARD, Adolphe. **Dictionnaire General de biographie contemporaine française et étrangère.** Paris : Maurice Dreyfous, 1878. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1133866 acesso em: 11 de jan. de 2022.

BOEHM, Theobald. **The flute and flute playing in acoustical, technical, and artistic aspects**. New York: Dover, 1964. Tradução de Dayton Clarence Miller.

CAFIERO, Rosa. **Il piano per una riforma del conservatorio di Napoli di Johann Simon Mayr (1816) (**In.) MAYR E LA DIDATTICA DELLA MUSICA. Org. Livio Aragona. Bergamo: Fondazione Donizetti, 2016, p. 163-184.

_____. **il mito delle «écoles d'italie» fra napoli e parigi nel decennio francese: il collegio di musica e il *conservatoIre***. (In.) Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815) Org. Paologiovanni Maione. Turchini Edizione, 2016b. p. 323-391.

_____.**La formazione del musicista nel XVIII secolo. Il "modello" dei Conservatori napoletani,** (In.) Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Seicento, Org. Gaetano Stella, Rivista di Analisi e Teoria Musicale, 15/1, 2009, p. 5–25.

CARDOSO, André. **A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

CARDOSO, Lino de Almeida, **O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes.** 2006. 375p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

CASTAGNA, P. **Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira**. In:Revista Per Musi, Belo Horizonte, n.18, 2008, p.7-16.

CÉSPED, Pablo E. Ramirez**. El flautista italiano Achille Malavasi y los comienzos de la interpretación de la flauta Boehm de metal em Iberoamérica**, 1848-1862, TRIM, 15 2018 p. 55-71

CLINTON, John. **A treatise upon the mechanism and general principles of the flute,** Op. 101. London: H. Potter, 1852, 52p. Acesso em 29 de ago. de 2022. Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=0hmIVpIE0UsC&pg=GBS.PP4&hl=pt

COCHE, Victor. **Examen critique de la flute ordinaire comparée a la flûte Boehm.** Paris: Chez l'auteur, 1838.

COOK, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis.** Oxford: Oxford University Press, 1994.

DAHLHAUS, Carl**. Nineteenth-Century Music.** Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.

D'ALOE, Stanislao. **Naples, ses monumens et ses curiosités, avec un catalogue détaillé du musée royal Bourbon : suivi d'une description d'Herculanum, Pompéi. Stabies, Pestum, Pouzzoles, Cumes, Baïa, Capoue etc.** Naples **:** imprimerie du Virgile. 1853, (2me édition augmentée), 652p. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6298269b acesso em: 11 de jan. 2022.

D'ANGELO, Fabio. **L'organisation du VII^{ème} congrès des savants à Naples en 1845.** Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, (in) MDCCC 1800, Vol. 3, Julho de 2014. p. 61-75. Disponível em: http://doi.org/10.14277/2280-8841/21p acesso em: 09 de Ago. 2022.

DELLABORRA, Mariateresa**. I quaderni di studio di Saverio Mercadante ≪primo allievo del R. Conservatorio di musica≫ di Napoli** A cura di Licia Sirch, Maria Grazia Sita, Marina Vaccarini. L'INSEGNAMENTO DEI CONSERVATORÎ, LA COMPOSIZIONE E LA VITA MUSICALE NELL'EUROPA DELL'OTTOCENTO, 2012, p. 521-544.

_____. **Saverio Mercadante teorico e didatta per il flauto. Le integrazioni alla Nouvelle méthode pour la flûte di François Devienne.** In**:** Fonti Musicali Italiane – 18, 2013. Org. Giulia Giovani, Chiara Pelliccia, Leonardo Miucci. p. 101-117.

DELLABORRA, Mariateresa; PIOVANO, Ugo. **Mercadante e il flauto per diletto**. Falaut Colection: Associazione Flautisti Italiani. 2021, 168p.

DEVIENNE, François. **Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la flute.** Paris : chez Inbault. 1794, plate 402, 77p.

DEVILLERS, Xavier. **Fedele Fenaroli et la tradition didactique napolitaine au tournant du XVIIIe au XIXe siècle.** Université Catholique de Louvain (Mémoire de master en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie) 2014, 160p.

Di CESARE, Maria Carmela. **Bernardo Girard** (In) Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 56 (2001). Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-girard_%28Dizionario-Biografico%29/ acesso em: 16 de out. 2023.

DUGGAN, Christopher. **The force of Destiny: a history of Italy since 1796.** Boston: Houghton Mifflin Company, 2008, 651p.

EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio. **Desafios da Musicologia pan-hispânica na atualidade: uma reflexão.** (In) Musicologia[s], Série Diálogos como o Som, Vol. 3, Barbacena: EdUEMG, 2016, p. 25-40, Org. Edite Rocha e José Antônio Baeta Zille.

FÉTIS, Fraçois Joseph. **Revue Musicale.** Paris: Alex Mesnier, Vol. IV. 1829, 619p. Disponível em: https://catalog.hathitrust.org/Record/011570254

FÉTIS, François Joseph ; POUGIN, Arthur. **Biographie Universelle Des Musiciens Et Bibliographie Générale De La Musique.** Paris: Firmin Didot, Vol. I, 1878-1880, 498p. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k697260 acesso em:

_____. **Biographie Universelle Des Musiciens Et Bibliographie Générale De La Musique.** Paris: Firmin Didot, Vol. II, 1878- 1880, 691p. Disponível em: https://hdl.handle.net/2027/msu.31293014726297 acesso em: 21 de mar. 2022.

FÉTIS, François-Joseph. **Biographie Universelle Des Musiciens Et Bibliographie Générale De La Musique**. Typographie de H. Firmin Dudot, Vol. II, 1866-1868, 487p.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais.** 2ª edição revisada, 2017. Disponível em: http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebook-musica-sec18-19.php acesso em: 22 de dez. de 2022.

FLORIMO, Francesco. **Cenno Storico sulla Scuola Musicale di Napoli.** Napoli: Tipografia di Lorenzo Rocco, Vol. I, 1869, 674p.

_____. **Cenno Storico sulla Scuola Musicale di Napoli.** Napoli: Tipografia di Lorenzo Rocco, Vol. II, 1871, 674 – 2266p.

_____. **La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii con uno sguardo sulla storia della musica in Italia.** Napoli: Stabilimento Tipografico di Vinc. Morano, 1883, Vol. III, 650p.

FRYDMAN, Claudio. **Mobilidade de temperamento em flautas de sistema simples a partir da biblioteca da Imperatriz Leopoldina.** 2014. 198p. Tese (Doutorado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/claudio-frydman/at_download/file . Acesso em: 21 de out. de 2020.

GALLI, Raffaele. **L'indispensabile Metodo Pratico per Flauto.** Milano: Ricordi. 1955. Ristampa 1979, 107p.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1988, 273p. Tradução de Marcelo Fagerlande

HAYNES, Bruce. **A History of Performing Pitch*The Story of "A* ".** Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, Inc. 2002.

HOTTETERRE, Jacques Martin. **Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne ; de la flute à bec, ou flute douce ; et du hautbois**. Paris: J-B-Christophe Ballard**,** Nouvelle Edition, 1720. Disponível em : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1172760n acesso em 27 de jun. de 2022.

HUGOT, Antoine; WUNDERLICH, Johann Georg. **Méthode de Flûte du Conservatoire.** Paris: Gravée par Mme. Le Roy, (Ca.1804) 153p.

HUPPPES, Ivete. **Gonçalves de Magalhães e o teatro do primeiro romantismo.** Porto Alegre – RS: Movimento; Lajeado – RS: FATES. 1993. 224 p.

LAZZARI, Gianni. **Ritratti di flautisti italiani dell'Ottocento: Sergio Nigri (1804-1839).** (In.) Bollettino SIFTS, Ano 4, n° II, 1999, p. 12-18. Disponível em: https://www.giannilazzari.it/sample-page/

_____. **Due metodi italiani per flauto del primo ottocento.** (In.) Bollettino SIFTS, Ano 5, n° I, 2000, p. 8-11. Disponível em: https://www.giannilazzari.it/sample-page/

LAZZARI, Gianni; GALANTE, Emilio. **Il flauto traverso: storia, tecnica, acustica.** Torino: EDT, 2003, 504p.

LEVIN, Alicia Cannon. **Seducing Paris: Piano Virtuosos and Artistic Identity, 1820-48.** (Doctoral dissertation) University of North Carolina at Chapel Hill, 2009. 329p.

LYNN, Michael. **The Development of the Flute in 19th-Century France**." *Flutist Quarterly*, vol. 41, no. 4, 2016, p. 21-25. *Academic One File*, http://link.galegroup.com/apps/doc/A458931338/AONE?u=capes&sid=AONE&xid=2157d7f4 acesso em 5 de dez. 2022

LORENZO, Leonardo de. **My complete Story of the flute: the instrument, the performer, the music.** New York: The Citadel press INC, 1951, 499p.

MACLAGAN, Susan J. **A Dictionary for the Modern Flutist.** Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009, 273p.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**: ***Vade Mecum* de teoria musical**. Brasília: Musimed, 2017, 423p.

MENDES, André dos Santos. **A história da flauta transversal na capital do Império brasileiro (1822 a 1859): uma pesquisa hemerográfica.** 2019, 73p. Dissertação (Mestrado em Música) UFMG, Belo Horizonte. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/31035

MERSENNE, Marin. **Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique.** Livre Troisième, Paris : Chez Sebastien Cramoisy, 1636. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15111009 acesso em: 26 de jul. 2022.

MOURA FILHO, Heitor Pinto. **Câmbio de longo prazo do mil-réis: uma abordagem empírica referente às taxas contra a libra esterlina e o dólar (1795-1913)**. Cadernos de História, Belo Horizonte V. 11, n. 15, 2/ sem. 2010. 26p.

NOGUEIRA, Marcos Pupo; PEREIRA, Maria Clara Peinado. **As cadências cromáticas de Nicola Vicentino.** Revista OPUS, v. 27, n. 2, p. 1 - 26, 2021. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2021b2706 acesso em: 3 de Jul. de 2024.

PARZANESE, Pietro-Paolo. **Cenno Biografico di Sergio Nigri.** (In.) Poesie edite ed inedite. Napoli: Dell'Iride, 1856, 312p.

PETRUCCI, Gian-Luca. **Briccialdi, il principe dei flautisti.** Arrone, Itália: Thyrus, 2001. 446p.

_____. L**a Scuola flautistica italiana: aspetti e considerazioni.** Falaut collection: Pompei-NA, 2002, 137p.

PIERRE, Constant. **Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs.** Paris: Imprimerie Nacional, 1900, 1031p. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9761960v acesso em: 26/11/2019.

PORTAS, Mariana. **António Fernandes: um músico prático erudito.** (Em) Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa Vol. 20, Coordenação de Rui Vieira Nery. Lisboa: Círculo de leitores. Primeira edição: 2019, p. 33-45.

POWELL, Ardal. **Mozart and the Tromlitz flute.** 2000. *Versão em inglês disponibilizada pelo autor da publicação alemã*: **Mozart und die Tromlitz-Flöte.** Tibia Vol. 3, 2001, p. 549-556 Disponível em: https://www.moeck.com/uploads/tx_moecktables/2001-3.pdf acesso em: 05 ago. 2022.

_____. **The Flute.** New Haven & London: Yale University Press, 2002. 347p.

PROTA-GIURLEO, Ulisse. **Giovanni Basadonna.** (In.) Dizionario Biografico degli italiani. Vol. 7, 1970. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-basadonna_res-693ad2a9-87e7-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico) acesso em: 06 de set. de 2022.

QUANTZ, Johann Joachim. **Essai... Méthode de flute traversière contenant les principes de l'exécution musicale au XVIII siècle pour tous les musiciens.** Paris : Aug. Zurfluh. 1975 [fac-símile da primeira edição de 1752]

REHDING, Alexander. **Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought.** Cambridge University Press, 2003, 218p.

RIEMANN, Hugo. **Historia de la música.** Tradução de Antonio Ribera y Maneja: Editorial Labor, 1930, 472p.

ROCKSTRO, Richard Shepherd. **A Treatise on the Construction the History and the Practice of The Flute.** Londres: Rudall Carte and Co. Revised Edition 1928, First Edition 1890, 664p.

RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do Barroco ao século XX**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. 314p.

ROSSELLI, John. **Répétiteur.** *Grove Music Online*. 2002. Acesso em: 7 de set. 2022. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O904229

RUTA, Michele. **Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli**. Napoli : Detken e Rocholl. 1877, 216p. Disponível em: https://hdl.handle.net/2027/uc1.l0070113063 acesso em: 11 de mai. 2022.

SACHS, Curt. **Storia degli strumenti musicali.** Milano: Arnoldo Mondadori Editore. 1985, II edizione, 630p.

SILVA, Janaina Girotto da. **O florão mais belo do Brasil: O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro/ 1841 – 1865.** 2007, 248p. Dissertação (Mestrado em História Social) – UFRJ Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=106825

TOFF, Nancy. **The development of the modern flute**. New York: Taplinger Pub. Co. 1979. 268p.

_____. **The flute book: a complete guide for students and performers.** Third Edition Oxford University Press, 2012, 538p.

TRILHA, Mario Marques; ROCHA, Edite. **A Música Didáctica Setecentista na Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa.** In: Revista Música Hodie, Goiânia, V.13 - n.2, 2013, p. 123-13

TULOU, Jean-Louis. **Méthode de flûte.** Op.100. Mainz: B. Schott's Söhne, n.d.(ca.1852). Plate 11317. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/112356 acesso em: 20 de jun. de 2023.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; COSTA-LIMA NETO, Luiz. **Jornais como fonte no estudo da música de entretenimento no século XIX.** In: XXIV Congresso da Anppom, 2014, São Paulo. XXIV Congresso da Anppom. Porto Alegre: ANPPOM, 2014. v. 1. p. 1-8.

VELLUTINI, Claudio. **"Adina Par Excellence: Eugenia Tadolini and the Performing Tradition of Donizetti's L'elisir d'amore in Vienna."** 19th-Century Music, vol. 38, no. 1, 2014, pp. 3–29. *JSTOR*, https://doi.org/10.1525/ncm.2014.38.1.003. Acesso em: 3 Dec. 2022.

WELCH, Christopher. **History of the Boehm flute**. London: Rudall, Carte & Co. 1883, 113p.

ZUMPANO, Nivia G. GOLDEMBERG, Ricardo. **Princípios de Técnica e História do Temperamento Musical.** Instituto de Artes Unicamp: Revista Sonora – ISSN 1809-1652, 2016, 10p.

Partituras

DE GIOSA, **Scherzo per flauto – Concertino.** Nápoles: Ca. 1860. Disponível em: http://id.sbn.it/bid/MSM0153322 Acesso em 21 de dez. de 2021.

DONIZETT, Gaetano. **L'elisir d'amore.** Milan: G. Ricordi, 1962. Plate P.R. 37. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/717217 acesso em: 1 de dez. 2022.

MERCADANTE, Saverio. **Quarteto 1 per flauto, Op. 53**. Nápoles: Manuscrito, *San Pietro a Majella,* 1813. Disponível em: http://id.sbn.it/bid/MSM0154280 acesso em: 21 dez. 2021.

_____.**20 Caprices pour Flûte.** s. d. partitura manuscrita. Disponível em: https://imslp.org/wiki/20_Caprices_pour_Fl%C3%BBte_(Mercadante%2C_Saverio) acesso em: 4 ago. 2024.

ROSSINI, Gioacchino. **Stabat Mater.** Zurich**:** Eulenburg, 1957. Plate E.E. 6074. Disponível em : https://imslp.org/wiki/Stabat_Mater_(Rossini,_Gioacchino) acesso em: 2 de fev de 2024.

SCARAMELLA, Giovanni. **Fantasia per flauto con accompagnamento d'Orchestra Sull'Opera L'elisir d'Amore.** Nápoles: Manuscrito, 1851. Disponível em: https://www.internetculturale.it./ acesso em 1 de dez de 2022.

_____. **Fantasia per Flauto con accompagnamento d'Orchestra su vari motivi dello Stabat del M.o Rossini.** Nápoles: Manuscrito autógrafo, *San Pietro a Majella,* 1844.

_____. **Fantasia per flauto con accompagnamento d'Orchestra sul tema nazionale Fenesta vascia**. Nápoles: Manuscrito autógrafo, *San Pietro a Majella,* 1841.

_____. **Fantasia sull'opera La Vestale di S. Mercadante** In: Antologia di 100 Studi, Esercizi, Cadenze, Arie variate, Capricci, Fantasie della Scuola flautistica italiana. [s. d.] edição de Gian Luca Petrucci, disponível em: https://www.falaut.com/prodotto/antologia-100-studi/ acesso em 29 nov. 2022.

Fontes hemerográficas

Annali civili del regno delle Due Sicilie V. 4 de 1834, p. 112. Disponível em: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c2561932&seq=158 acesso em: 08 de jul. de 2024.

Annuaire des deux mondes. 1853/1854. p. 226 Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57280867/f232.item acesso em: 16 de nov. de 2022.

Figaro. 8 de dez. 1889, p. 3. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2809686 acesso em: 03 de jun. 2022.

Gazzetta Musicale di Milano. Ano I, n° 11 de 13 de março de 1842, p. 43. Disponível em: https://catalog.hathitrust.org/Record/100696437 acesso em 21 de dez. 2021.

_____. Ano III nº 8, de 25 de fevereiro de 1844, p. 33-34. Disponível em: https://hdl.handle.net/2027/iau.31858034367684 acesso em: 21 de fev. 2021.

_____. Ano III n° 12, de 24 de março de 1844, p. 47-48. Disponível em: https://hdl.handle.net/2027/iau.31858034367684 acesso em: 21 de fev. de 2022.

_____. Ano III n° 27, de 7 de julho de 1844, p. 111. Disponível em: https://hdl.handle.net/2027/iau.31858034367684 acesso em: 24 de fev. 2022.

_____. Ano X n° 49 de 5 de dezembro de 1852, p. 219. Disponível em: https://hdl.handle.net/2027/iau.31858034367684 acesso em: 7 de set. de 2022

Gazzetta Musicale di Napoli.
Disponível em: http://www.internetculturale.it./it/913/emeroteca-digitale-italiana/periodic/testata/8665

_____. Ano I, n° 5, 20 fev. 1839. p. 16. Acesso em: 29 mai. 2022.

_____. Ano I, n° 21, 20 nov. 1852, p. 84. Acesso em: 28 ago. 2022.

_____. Ano II, N° 2, 8 jan. 1853, p.13. Acesso em: 28 ago. 2022.

_____. Ano II, N° 3, 15 jan. 1853, p.23. Acesso em: 28 ago. 2022.

_____. Ano II, N°13, 26 mar. 1853, p. 101. Acesso em: 28 ago. 2022.

_____. Ano II, N°17, 23 abr. 1853, p. 133. Acesso em: 28 ago. 2022.

_____. Ano II, N° 35, 27 ago. 1853, p. 280. Acesso em: 28 ago. 2022.

_____. Ano II, N° 38, 17 set. 1853, p. 304. Acesso em: 28 ago. 2022.

_____. Ano II, N° 39, 24 set. 1853, p. 315. Acesso em: 30 ago. 2022.

_____. Ano II, N° 46, 12, nov. 1853 p. 371. Acesso em: 30 ago. 2022

_____. Ano II, N° 47, 19 nov. 1853, p.373. Acesso em: 30 ago. 2022.

_____. Ano III, n° 13, 25 mar. 1854, p.102. acesso em: 28 ago. 2022.

_____. Ano III, N° 28, 8 jul. 1854, p.220,221, p.220,221 acesso em: 3 de dez. 2022.

_____. Ano III, N° 32, 5 ago. 1854, p. 251. Acesso em 07 set. 2022.

_____. Ano IV, N° 22, 2 de jul. 1855, p.177-178. Acesso em: 07 de set. 2022.

Il Lucifero giornale scientifico, letterario, artistico, industriale. Ano VI n° 35 de 4 de outubro de 1843. p. 282-283. Disponível em: https://books.google.it/books?id=eGCI_44jTmIC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s acesso em: 28 de jun. de 2022.

_____. Ano VII, n° 7, de 20 de março de 1844, p. 59. Disponível em: https://books.google.it/books?id=J_Yo4ztYj3UC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s acesso em: 28 de jun. de 2022.

_____. Ano IX, n° 9 de 1 de Abr. de 1846, p. 75. Disponível em: https://books.google.it/books?id=162UgKinowwC acesso em: 27 de Jun, de 2022.

_____. Ano IX, n° 33 de 16 de set. de 1846, p. 266. Disponível em: https://books.google.it/books?id=162UgKinowwC acesso em: 27 de Jun, de 2022.

Il Teatro Illustrato. Ano II n° 17, de maio de 1882, Disponível em: https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044043836360 acesso em: 30 de nov. 2021.

La moda: appendice al poliorama pittoresco. Ano 1, 1° de junho de 1839 a 31 de maio de 1840, p. 85-87. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=xmNeAAAAcAAJ&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s acesso em: 21 de dez de 2021.

Le Ménestrel. 27 de agosto de 1882. p. 312, Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5615705r acesso em: 6 de set. de 2022.

Le Sémaphore de Marseille, Ano 27, n° 8223, 29 nov. 1854 p.2. Disponível em: https://www.retronews.fr/journal/le-semaphore-de-marseille/29-novembre-1854/1191/3083555/2 acesso em: 07 set. 2022.

L'Italia musicale, ano I, N° 14 de 6 de out. de 1847, p. 110. Disponível em: http://www.internetculturale.it./it/913/emeroteca-digitale-italiana/periodic/testata/8633 Acesso em: 15 ago. 2022.

_____. Ano I, N° 26 de 29 de dez. de 1847, p. 207. Disponível em: http://www.internetculturale.it./it/913/emeroteca-digitale-italiana/periodic/testata/8633 15 ago. 2022.

_____. Ano II, N° 38, de 8 de jun. de 1850, p. 151. Disponível em: https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044044223949 acesso em 9 de Ago. de 2022.

Museo di scienze e letteratura. Ano II vol. VI, 1845, p. 108. Disponível em: https://catalog.hathitrust.org/Record/011570107 acesso em: 22 de dez. de 2021.

Napoli (Stato). *Almanacco reale del Regno delle Due Sicilie: per l'anno 1857* Napoli: Stamp. Reale. Disponível em: https://hdl.handle.net/2027/uiug.30112056599043 acesso em: 30 de mar. De 2022.

Jornais Brasileiros

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial. Ano VI, 1849, p.92,93. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/313394x/2626 acesso em: 27 de fev. 2020.
_____. Ano XII, 1855, p. 377. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/313394x/8304 acesso em: 15 jan. 2020.

Correio Mercantil Instrutivo e Político. Ano VIII, n° 11, 13 de jan. de 1851, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/217280/4236 acesso em: 22 ago. 2022.

_____. Ano VIII, n° 113, 13 mai. 1851, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/217280/4651 acesso em: 22 de ago. 2022.

_____. Ano VIII, n° 215, 9 set. 1851, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/217280/5074 acesso em 22 ago. de 2022.

_____. Ano VIII, n° 217, 11 set. 1851, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/217280/5082 acesso em: 22 de ago. 2022.

_____. Ano IX, n° 85, 26 mar. 1852, p.4. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/217280/5860 acesso em: 25 ago. 2022.

_____. Ano IX, n° 232, 20 ago. 1852, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/217280/6445 acesso em :25 de ago. 2022.

_____. Ano IX, n° 237, 25 ago. 1852, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/217280/6465 acesso em: 25 de ago. de 2022.

_____. Ano IX, n° 285, 12 de out. 1852, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/217280/6657 acesso em: 28 de ago. 2022.

_____. Ano X, n° 114, 24 abr. 1853, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/217280/7425 acesso em: 31 out. 2019.

_____. Ano X, n° 96, 6 abr. 1853 p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/217280/7354 acesso em 2 nov. 2019.

_____. Ano XI, n° 138, 20 mai. 1854, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/217280/8973 acesso em: 07 de set. de 2022.

_____. Ano XI, n° 216, 6 ago. 1854, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/217280/9284 acesso em: 16 nov. 2022.

_____. Ano XI, n° 220, 10 ago. 1854, p.1,4. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/217280/9299 acesso em: 15 jan. 2020.

_____. Ano XI, n° 226, 17 ago. 1854, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/217280/9324 acesso em: 08 set. 2022.

_____. Ano XII, n° 36, 6 fev. 1855, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/217280/9991 acesso em: 9 nov. 2022.

_____. Ano XII, n° 38, 8 fev. 1855, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/217280/10000 acesso em 9 de set. de 2022.

_____, Ano XII, n° 41, 11 fev. 1855, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/217280/10011 acesso em: 10 nov. 2022.

_____. Ano XII, n° 135, 17 mai. 1855 p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/217280/10394 acesso em: 10 de nov. de 2022.

_____. Ano XII, n° 185, 6 jul. 1855, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/217280/10598 acesso em 15 de nov. de 2022.

_____. Ano XIV, n° 1, 1 jan. 1857, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/217280/12760 acesso em: 16 de nov. de 2022.

_____. Ano XIV, n° 76, 18 mar. de 1857, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/217280/13064 acesso em: 11 de dez. 2021.

Correio da tarde. n° 784, 17 set. 1850, p.4. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/616028/3024 acesso em: 22 nov. 2019.

_____. Ano II, n° 63, 15 mar. 1856, p.3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090000/713 acesso em: 30 out. 2019.

Courrier du Brésil. Ano III, n° 50, 14 dez. 1856, p.6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/709719/540 acesso em: 9 de set. de 2022.

Diário do Rio de Janeiro. Ano XXIII, n° 6606, 29 de abr. 1844, p.4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/27525 acesso em 18/01/2020.

_____. Ano XIII, n° 6645, de 15 jun. de 1844 p.3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/27672 acesso em: 17/01/2020.

_____. Ano XXIII, n° 6764, 9 nov. 1844, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/28149 acesso em: 17 jan. 2020.

_____. Ano XXXI, n° 9072, 20 ago. 1852, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/37400 acesso em: 22 de ago. 2022.

_____. Ano XXXII, n° 184, 8 jul. 1853, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/38660 acesso em: 28 ago. 2022.

_____. Ano XXXII, n°248, 12 set 1853, p.4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/38928 acesso em: 11 nov. 2019.

_____. Ano XXXII, n°342, 12 dez. 1853, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/39299 acesso em: 31 out. 1019.

_____. Ano XXXVI, n° 331, 30 nov. 1856, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/44062 acesso em 26 ago. 2022.

_____. Ano XXXVII, n° 79, 22 mar. 1857, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/44494 acesso em: 11 dez. 2021.

_____. Ano XXXVII, n° 219, 12 ago. 1857, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/45054 acesso em 2 nov. 2019.

Jornal do Comércio. Ano XIX, n° 222, 23 ago. 1844, p.3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_03/6679 acesso em 17 jan. 2020.

_____. Ano XXII, n° 241, 31 ago. 1847, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_03/11378 acesso em: 18 jan 2020.

_____. Ano XXV, n° 162, 15 jun. 1850, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/702 acesso em: 22 ago. 2022.

_____. Ano XXV, n° 253, 15 set. 1850, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/1168 acesso em: 24 ago. 2022.

_____. Ano XXVI, n° 274, 5 out. 1851, p.2 Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_04/2829 acesso em: 22 ago. 2022.

_____. Ano XXVII, n° 151, 2 jun. 1852, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/3786 acesso em: 26 ago. de 2022.

_____. Ano XXVII, n° 244, de 5 de setembro de 1852. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/4215 acesso em: 26 ago. de 2022.

_____. Ano XXVIII, n°178, 28 jun. 1853, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/5496 acesso em: 30 out. 2019.

_____. Ano XXVIII, n° 254, 13 set. 1853, p.2 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/5911 acesso em: 01 nov. 2019.

_____. Ano XXIX, n° 96, 7 abr. 1854 p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/6743 acesso em: 3 nov. 2019.

_____. Ano XXX, n° 58, 27 fev. 1855, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_04/8197 acesso em: 9 de set. de 2022.

_____. Ano XXX, n° 183, 4 jul. 1855, p.3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/8724 acesso em: 08 de set. de 2022.

_____. Ano XXX, n° 197, 18 jul. 1855, p.3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_04/8794 acesso em: 9 de set. de 2022.

_____. Ano XXXII, n°123, 6 mai. 1857, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_04/11323 acesso em: 16 nov. 2022.

Jornal das Senhoras, Ano III, n° 14, 2 abr. 1854, p. 8 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/700096/1096 acesso em: 03 nov. 2019.

_____. Ano IV, n° 6, 11 fev. 1855, p.48. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/700096/1491 acesso em 9 de set. de 2022.

O Brasil, Ano XII, n° 1791, 11 fev. 1852, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/709565/5808 acesso em: 29 de ago. de 2022.

O Liberal Ano IV, n° 205, 2 de out. 1851 p.3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/823295/767 acesso em: 22 ago. de 2022.

ANEXOS

Anexo I: Lista de composições de Giovanni Scaramella anunciadas na *Gazzetta Musicale di Napoli*

Publicazioni dello Stabilimento Musicale Partenopeo

G. SCARAMELLA

OPERE

PER FLAUTO

Per flauto solo

9033 N. 1. Sul NABUCODONOSOR di *Verdi* op. 20 40
9306 » 2. Sul Ballo PAQUITA del conte *Gabrielli* op. 21 20
9468 » 3. Sul MACBETH di *Verdi* op. 22 20
9826 » 4. Sul POLIUTO di *Donizzetti* 35

Per flauto e Pianoforte

7921 Fantasia di Concerto sulla LUCIA DI LAMMERMOOR di *Donizzetti*. op 3 (la parte di Pianoforte di *Biscardi*) 20
7922 La stessa con la parte di flauto facilizzata 80
9822 Fantasia sulla VESTALE di *Mercadante*. op. 4. 50
9425 Idem sullo STABAT MATER di *Rossini*. op. 11. 90
7669 Fantasia brillante su varii motivi degli ORAZII E CURIAZII di *Mercadante*. op. 14. (con *Biscardi*) . . . . . D. 1.00
9153 Fantasia brillante di concerto sull'ELIXIR d'AMORE di *Donizzetti*. op. 17. 70
9251 Fantasia brillante e concertante su motivi di LUCREZIA BORGIA di *Donizzetti*. op. 18 (con *Biscardi*) 80
9161 Fantasia concertante sul MARINO FALLIERO di *Donizzetti*. op. 19 (con *Biscardi*) 70
9821 Fantasia sulla SCHIAVA SARACENA di *Mercadante*. op. 24 (con *Biscardi*) 70

Per due flauti

9522 Duetto brillante di concerto sullo STABAT MATER di *Rossini*. op. 13. 90

Fonte: *Gazzetta Musicale di Napoli*, ano I, N° 21, de 20 de novembro de 1852, p. 84.
Disponível em: http://www.internetculturale.it./it/913/emeroteca-digitale-italiana/periodic/testata/8665

Anexo II: Lista de manuscritos musicais de Giovanni Scaramella no acervo do *San Pietro a Majella*

Fantasia per Corno Inglese | sopra i Puritani M.o Scaramella
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0155181

Duettino per due Flauti | Sullo Stabat | M.o Scaramella –
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0155182

Fantasia per Flauto | Sul Giuramento | Scaramella | Concertino
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0155321

Fantasia Per Flauto Scaramella | Sul Valzer Infernale | Roberto il Diavolo di Meyerbeer | Concertino
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0155322

Fantasia per Flauto Scaramella | su gli Ugonotti di Meyerbeer | Concertino
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0155323

Fantasia per Flauto | Su vari motivi dello Stabat | Scaramella | Concertino
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0155324

Fantasia per Flauto | Sull'Opera | Scaramella | La Stella di Napoli | Concertino
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0155325

Fantasia per Flauto | M.o Scaramella | Concertino
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0155337

Fantasia | Per Flauto | Con accompagnamento d'Orchestra | Sull'Opera | L'Elisir d'Amore | Composta | Da G.i Scaramella
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0156015

Fantasia per Flauto | su | Gli Ugounotti[!] di Meyerbeer | da | Giovanni Scaramella
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0156016

Gran Fantasia | per Flauto e Orchestra | Sull'Opera | Lucrezia Borgia | di Donizetti | Composta | da | Scaramel
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0156017

Fantasia per Flauto | con accompagnamento d'Orchestra | su vari motivi | del | Guglielmo Tell | di | Rossini | composta | da | S.r Scaramella
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0159678

Fantasia per Corno Inglese | sull'Opera | I Puritani del M. Bellini

Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0159679

Fantasia | per Flauto | con accompagnamento d'Orchestra | sul tema nazionale Fenesta vascia: composta e dedicata | al Sig.r | Pasquale Buongiorno | dal suo allievo | Giovanni Scaramella
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0159680

Fantasia per Flauto | su gli | Ugonotti | di | Mayerbeer | composta e dedicata | all'amatore | Sig.r D. Stanislao Aloe | in segno di stima, ed amicizia | dal suo amico | Giovanni Scaramella
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0159681

Fantasia per flauto | con accompagnamento d'Orchestra | sulla Vestale del M.o Mercadante | composta | e | dedicata | al celebre dilettante il Sig.r | Cavaliere G. Capecalatro | da | G.i Scaramella
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0159682

Fantasia | per | Flauto | con accompagnamento d'Orchestra sul | Valzer infernale dell'opera | Roberto il Diavolo | di Mayerbeer | composta | da | G.i Scaramella
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0159683

Fantasia per Flauto | con accompagnamento d'Orchestra | su vari motivi | del Giuramento del M.o Mercadante | di G.i Scaramella
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0159684

Fantasia | per Flauto | con accompagnamento d'Orchestra | su vari motivi | dello | Stabat | del | M.o Rossini | composta | da | G.i Scaramella | sotto la direzione del M.o Direttore | Saverio Mercadante
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0159685

Duettino per due Flauti su vari pensieri dello Stabat di Rossini | con accompagnamento di strumenti da fiato | Scaramella
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0159686

Duettino per due Flauti | Scaramella
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0159687

Fantasia per Oboe su la Cavatina di Francesca Donato | del M.o Mercadante | Scaramella
Codice identificativo: IT\ICCU\MSM\0159688

Fonte: Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale, Disponível em: https://opac.sbn.it/web/opacsbn

Anexo III: Caderno de partituras

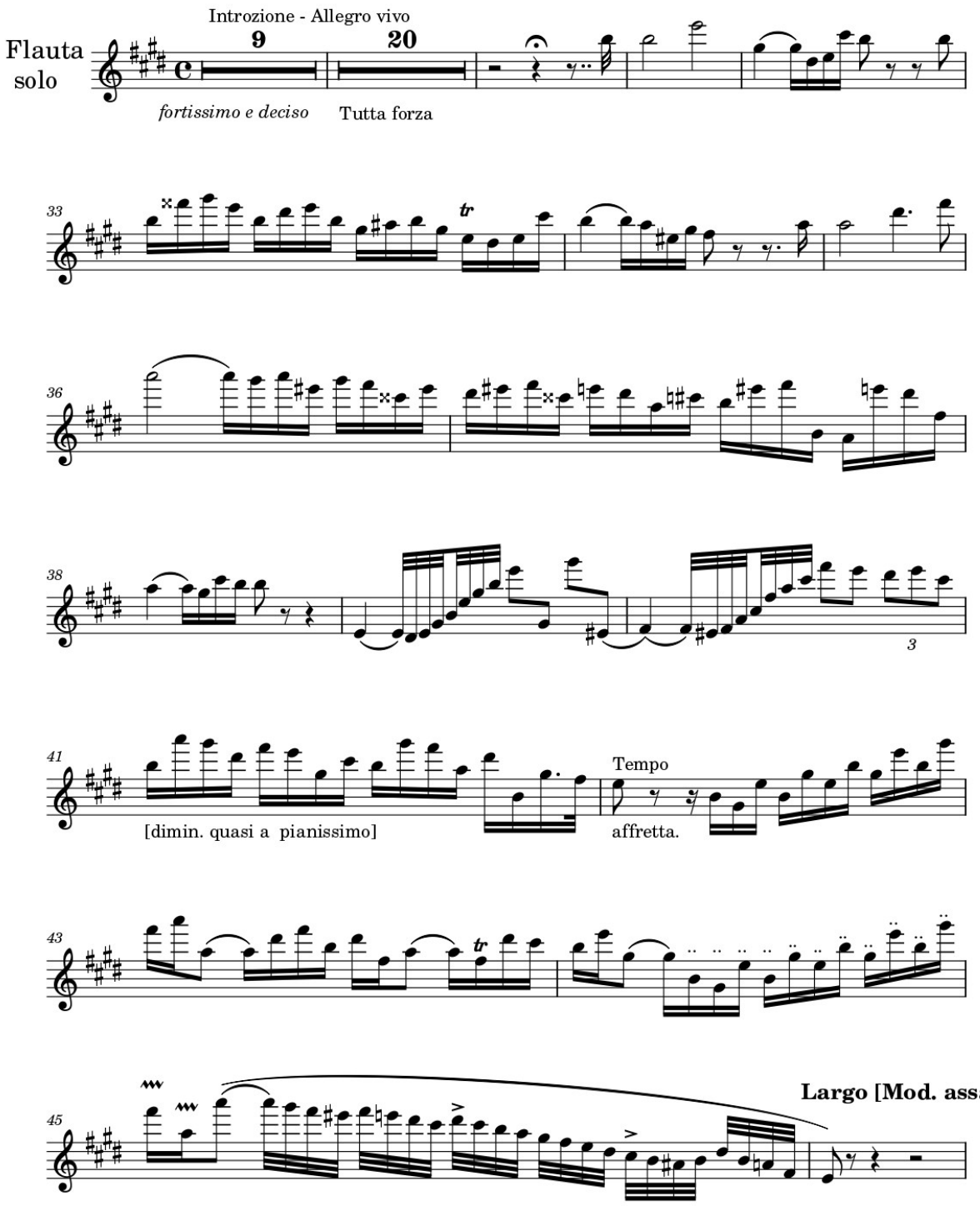
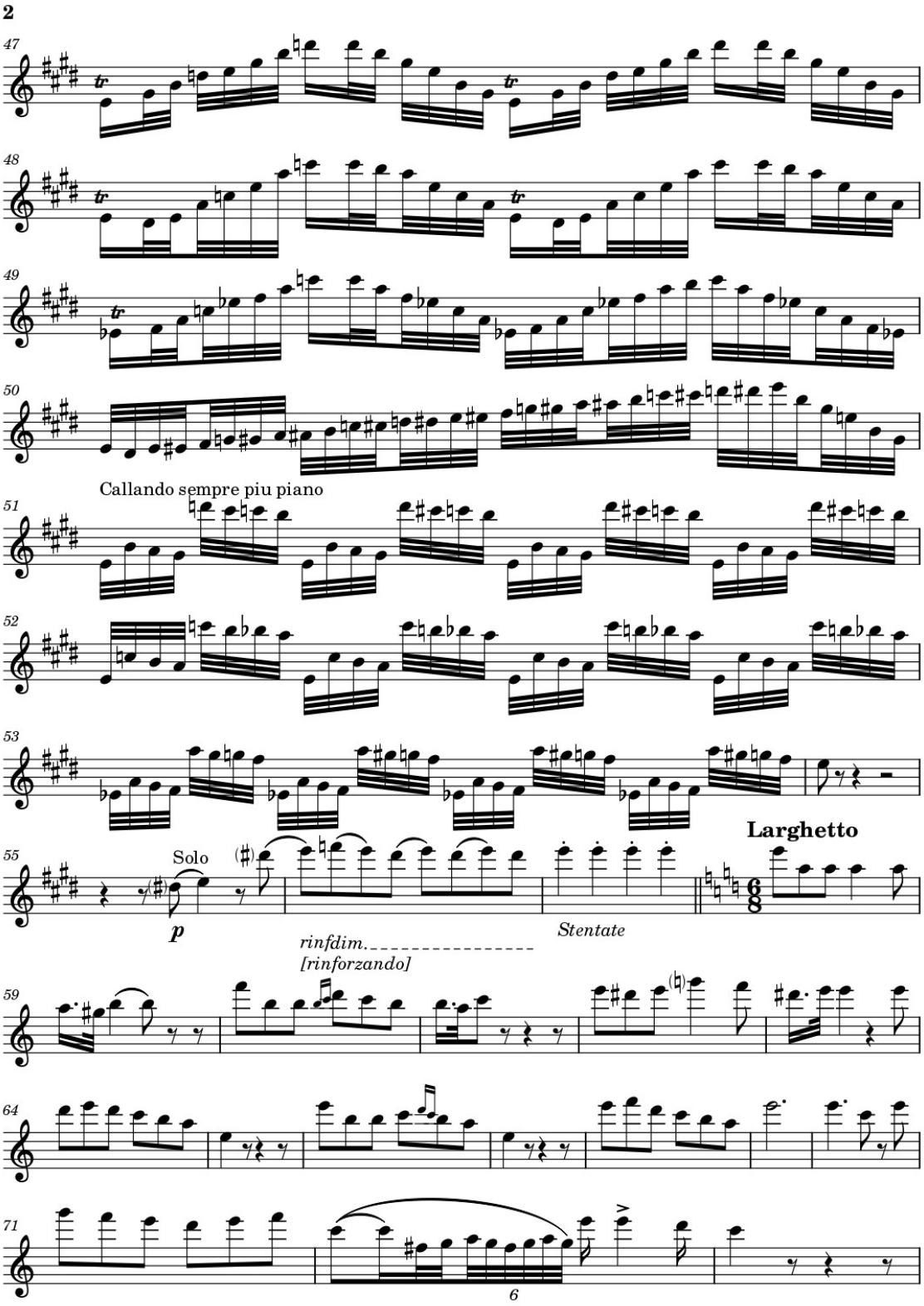
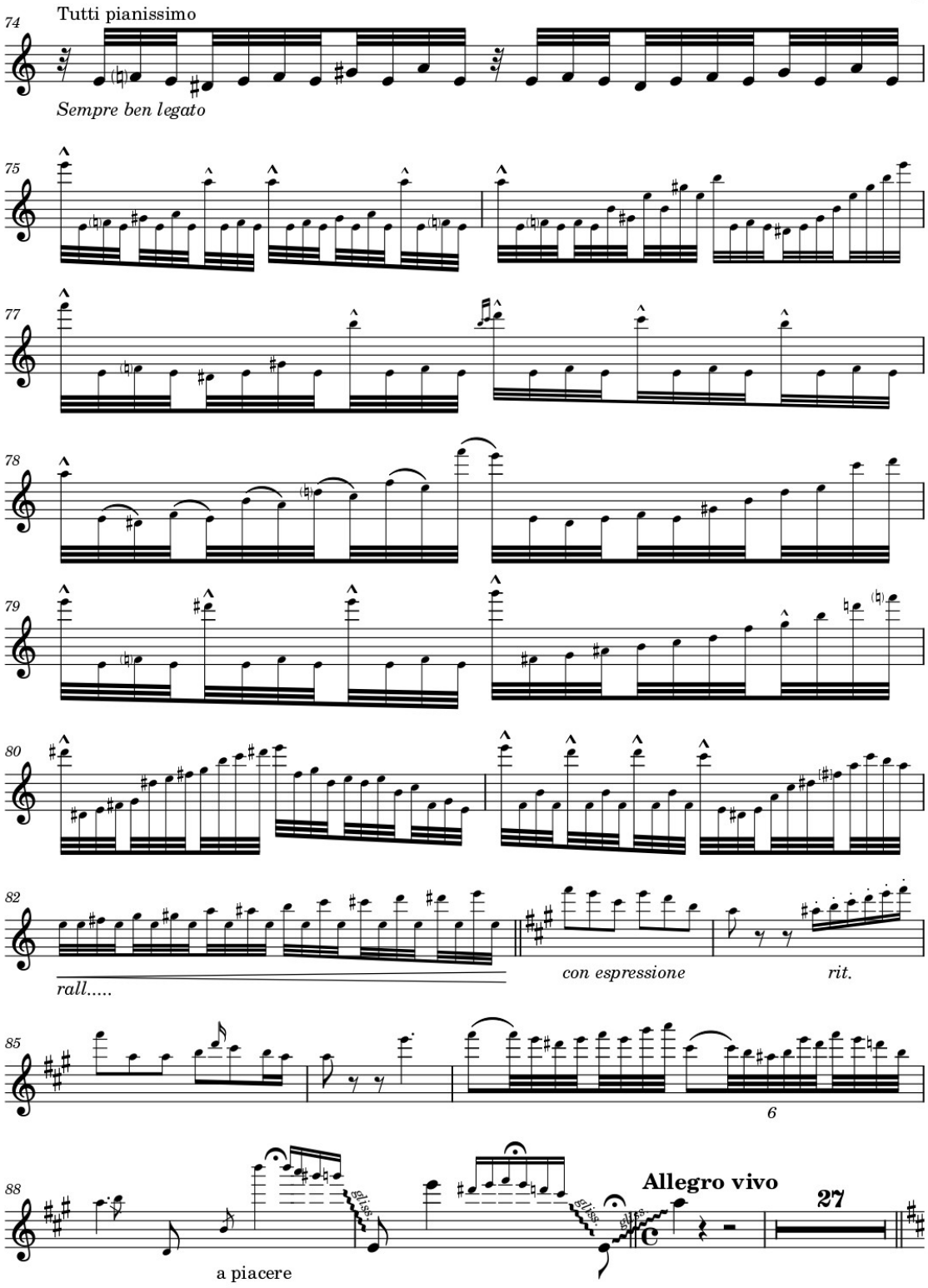
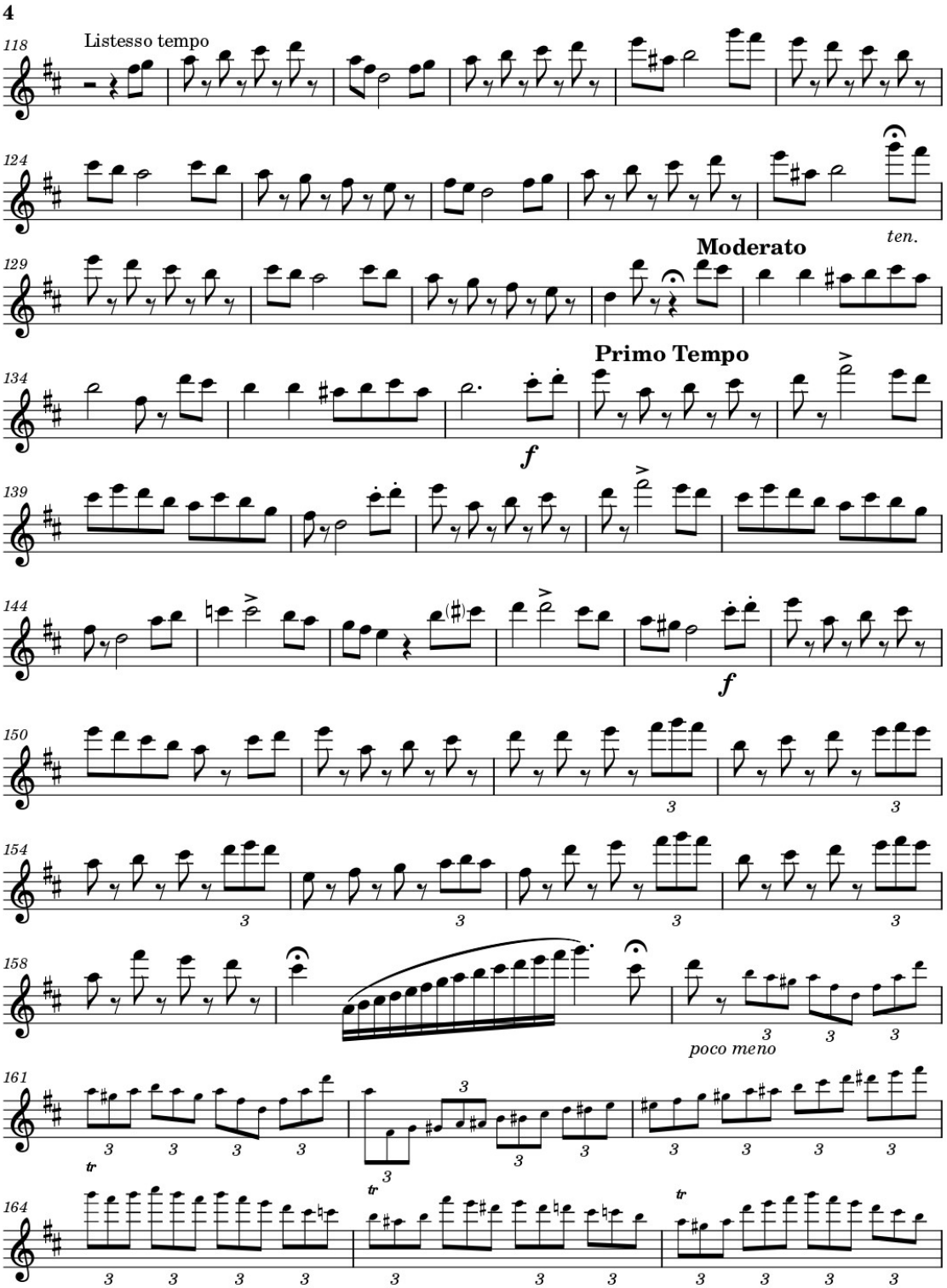
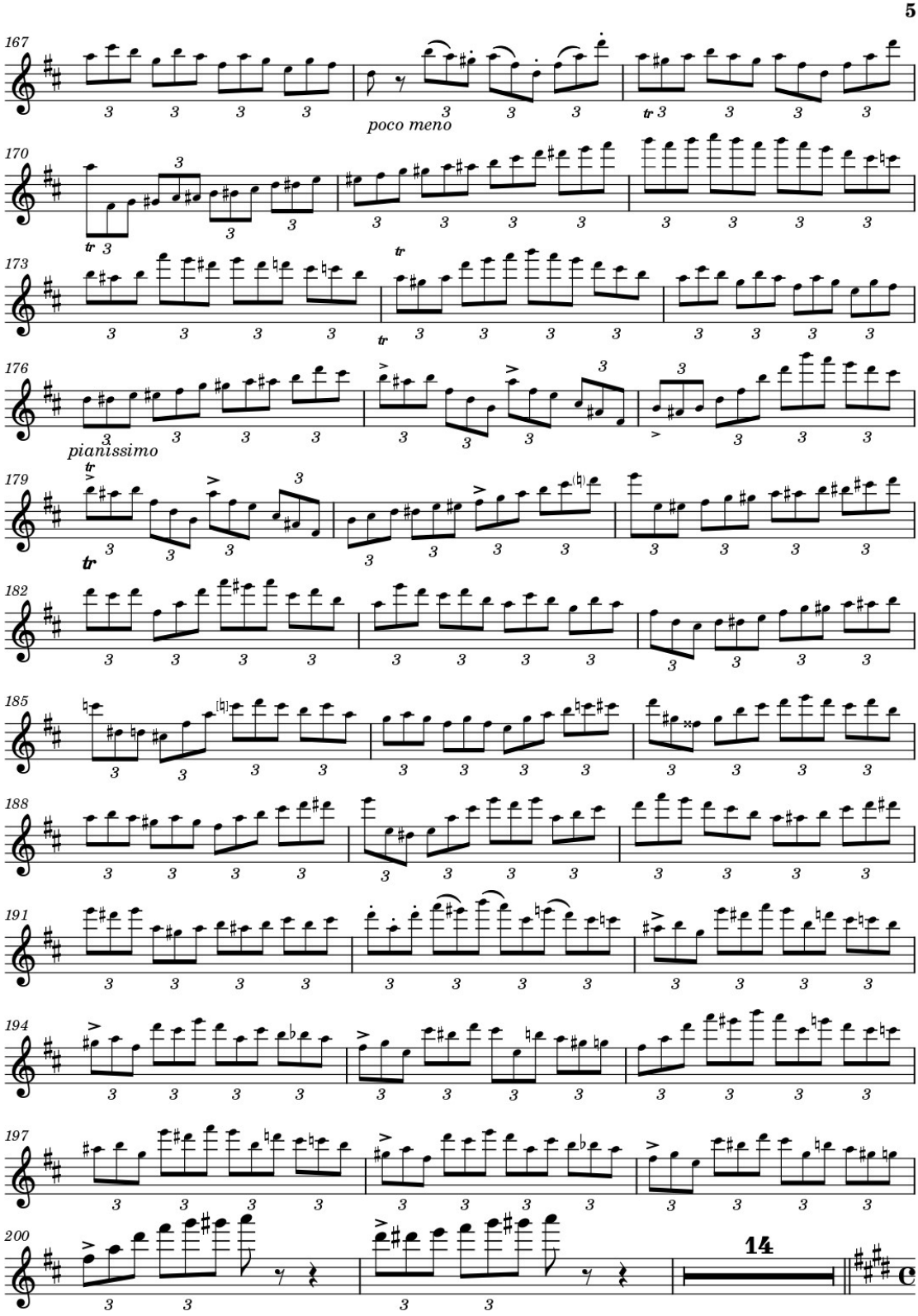
GIOVANNI SCARAMELLA

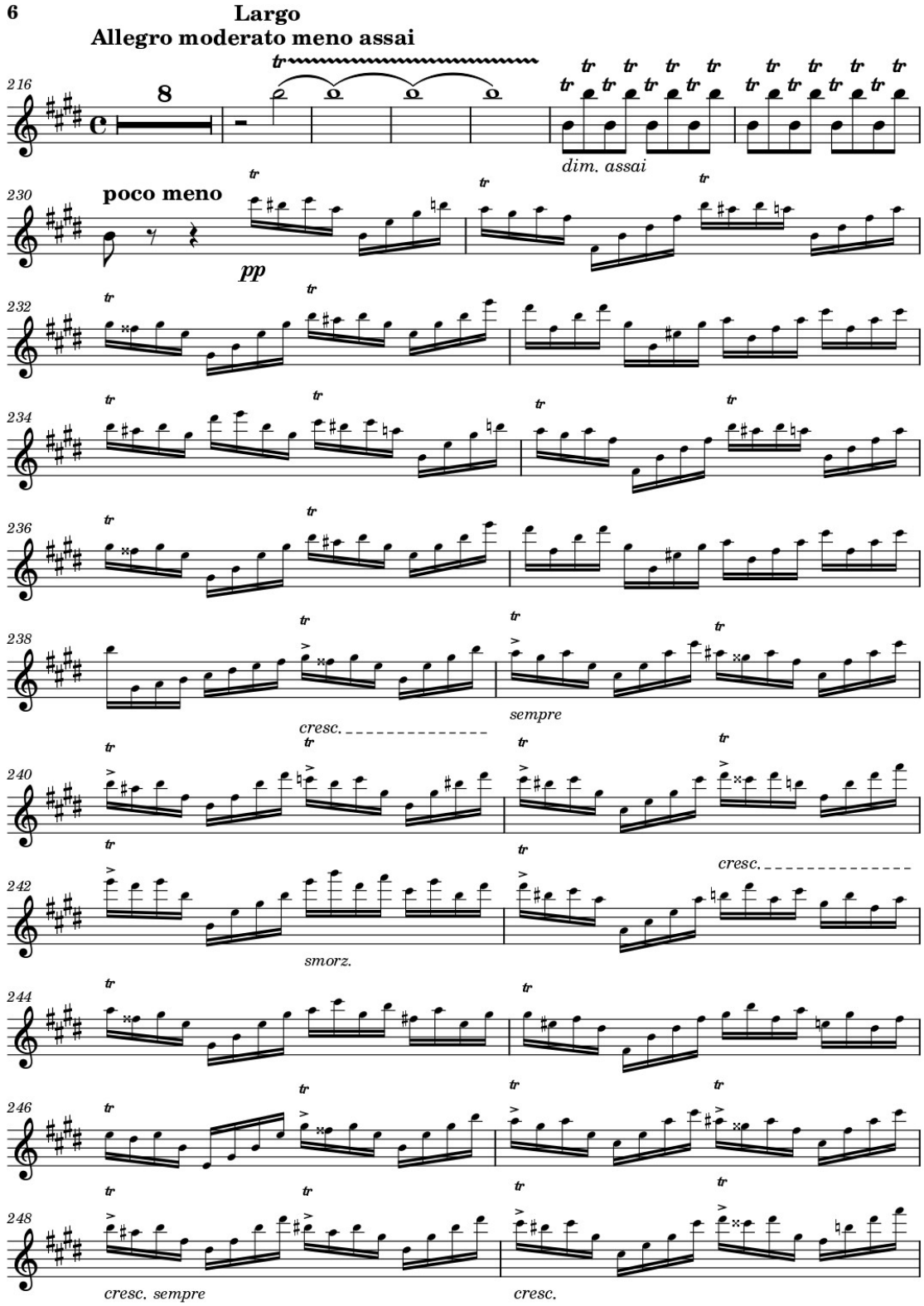
Fantasia Sull' Opera Lelisir d'Amore

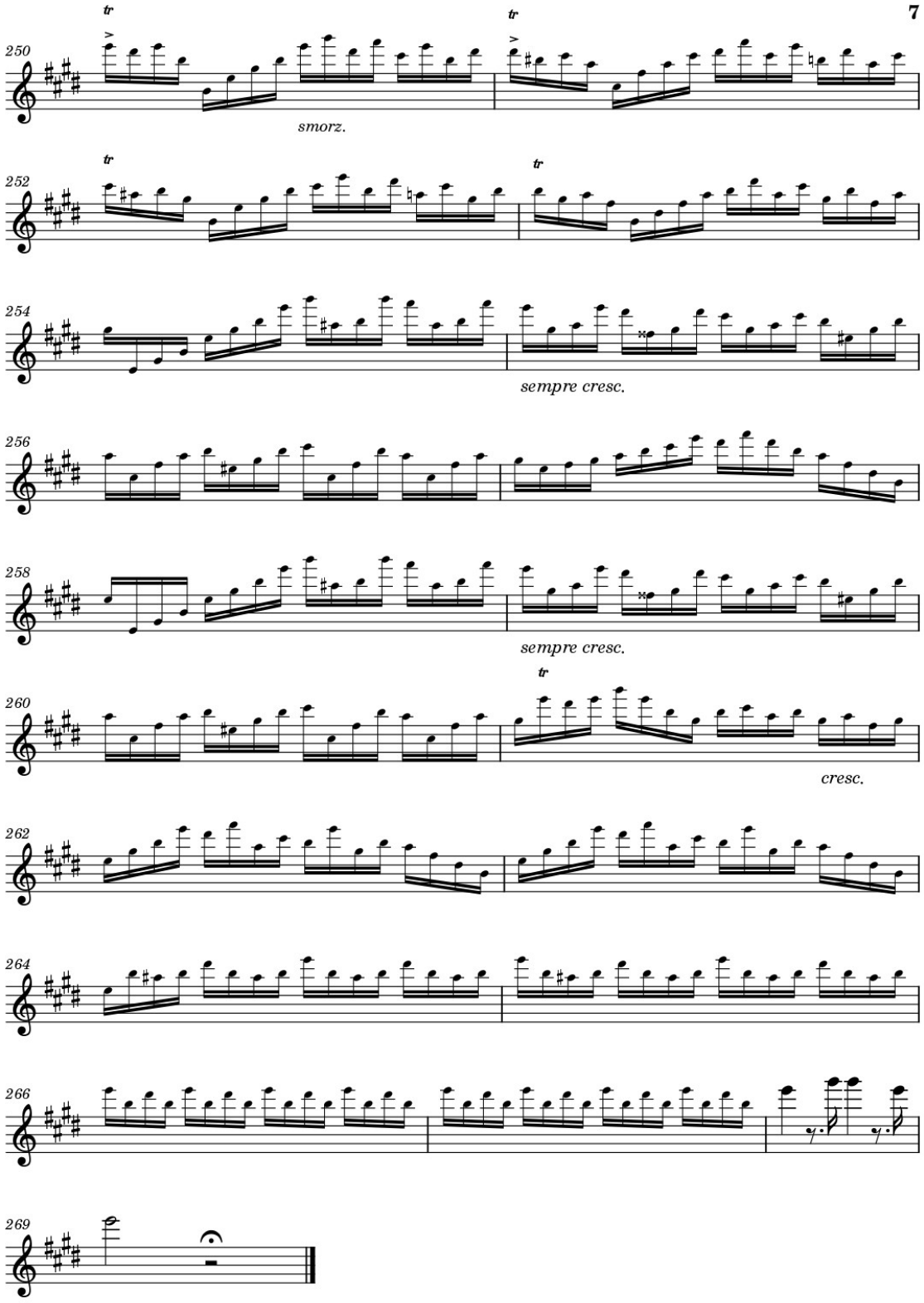
(Flauta)

Fantasia Sull'Opera Lelisir d'Amore

per flauto con accompagnamento d'Orchestra

Giovanni Scaramella

Redução para piano e editoração de André dos Santos Mendes, Campinas-SP, Brasil. Contato: amendesflauta@hotmail.com

2
47
48
49
50
Callando sempre piu piano
51
52
53
55
Solo
p
rinfdim.
[rinforzando]
Stentate
Larghetto
59
64
71
6

74
Tutti pianissimo
Sempre ben legato
75
77
78
79
80
82
rall.....
con espressione
rit.
85
6
88
gliss.
gliss.
Allegro vivo
27
a piacere

4
118
Listesso tempo
124
ten.
129
Moderato
134
Primo Tempo
f
139
144
f
150
154
158
poco meno
161
164

5
167
poco meno
170
173
176
pianissimo
179
182
185
188
191
194
197
200
14


6
Largo
Allegro moderato meno assai
216
8
dim. assai
230
poco meno
pp
232
234
236
238
cresc.
sempre
240
242
smorz.
cresc.
244
246
248
cresc. sempre
cresc.


7
250
tr
tr
smorz.
252
tr
tr
254
sempre cresc.
256
258
sempre cresc.
260
tr
cresc.
262
264
266
269

GIOVANNI SCARAMELLA

Fantasia Sull' Opera Lelisir d'Amore

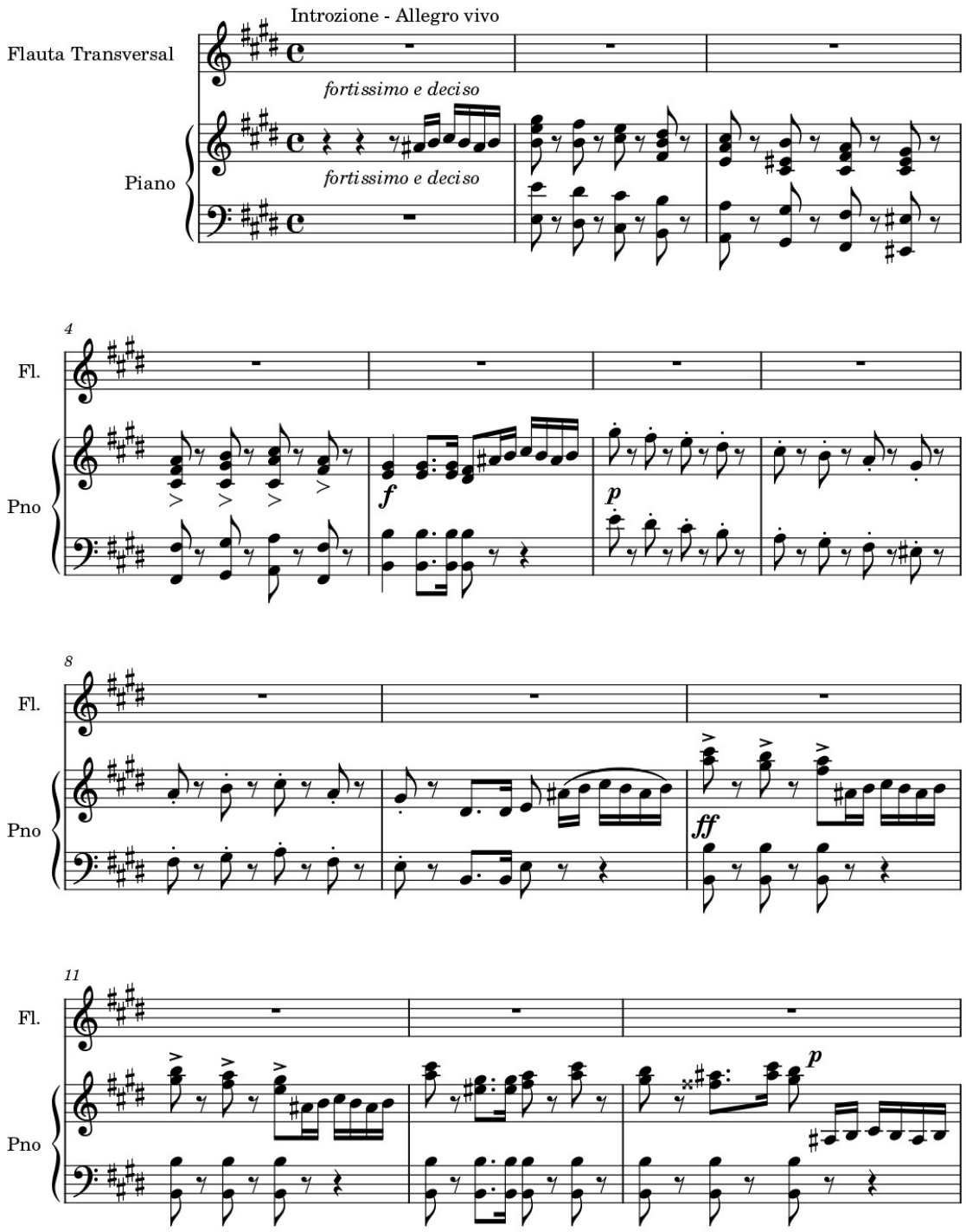
(adaptação para flauta e piano)

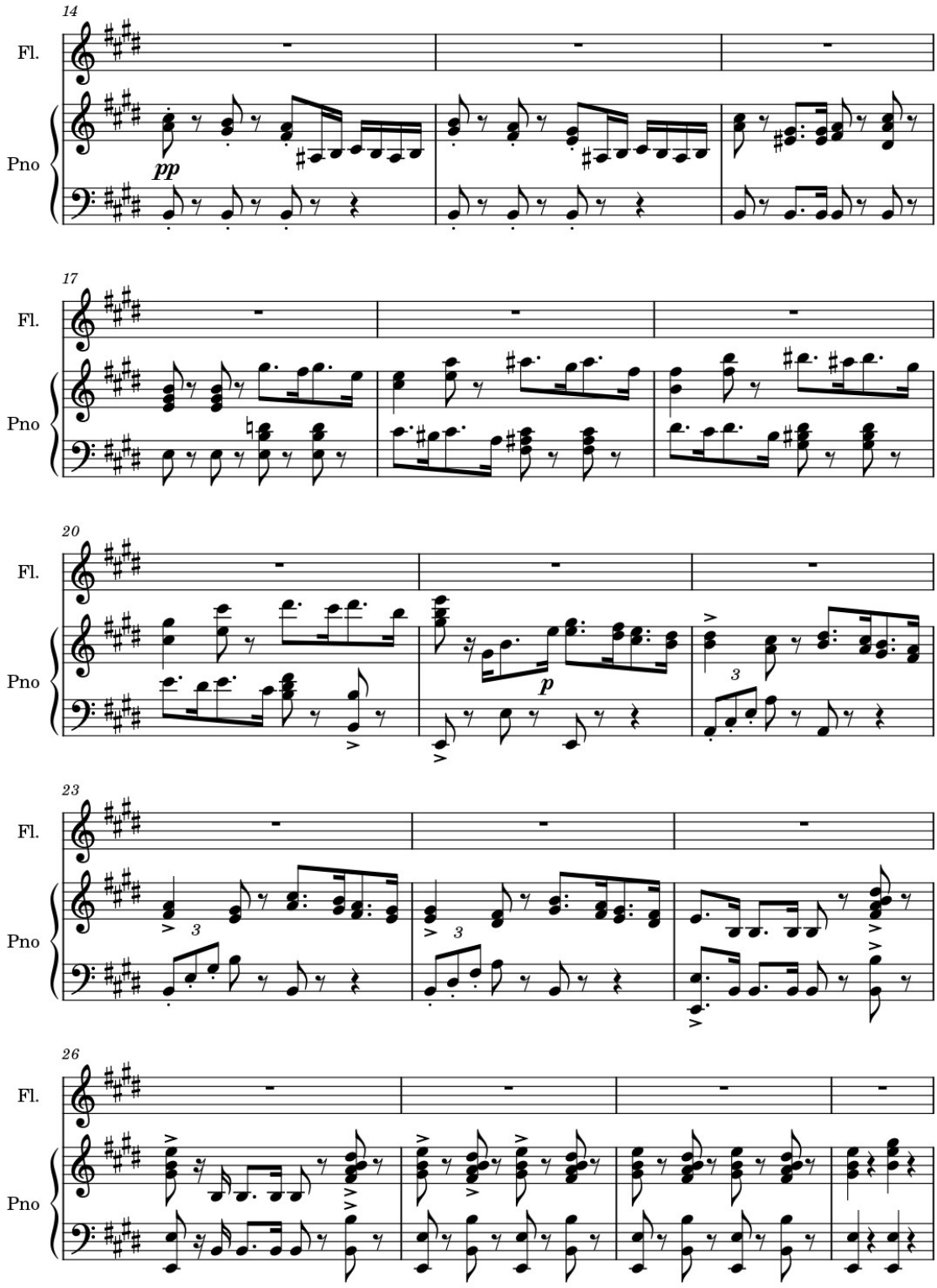
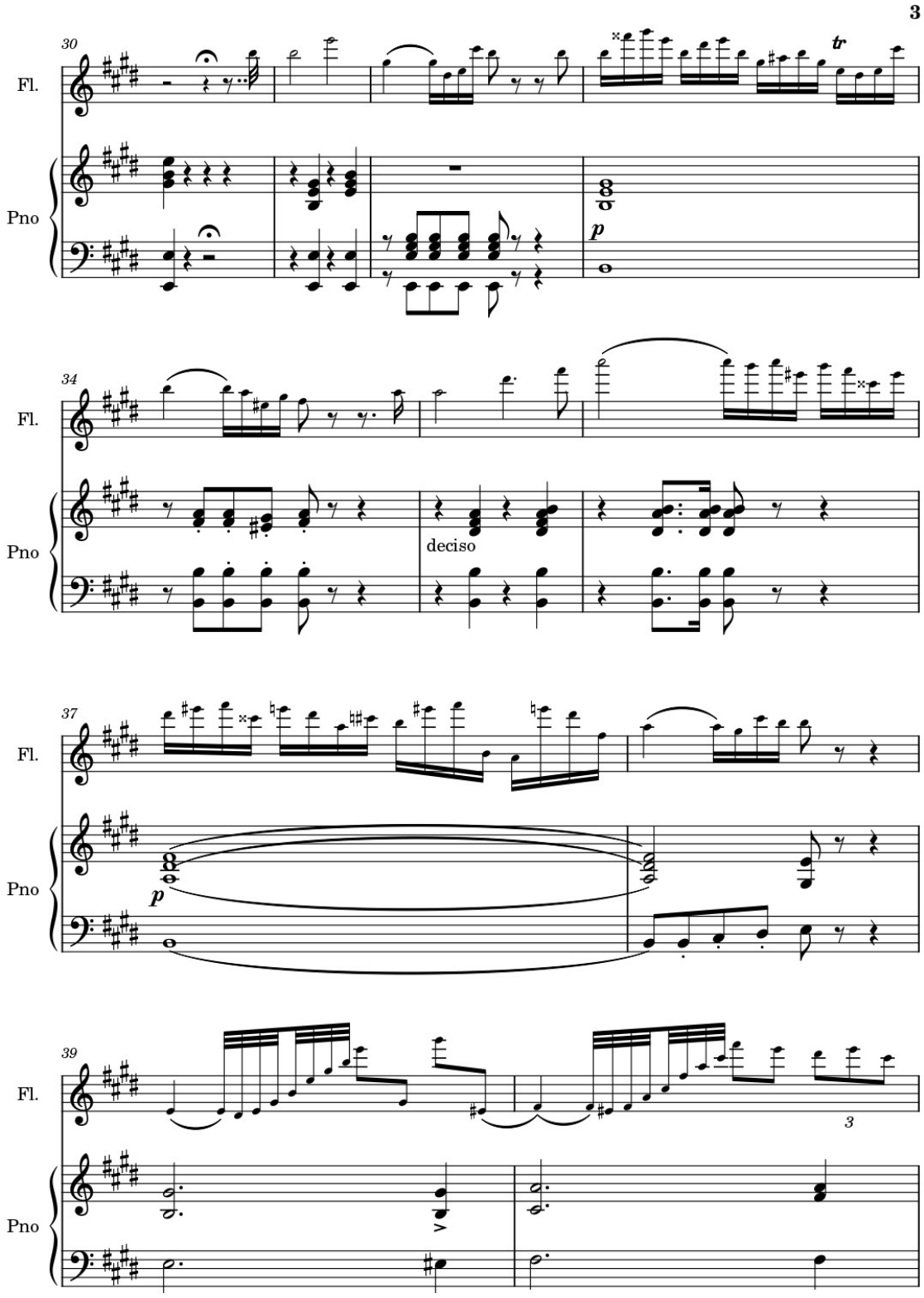
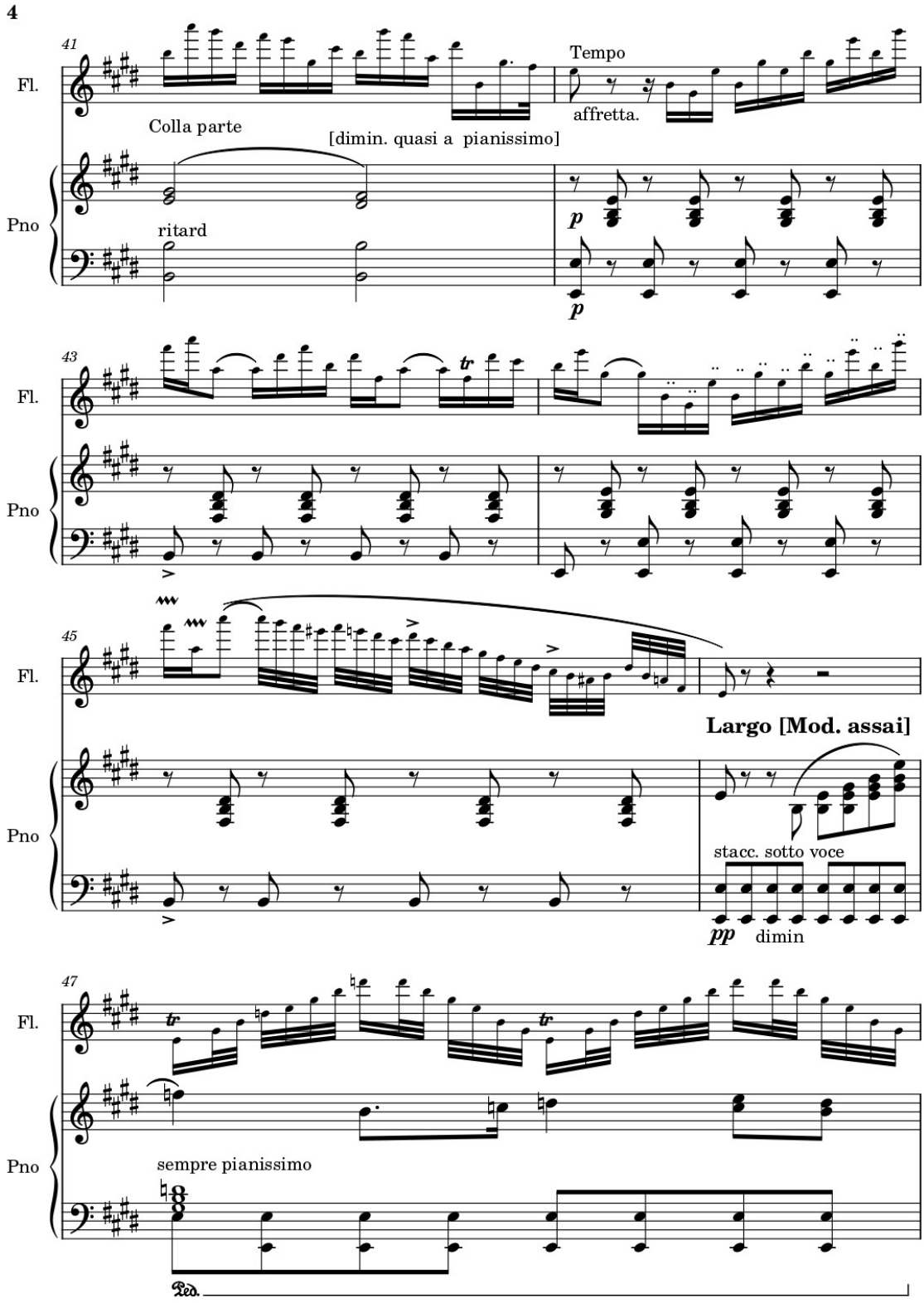
elaboração do autor

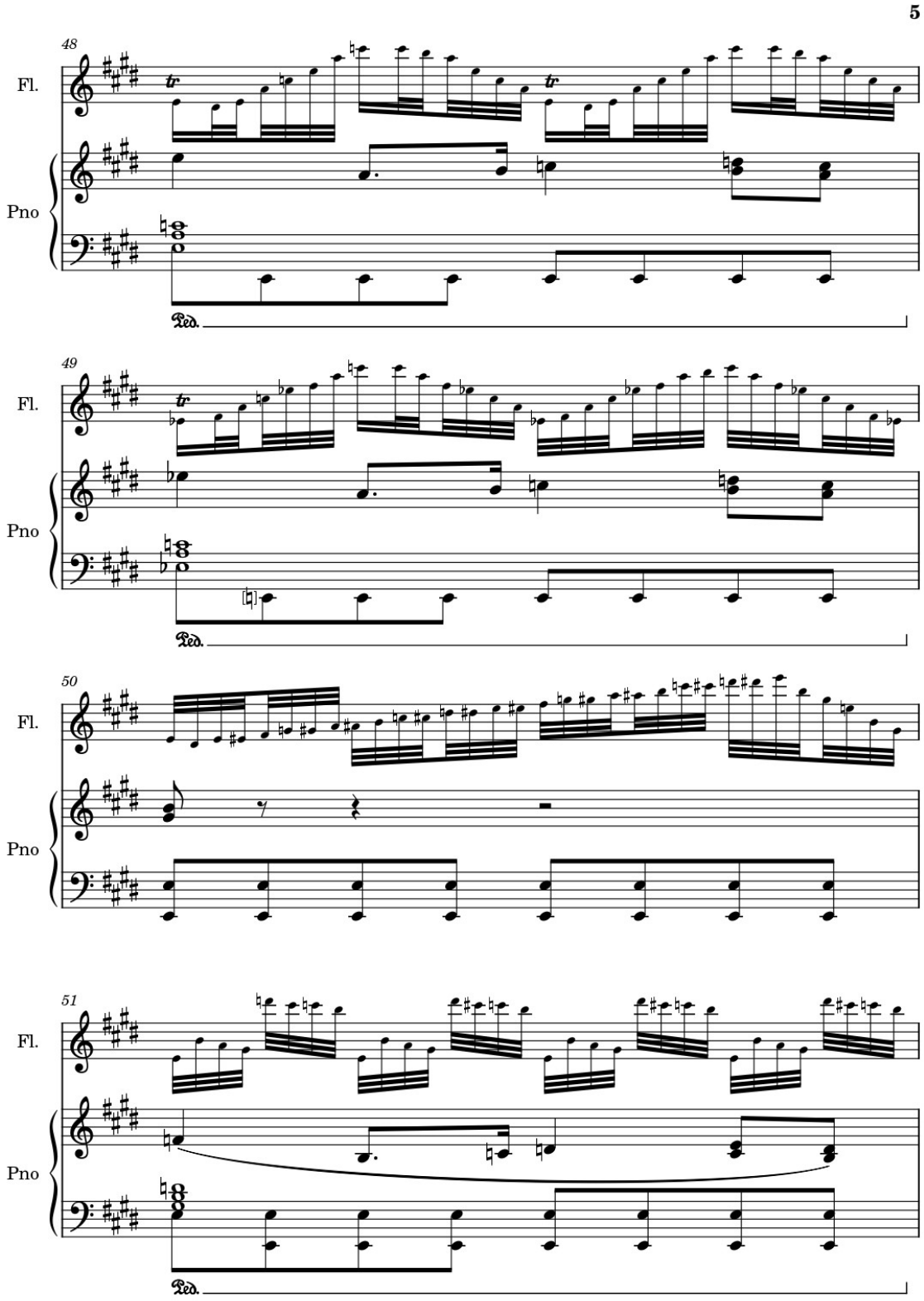
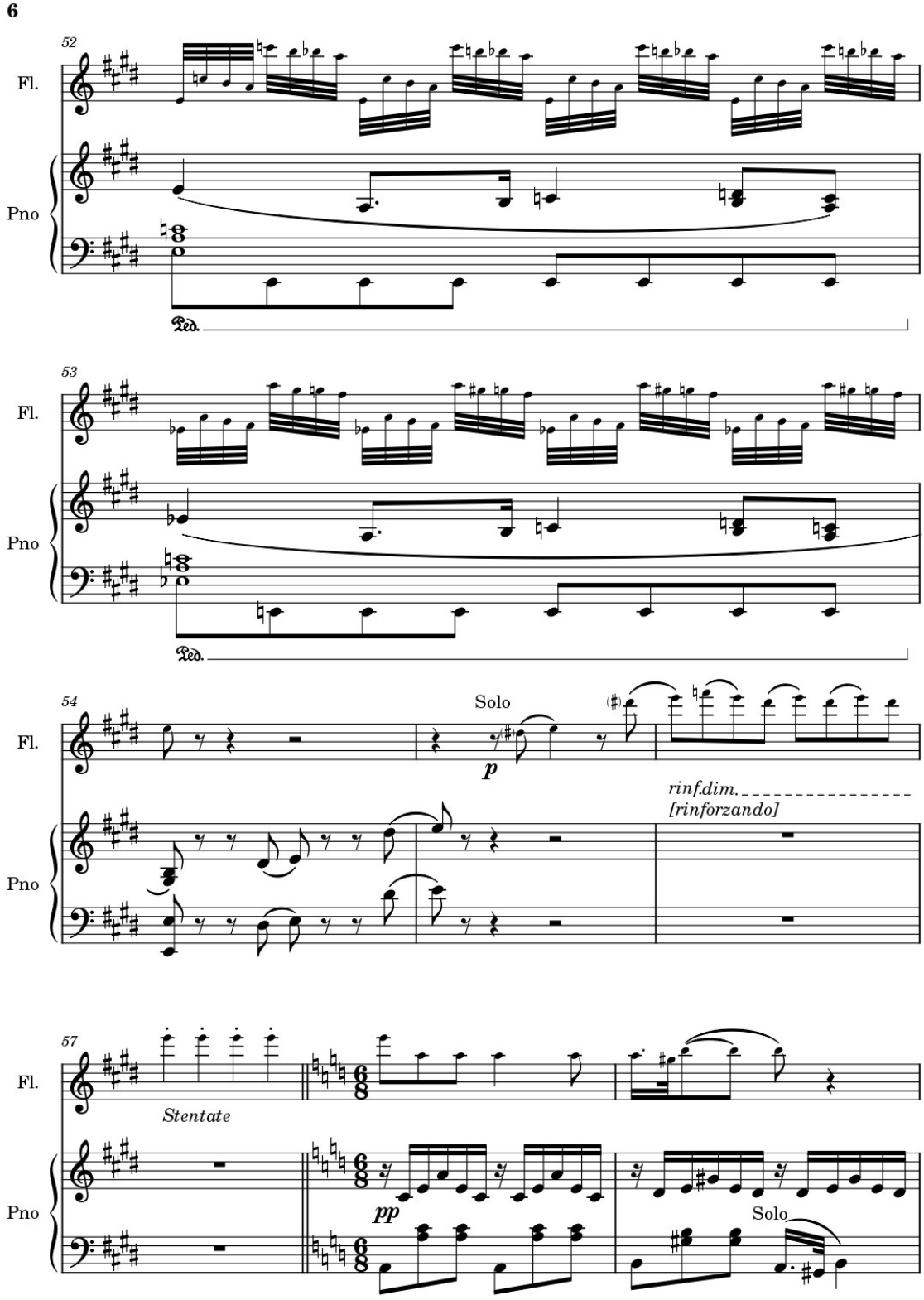
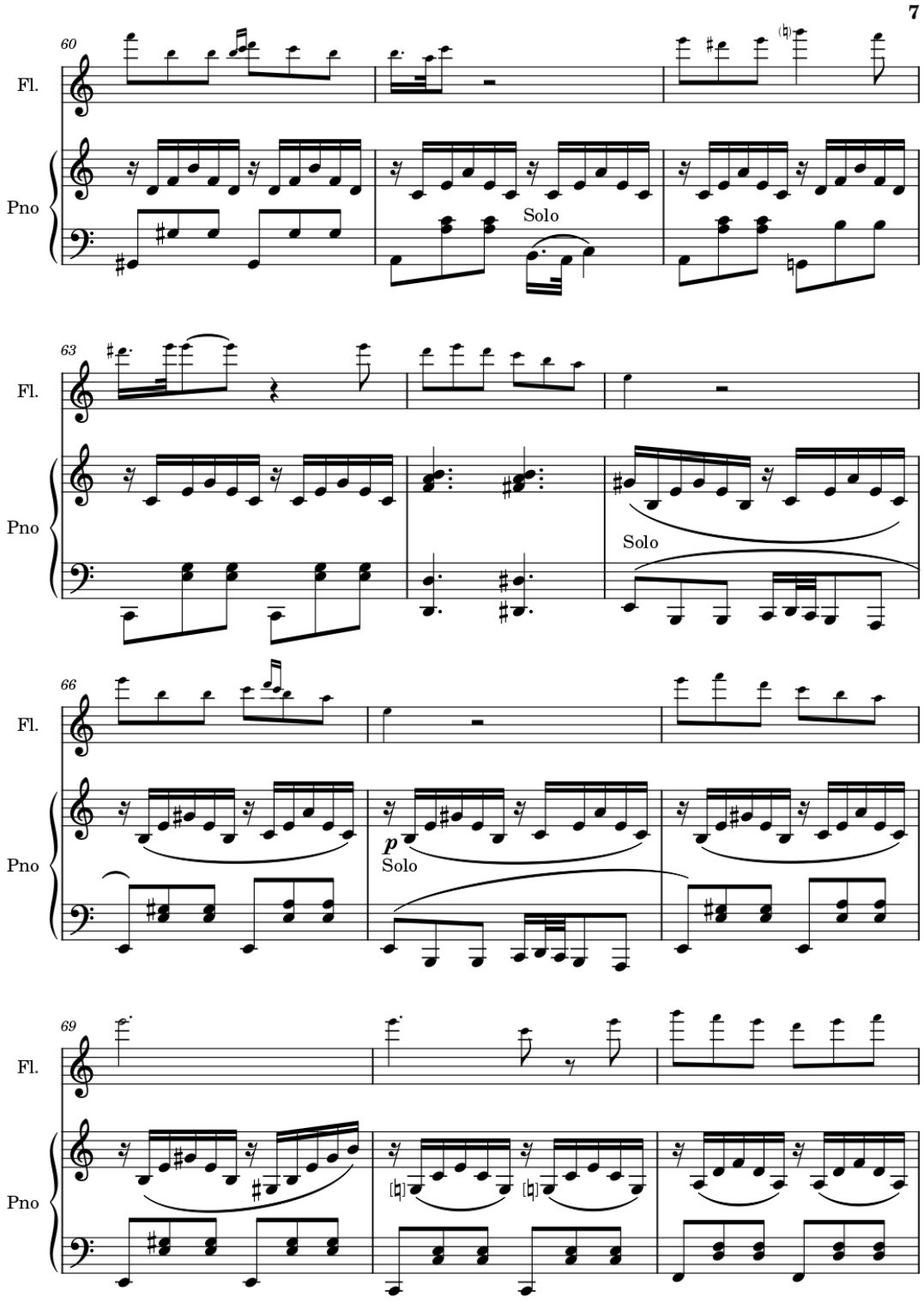
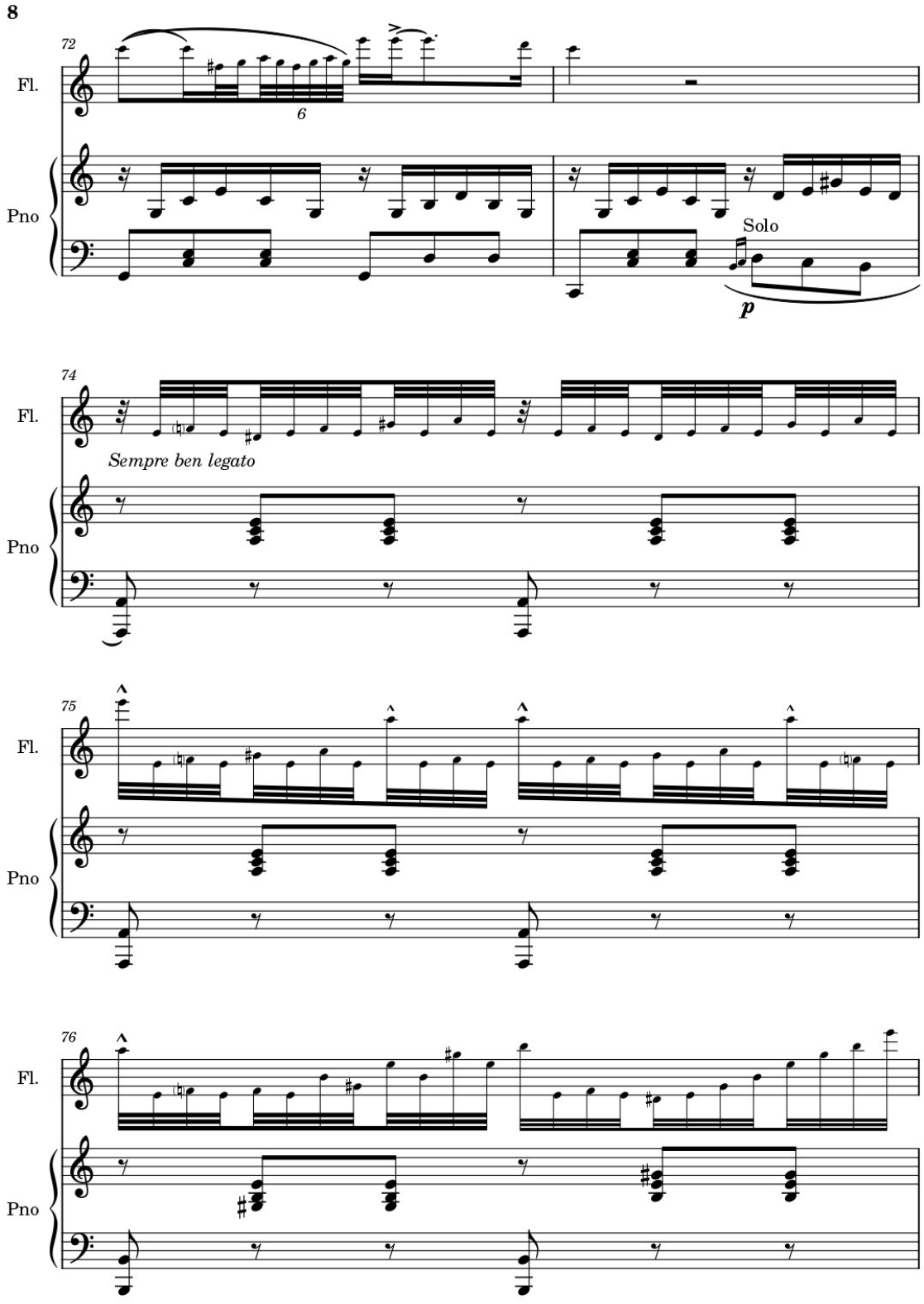
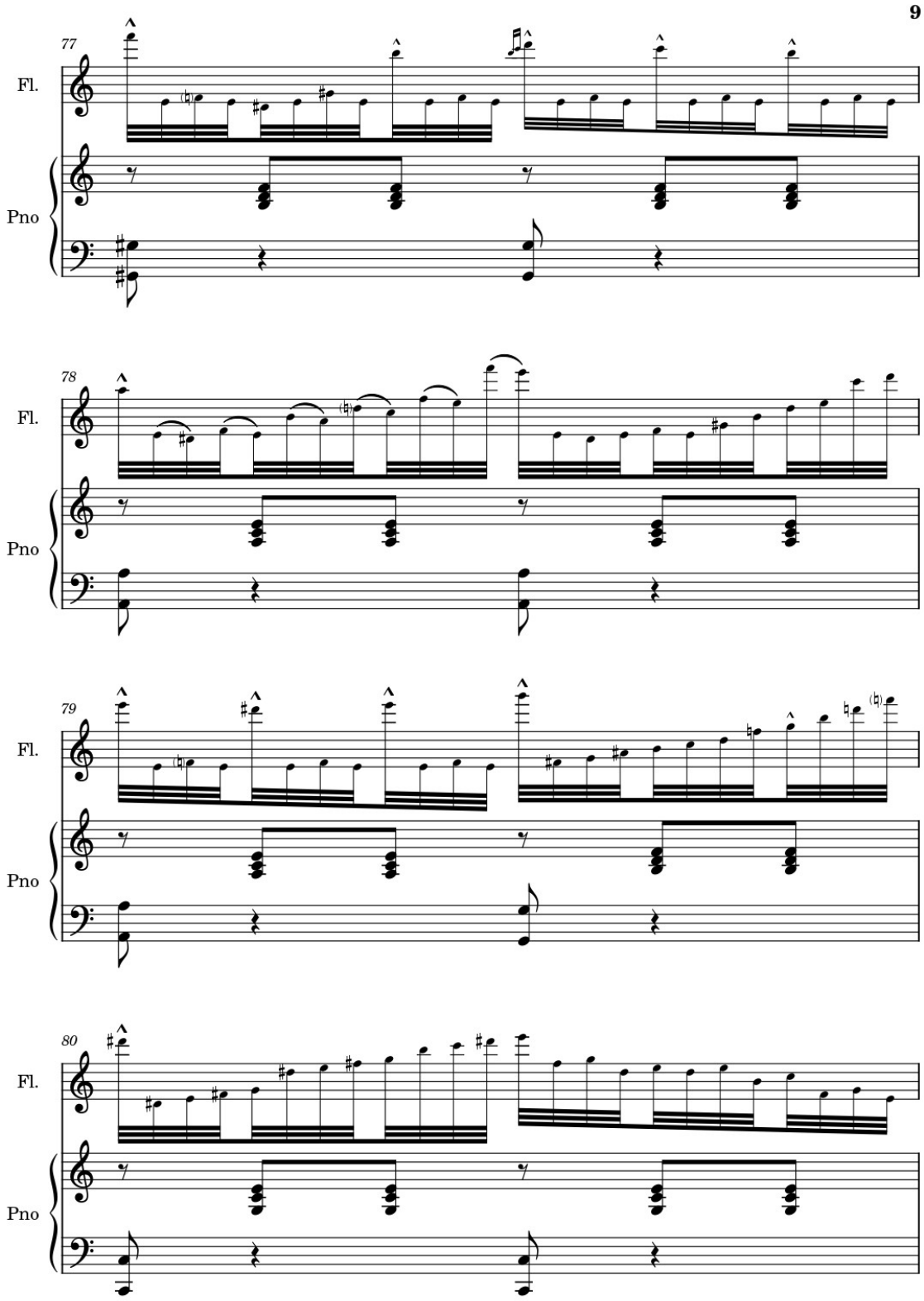
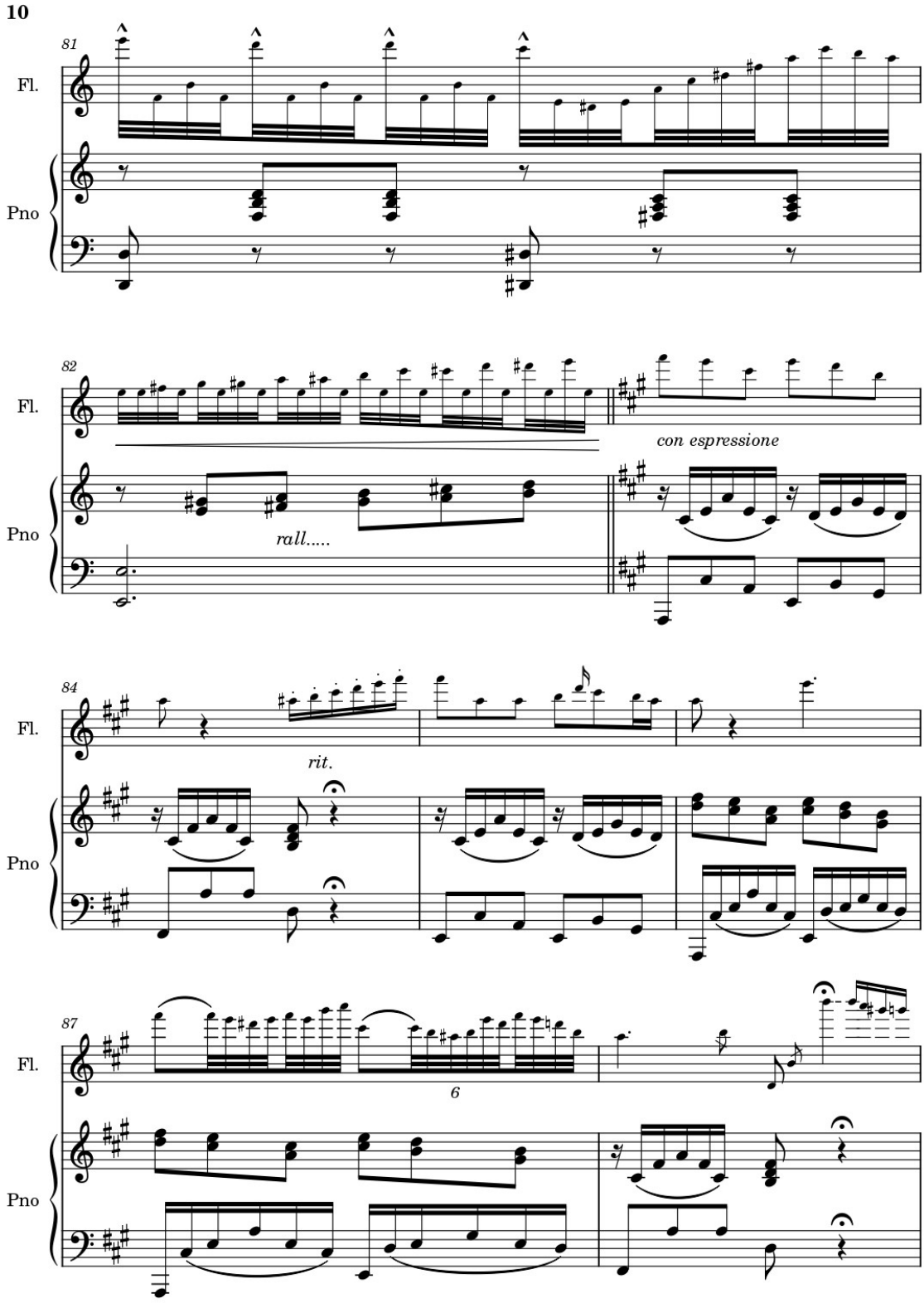
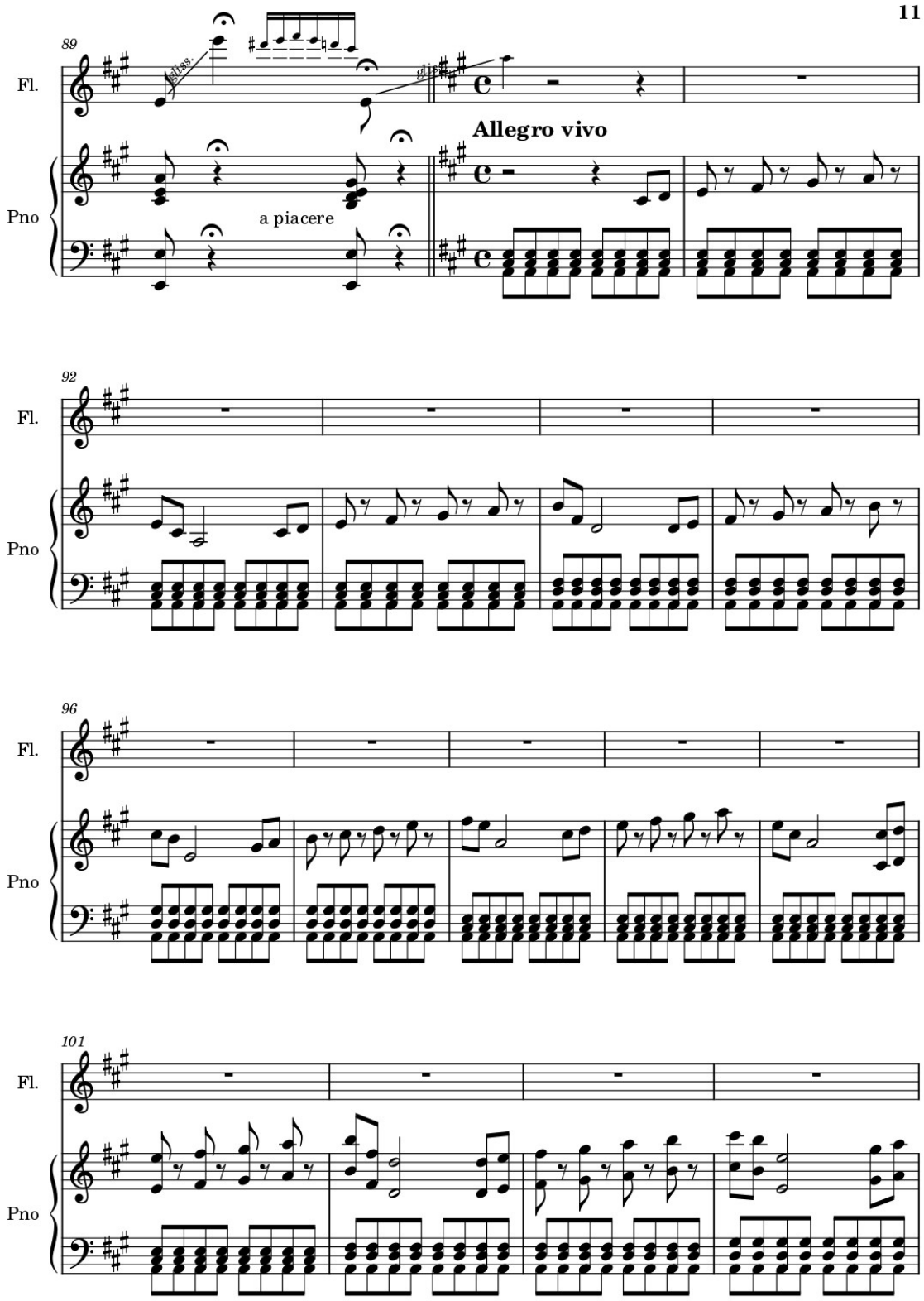
correções de Elosande Camondá Pereira

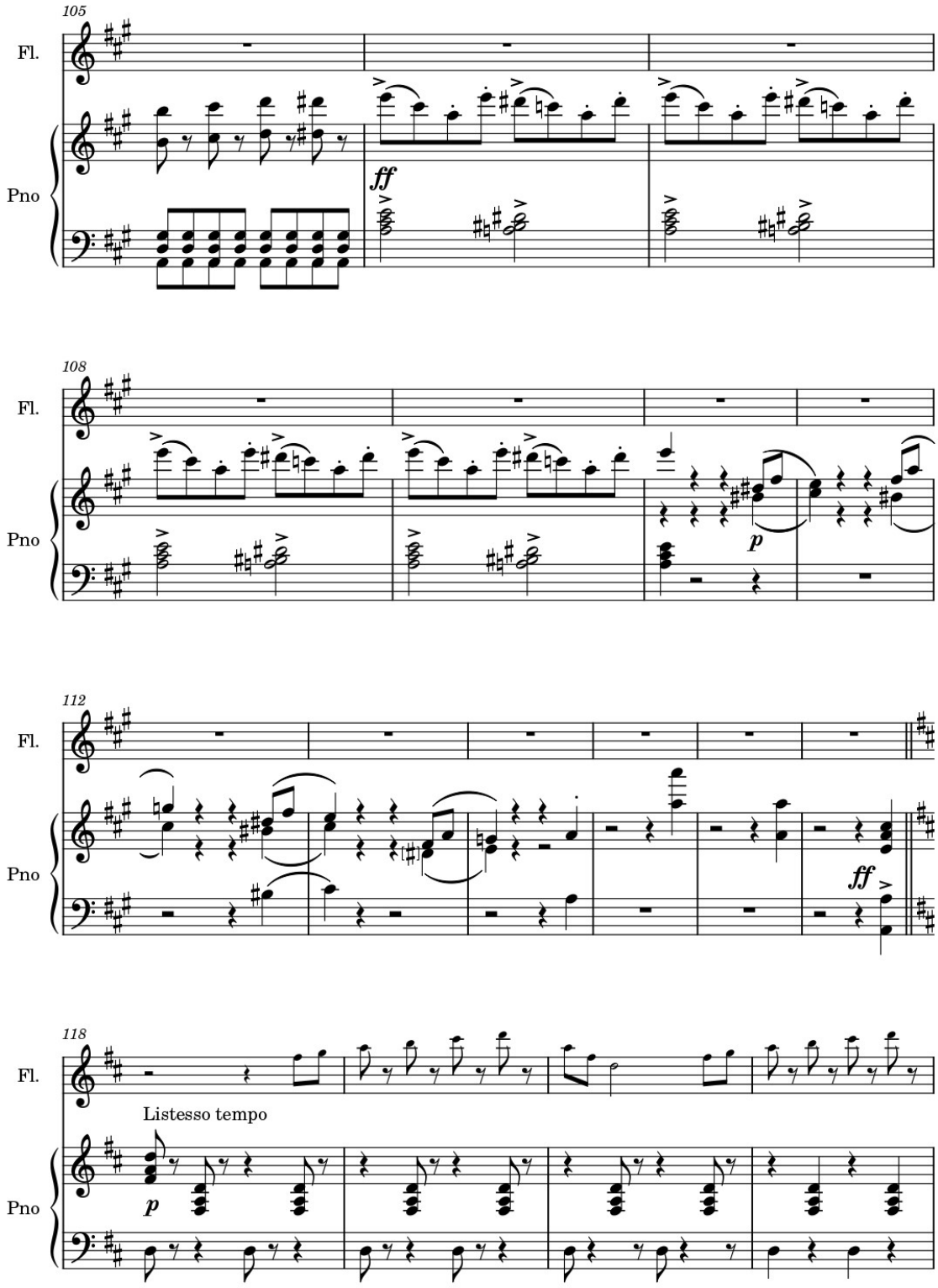
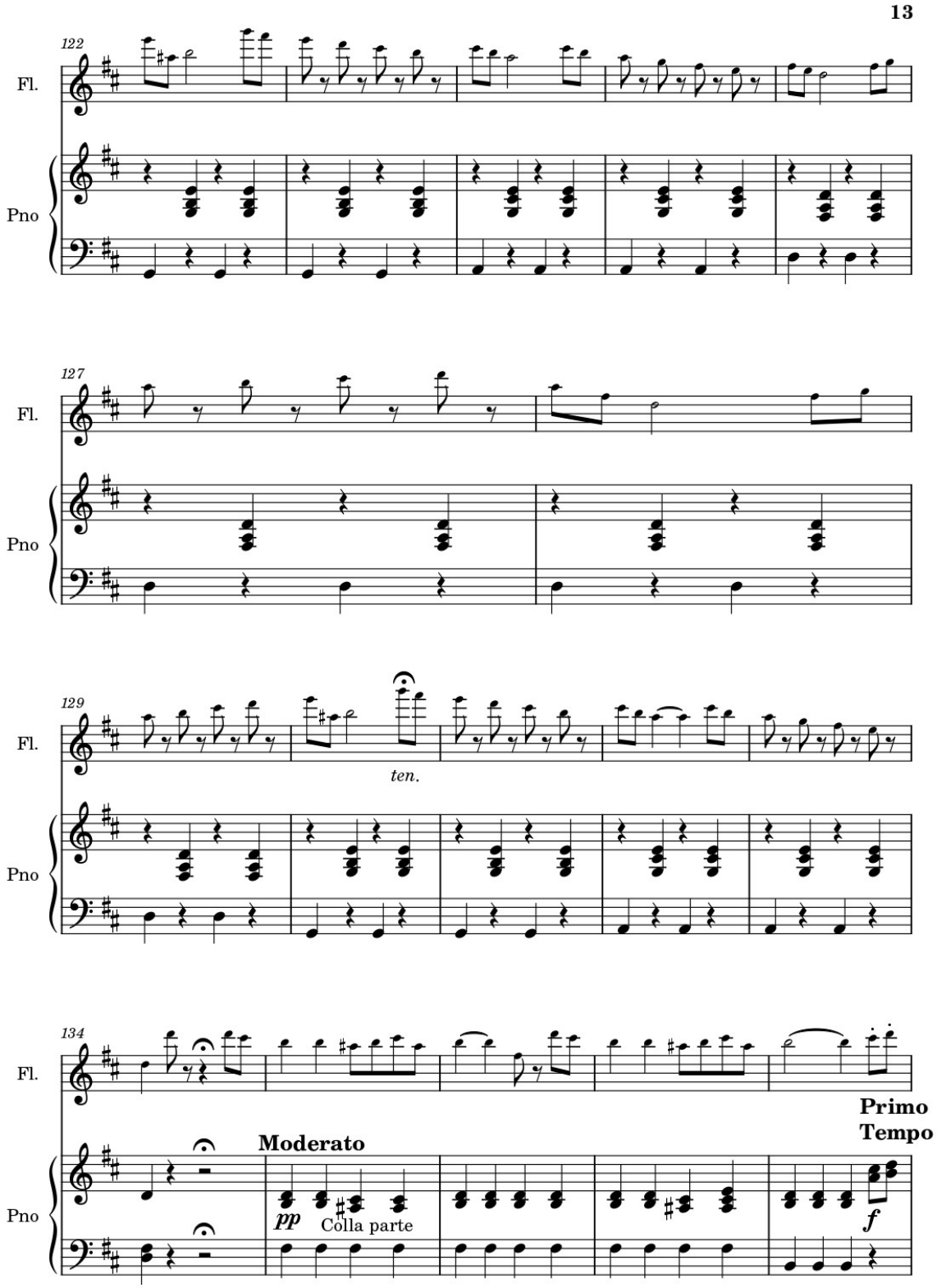
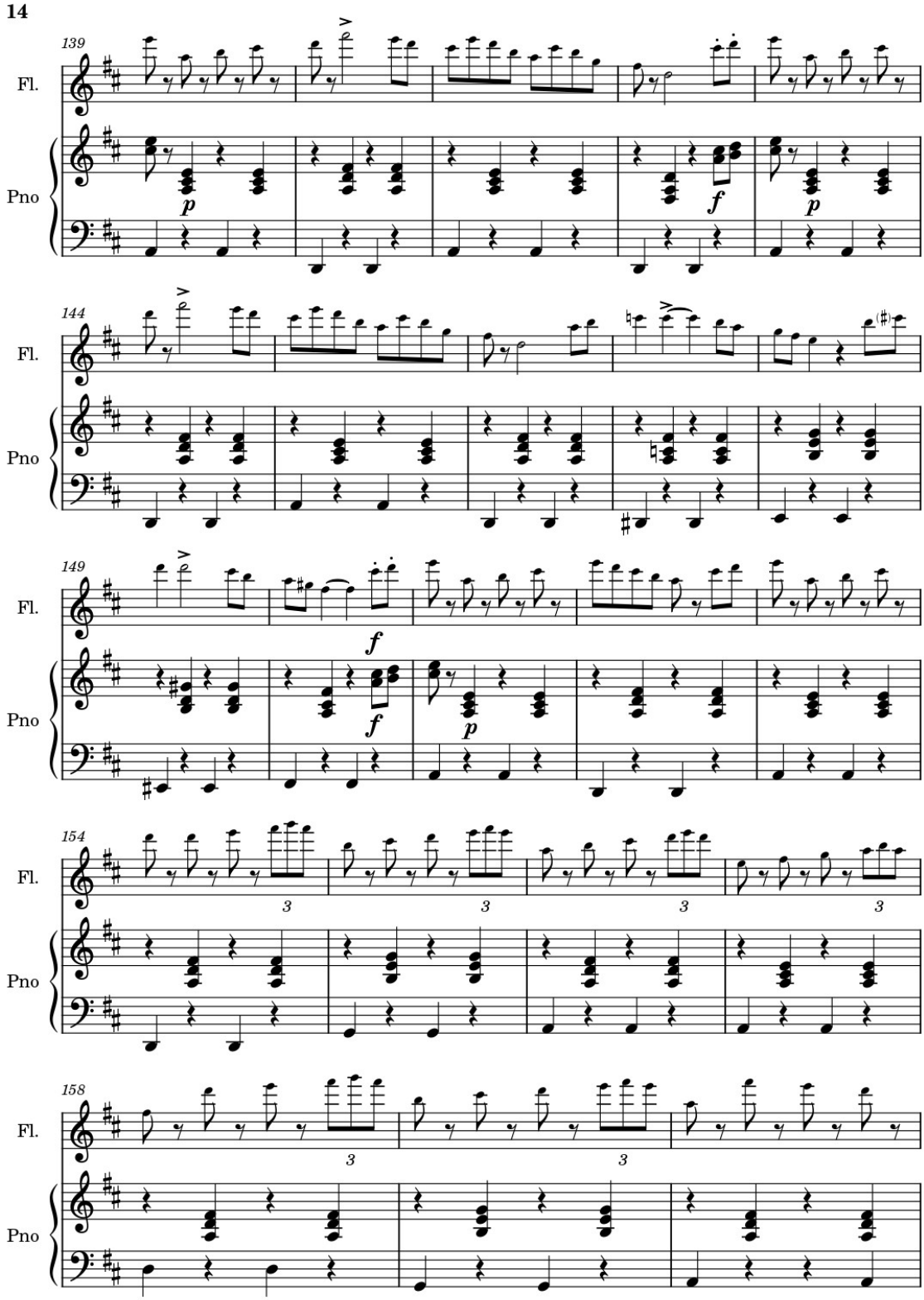
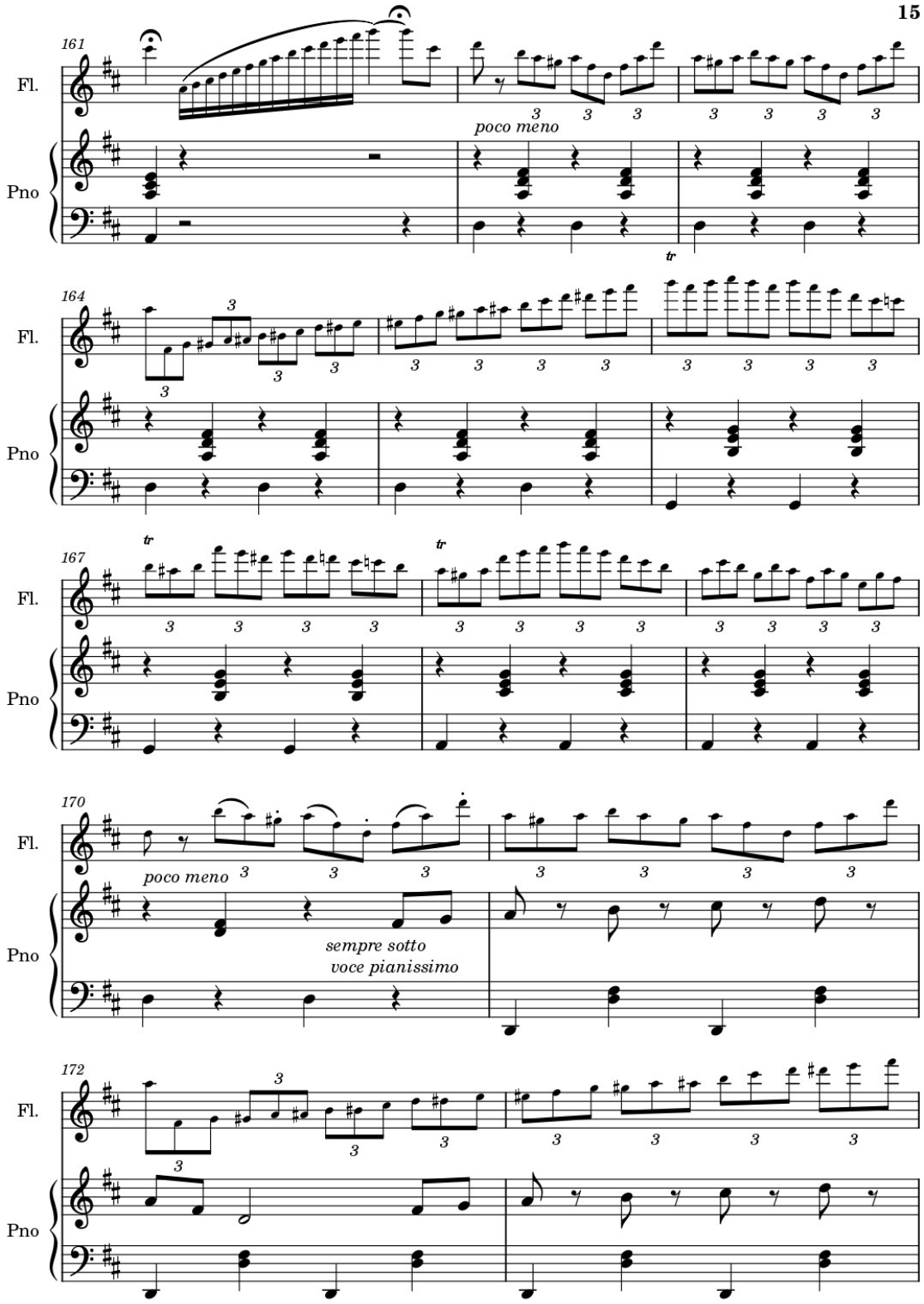
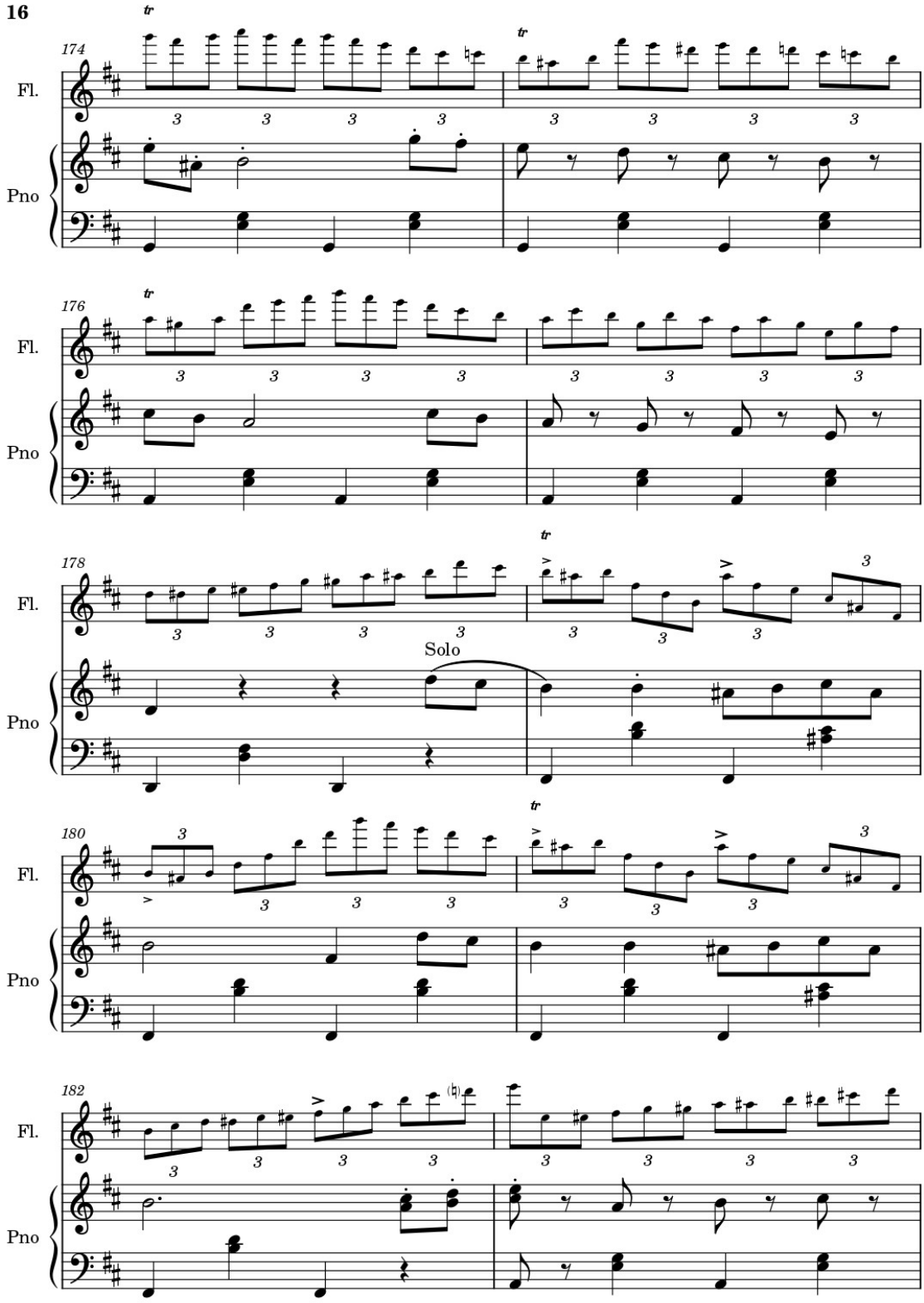
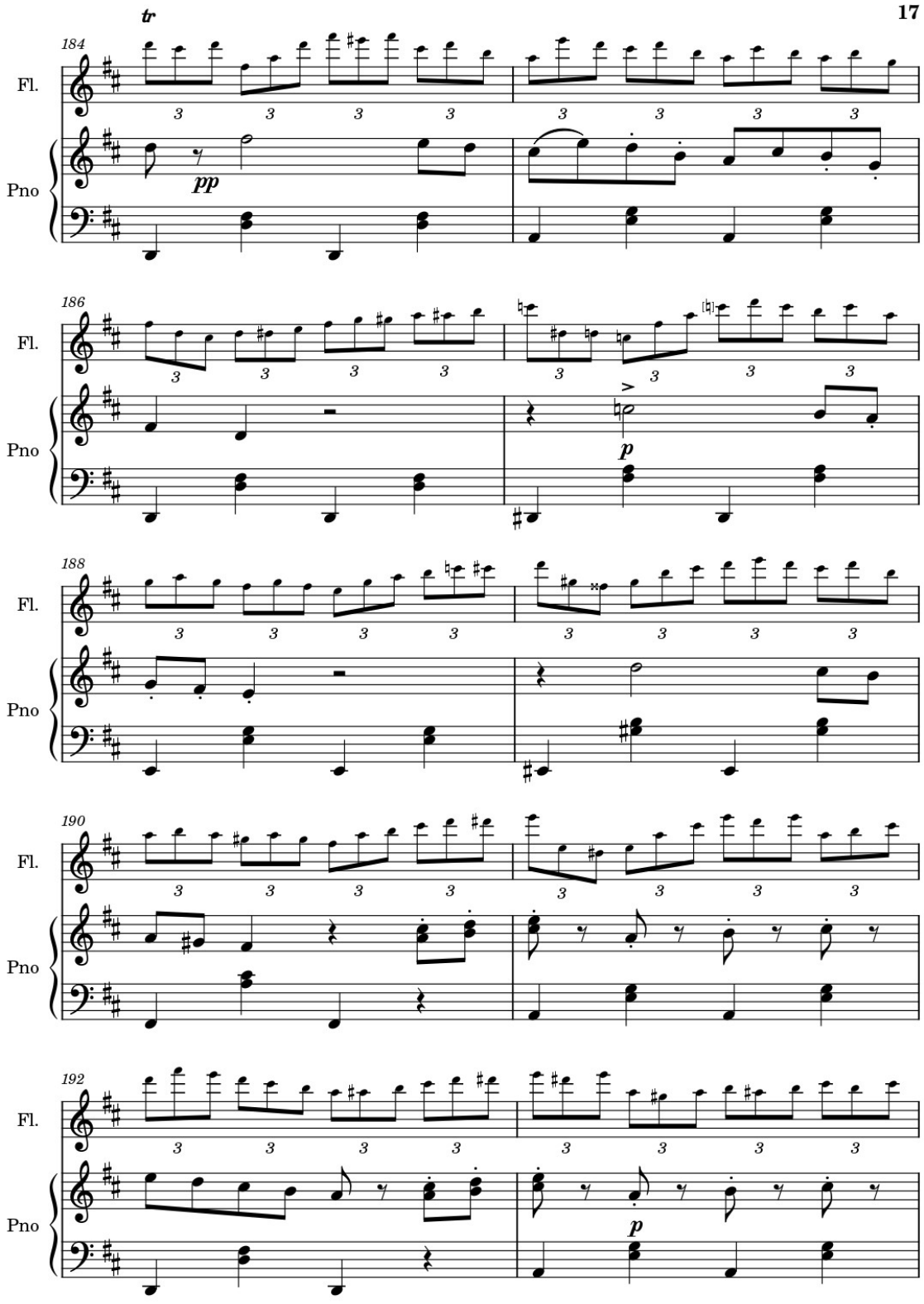
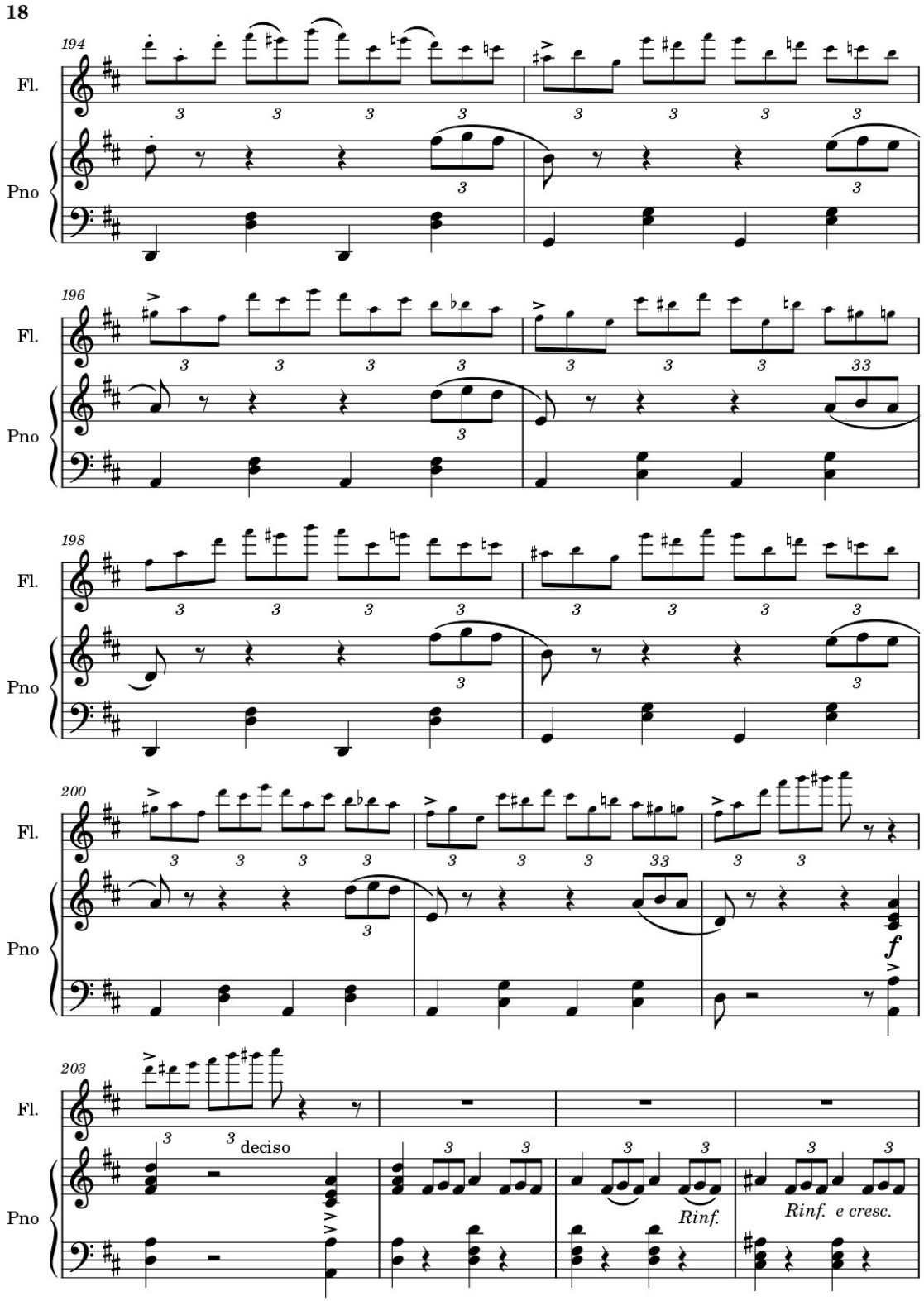
Fantasia Sull'Opera Lelisir d'Amore

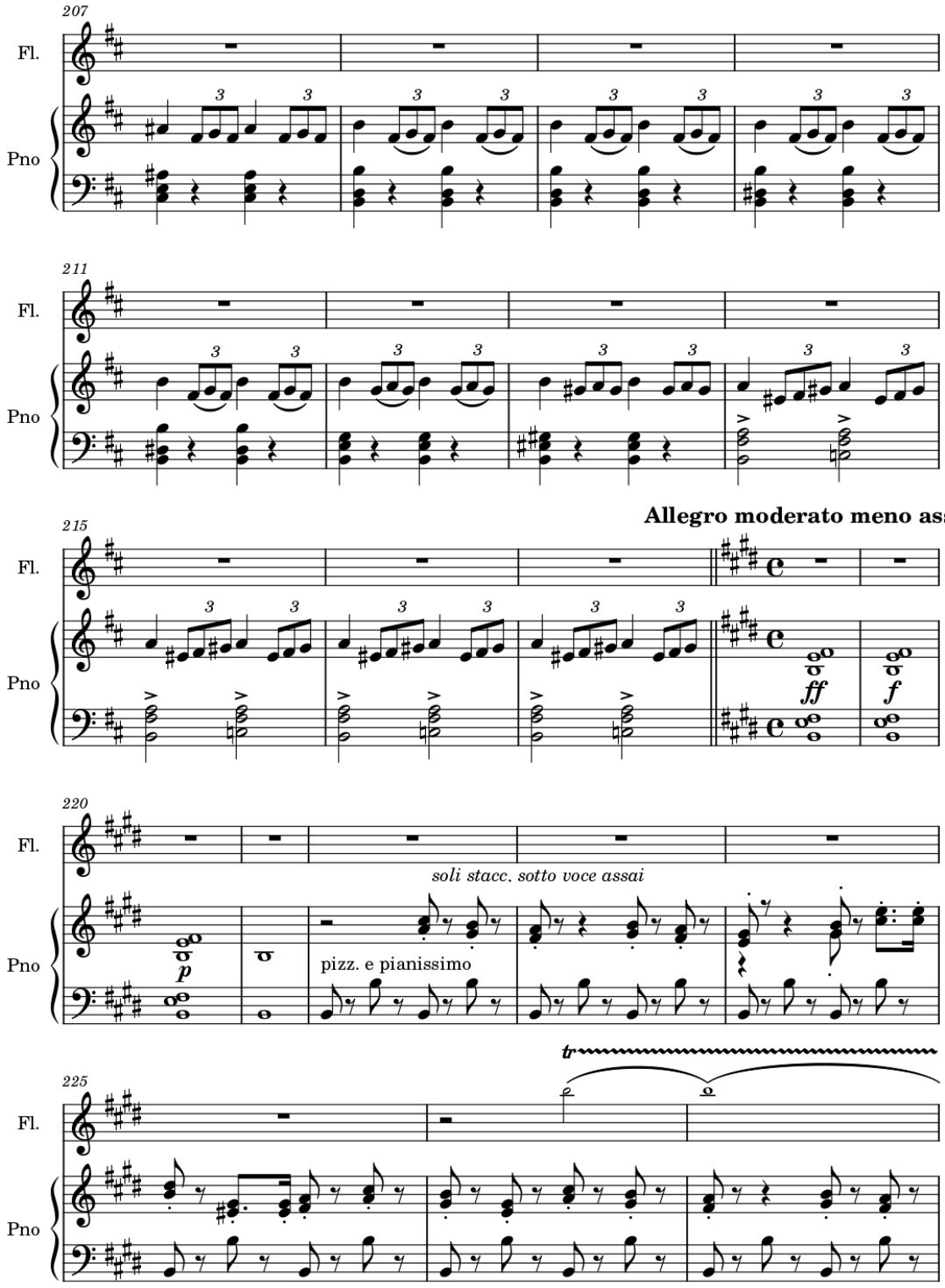
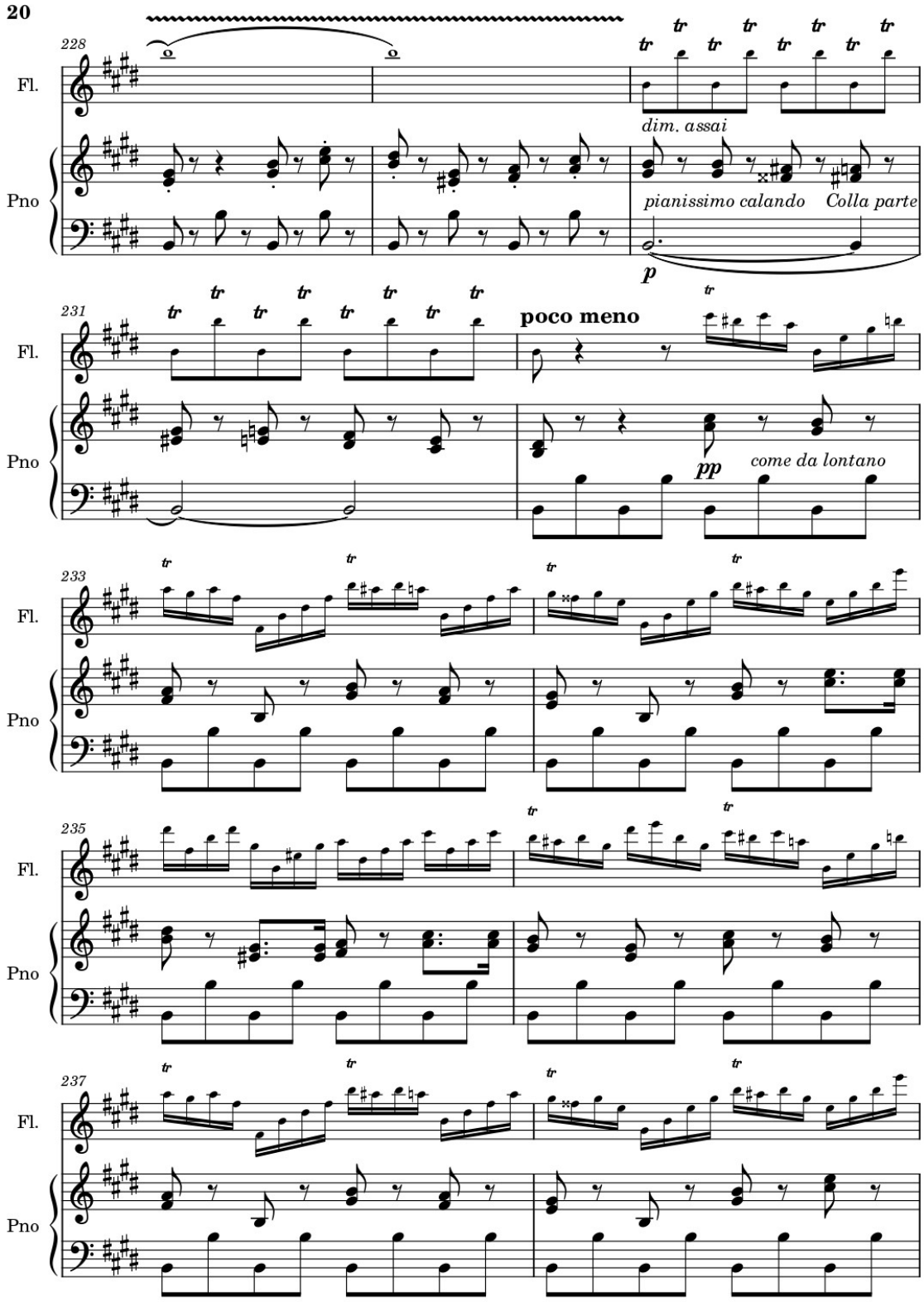
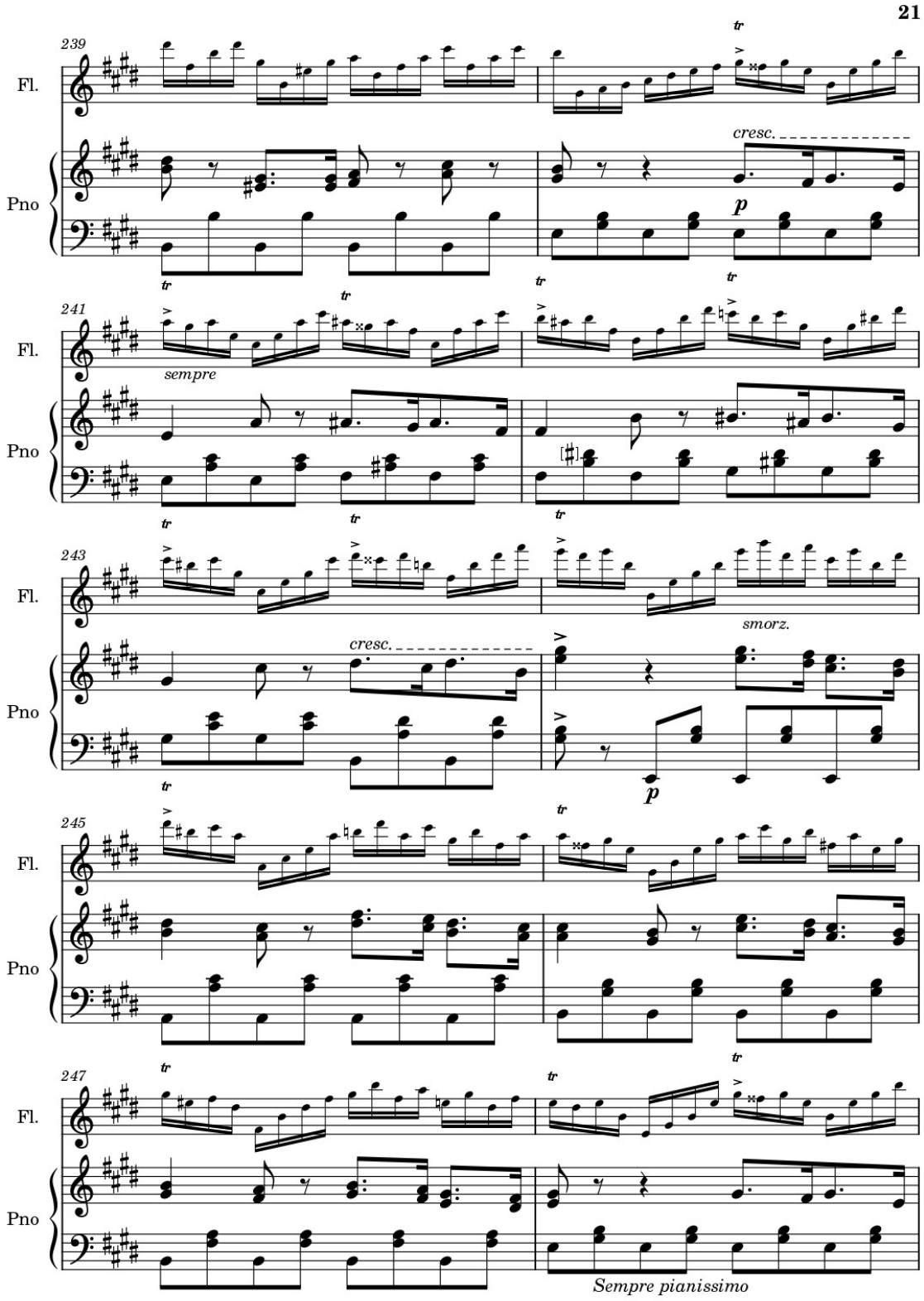
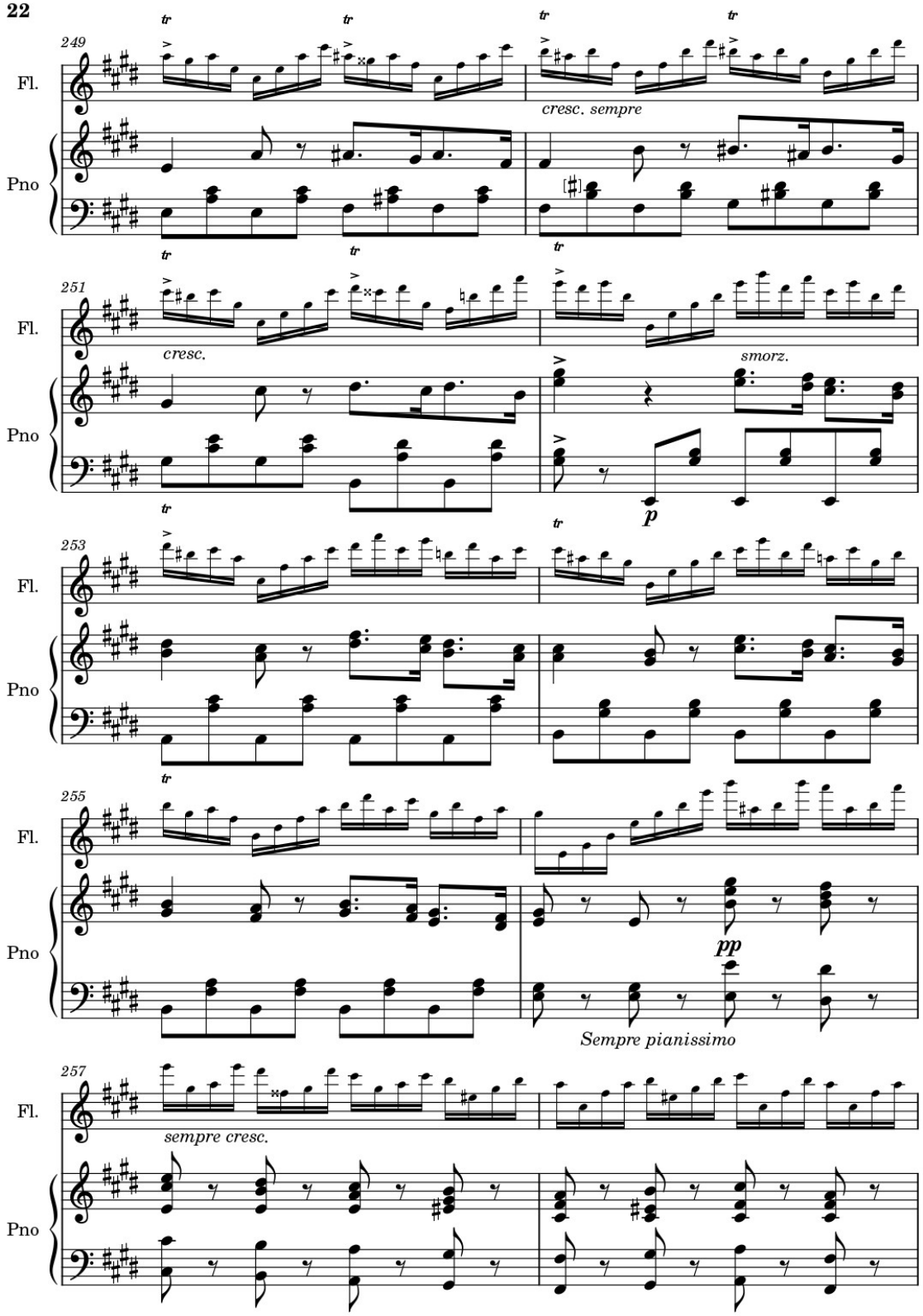
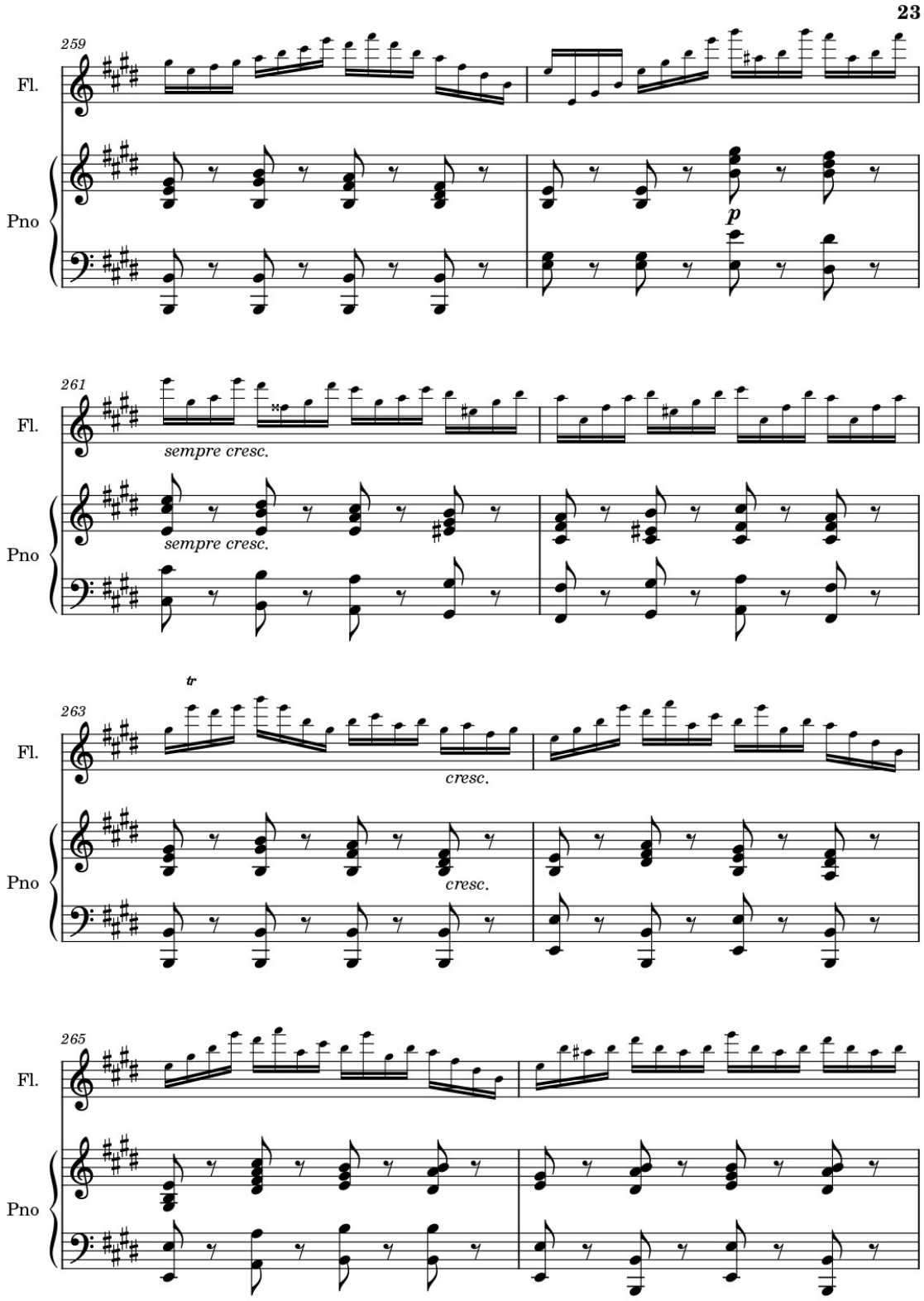
(adaptação para flauta e piano)

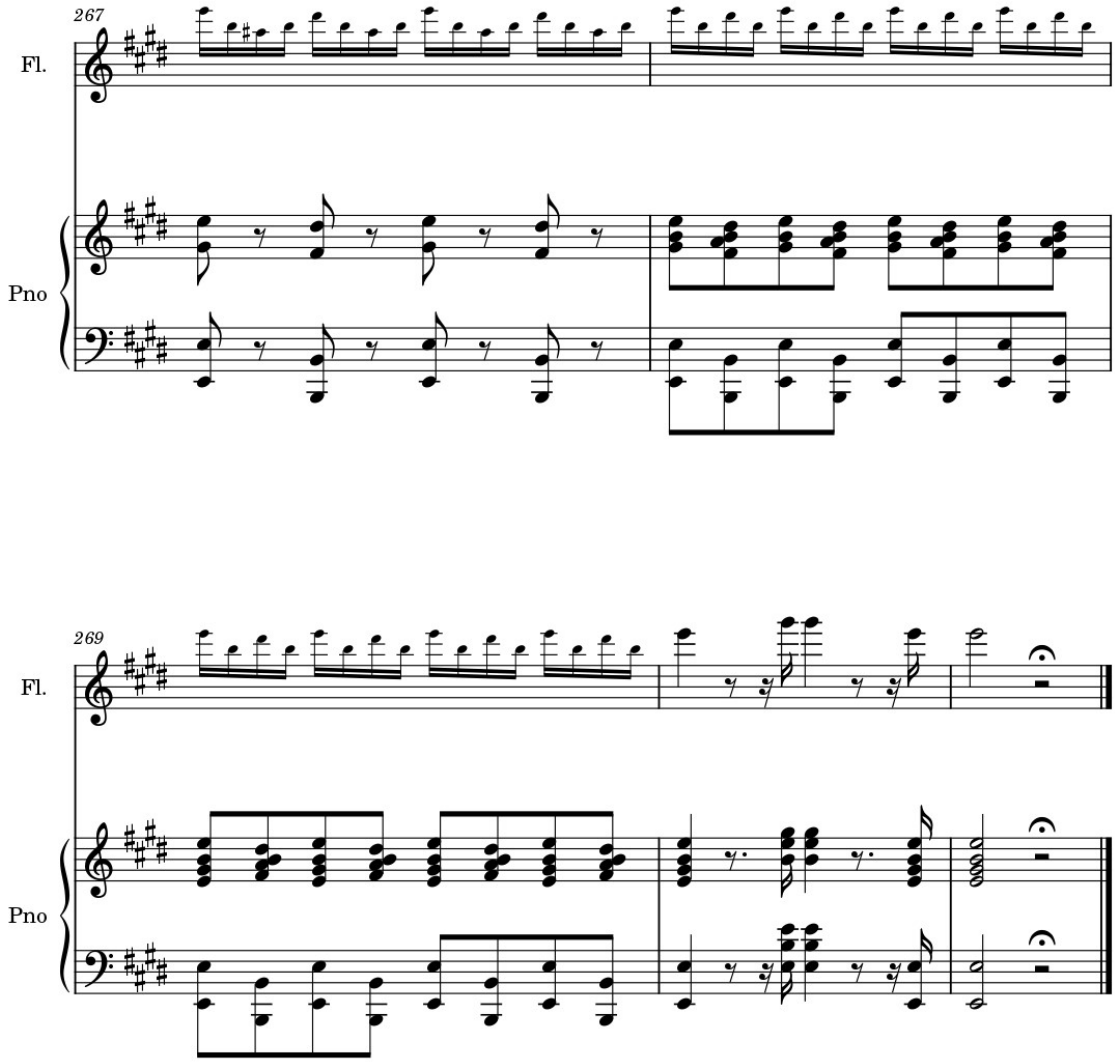
Giovanni Scaramella

Redução para piano e editoração de André dos Santos Mendes. Campinas-SP, Brasil - 2024, Contato: amendesflauta@hotmail.com

2

3
30
Fl.
Pno
tr
p
34
Fl.
Pno
deciso
37
Fl.
Pno
p
39
Fl.
Pno
3

4
41
Fl.
Pno
Colla parte
[dimin. quasi a pianissimo]
ritard
Tempo
affretta.
p
p
43
Fl.
Pno
tr
45
Fl.
Pno
Largo [Mod. assai]
stacc. sotto voce
pp
dimin
47
Fl.
Pno
tr
tr
sempre pianissimo
Ped.


5
48
Fl.
Pno
Ped.
49
Fl.
Pno
Ped.
50
Fl.
Pno
51
Fl.
Pno
Ped.

6
52
Fl.
Pno
Ped.
53
Fl.
Pno
Ped.
54
Solo
Fl.
p
rinf.dim.
[rinforzando]
Pno
57
Fl.
Stentate
Pno
pp
Solo

7
60
Fl.
Pno
Solo
63
Fl.
Pno
Solo
66
Fl.
Pno
p
Solo
69
Fl.
Pno

8
72
Fl.
6
Pno
Solo
p
74
Fl.
Sempre ben legato
Pno
75
Fl.
Pno
76
Fl.
Pno

9
77
Fl.
Pno
78
Fl.
Pno
79
Fl.
Pno
80
Fl.
Pno

10
81
Fl.
Pno
82
Fl.
Pno
rall.....
con espressione
84
Fl.
Pno
rit.
87
Fl.
Pno
6

11
89
Fl.
Pno
gliss.
gliss.
Allegro vivo
a piacere
92
Fl.
Pno
96
Fl.
Pno
101
Fl.
Pno

12

105
Fl.
Pno
ff
108
Fl.
Pno
p
112
Fl.
Pno
ff
118
Fl.
Listesso tempo
Pno
p

13
122
Fl.
Pno
127
Fl.
Pno
129
Fl.
ten.
Pno
134
Fl.
Primo
Tempo
Moderato
Pno
pp
Colla parte
f

14
139
Fl.
Pno
144
Fl.
Pno
149
Fl.
Pno
154
Fl.
Pno
158
Fl.
Pno

15
161
Fl.
Pno
poco meno
tr
164
Fl.
Pno
167
Fl.
Pno
tr
tr
170
Fl.
Pno
poco meno
sempre sotto
voce pianissimo
172
Fl.
Pno

16
174
Fl.
Pno
176
178
Solo
180
182

17
tr
184
Fl.
Pno
pp
186
p
188
190
192
p

18
194
Fl.
Pno
196
198
200
203
deciso
Rinf.
Rinf. e cresc.
f

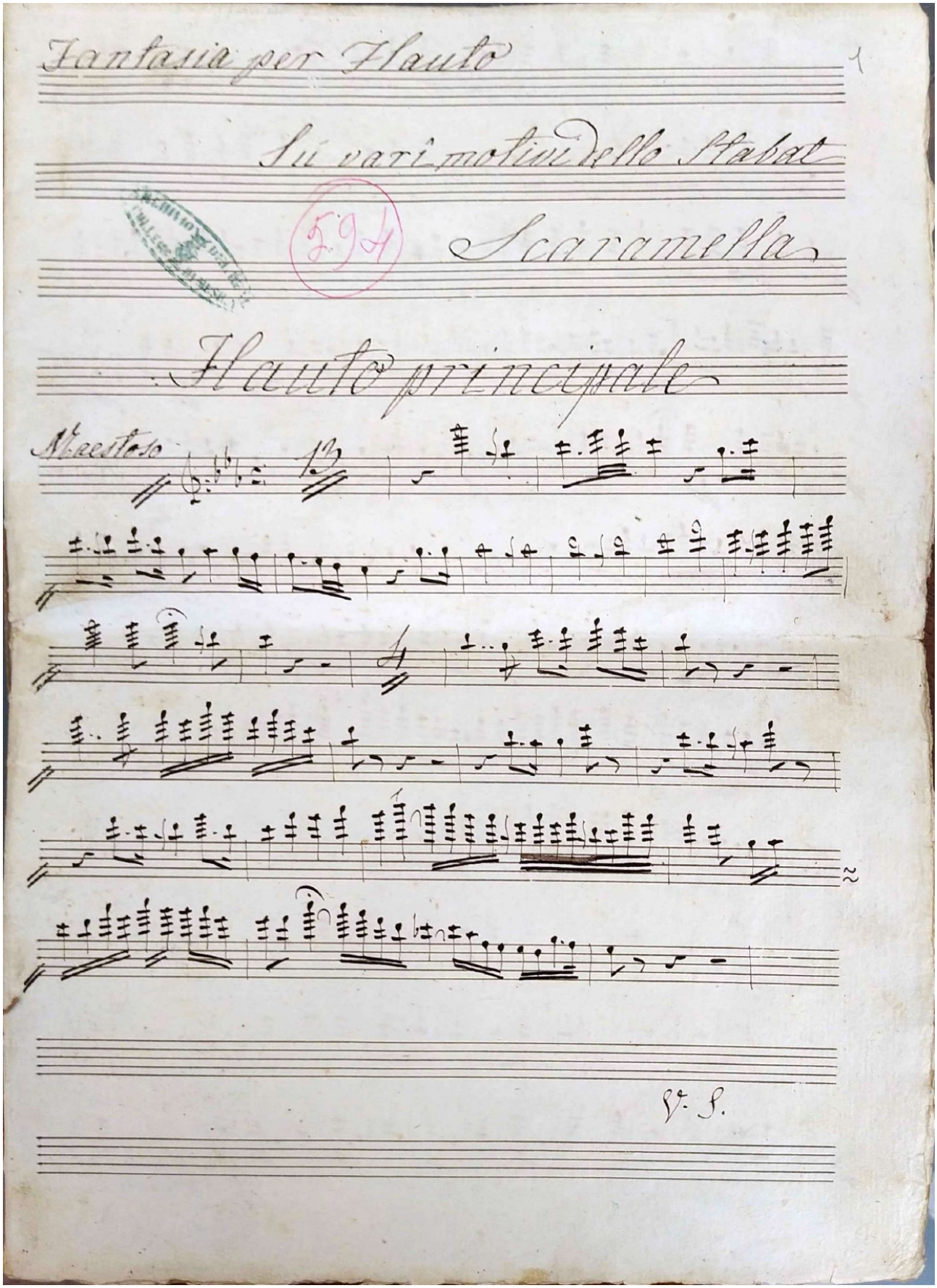
19

207
Fl.
Pno
211
Fl.
Pno
Allegro moderato meno assai
215
Fl.
Pno
ff
f
220
Fl.
soli stacc. sotto voce assai
Pno
p
pizz. e pianissimo
225
Fl.
tr
Pno

20
228
Fl.
Pno
dim. assai
pianissimo calando
Colla parte
p
231
poco meno
pp
come da lontano
233
235
237

21
239
Fl.
Pno
cresc.
p
241
sempre
243
smorz.
245
247
Sempre pianissimo

22
249
Fl.
Pno
cresc. sempre
251
cresc.
smorz.
253
255
pp
Sempre pianissimo
257
sempre cresc.

23
259
Fl.
Pno
p
261
Fl.
sempre cresc.
Pno
sempre cresc.
tr
263
Fl.
cresc.
Pno
cresc.
265
Fl.
Pno

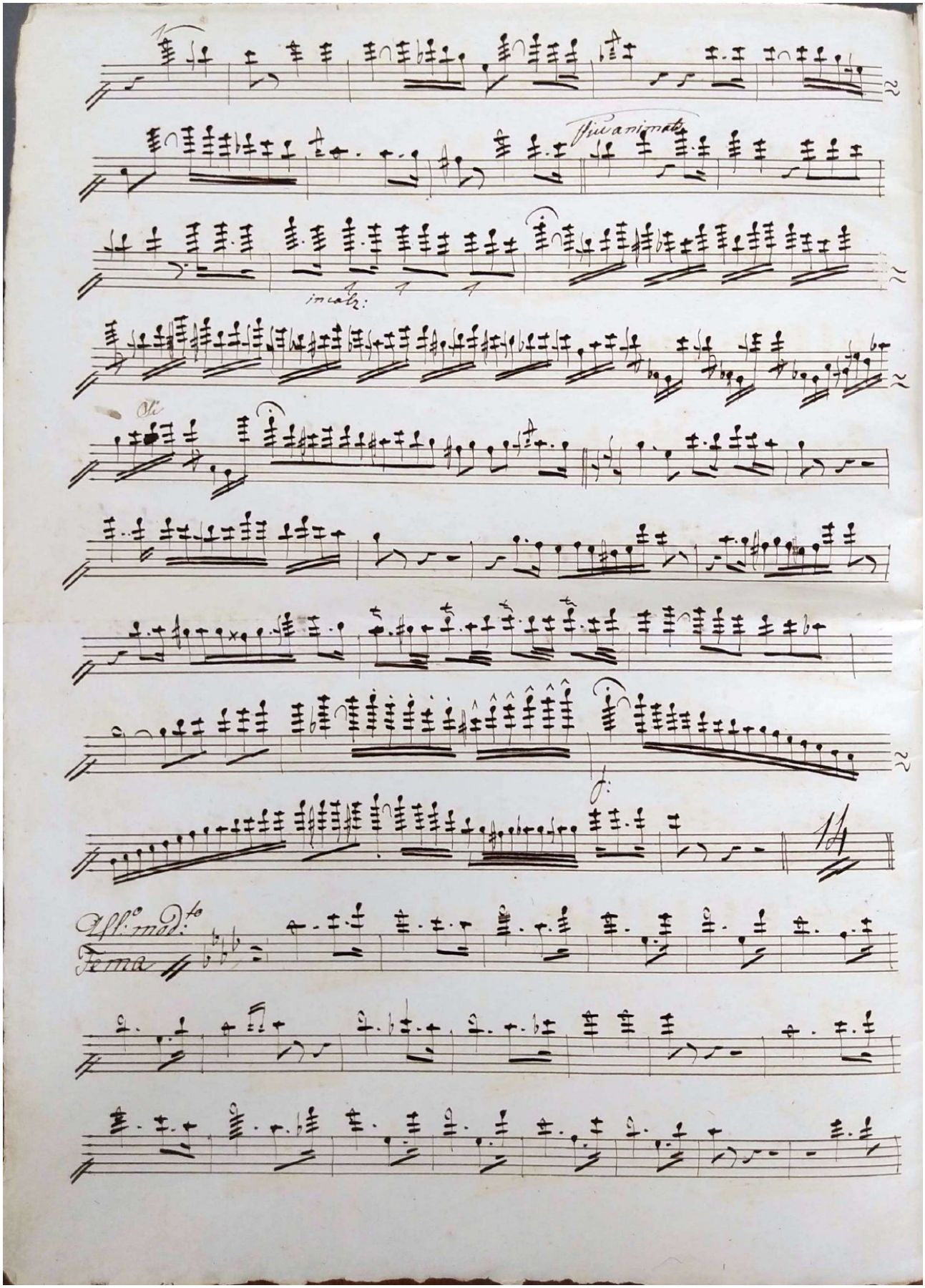
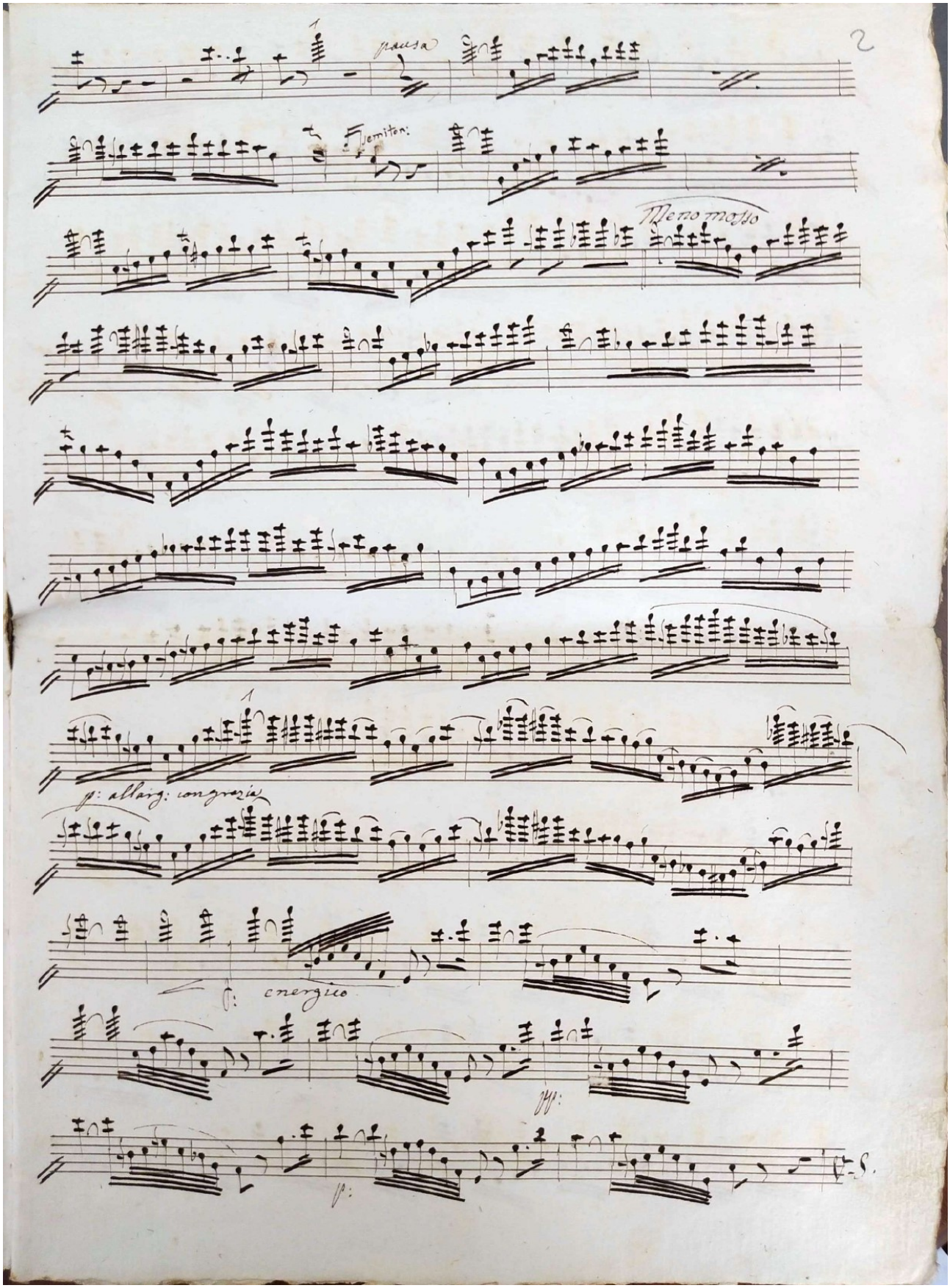
24

GIOVANNI SCARAMELLA

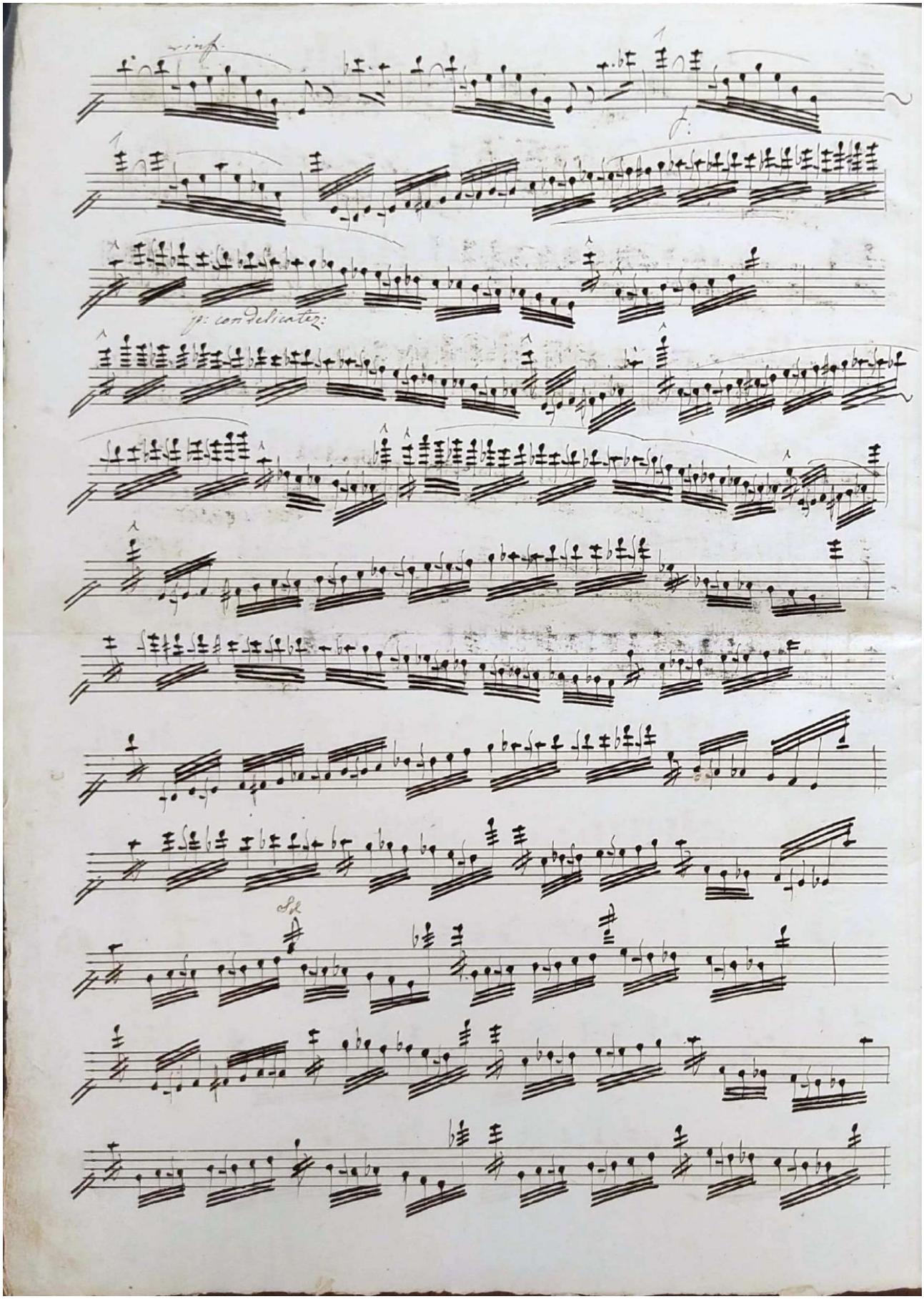
Gran fantasia sopra lo Stabat Mater di Rossini

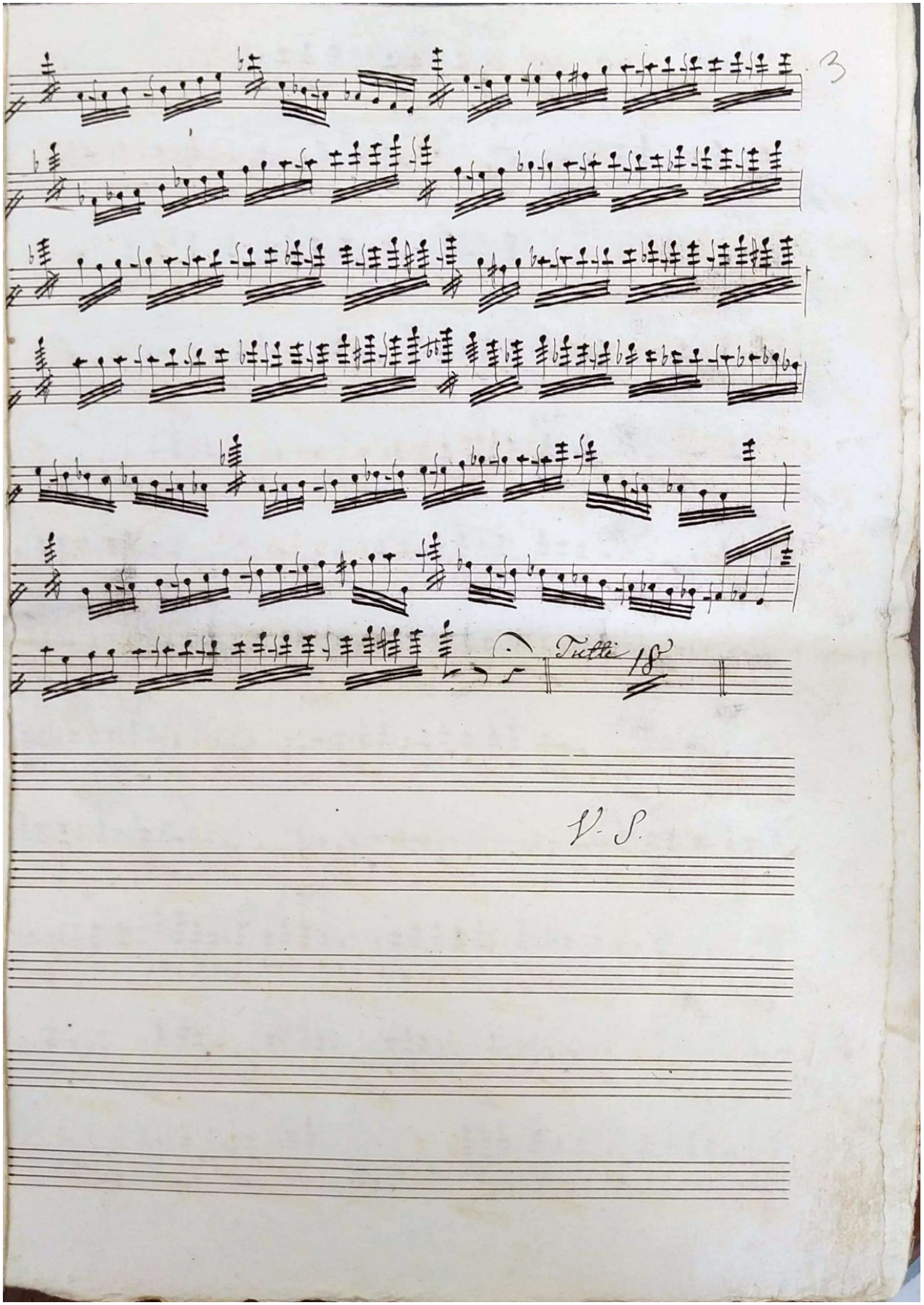
(flauto)

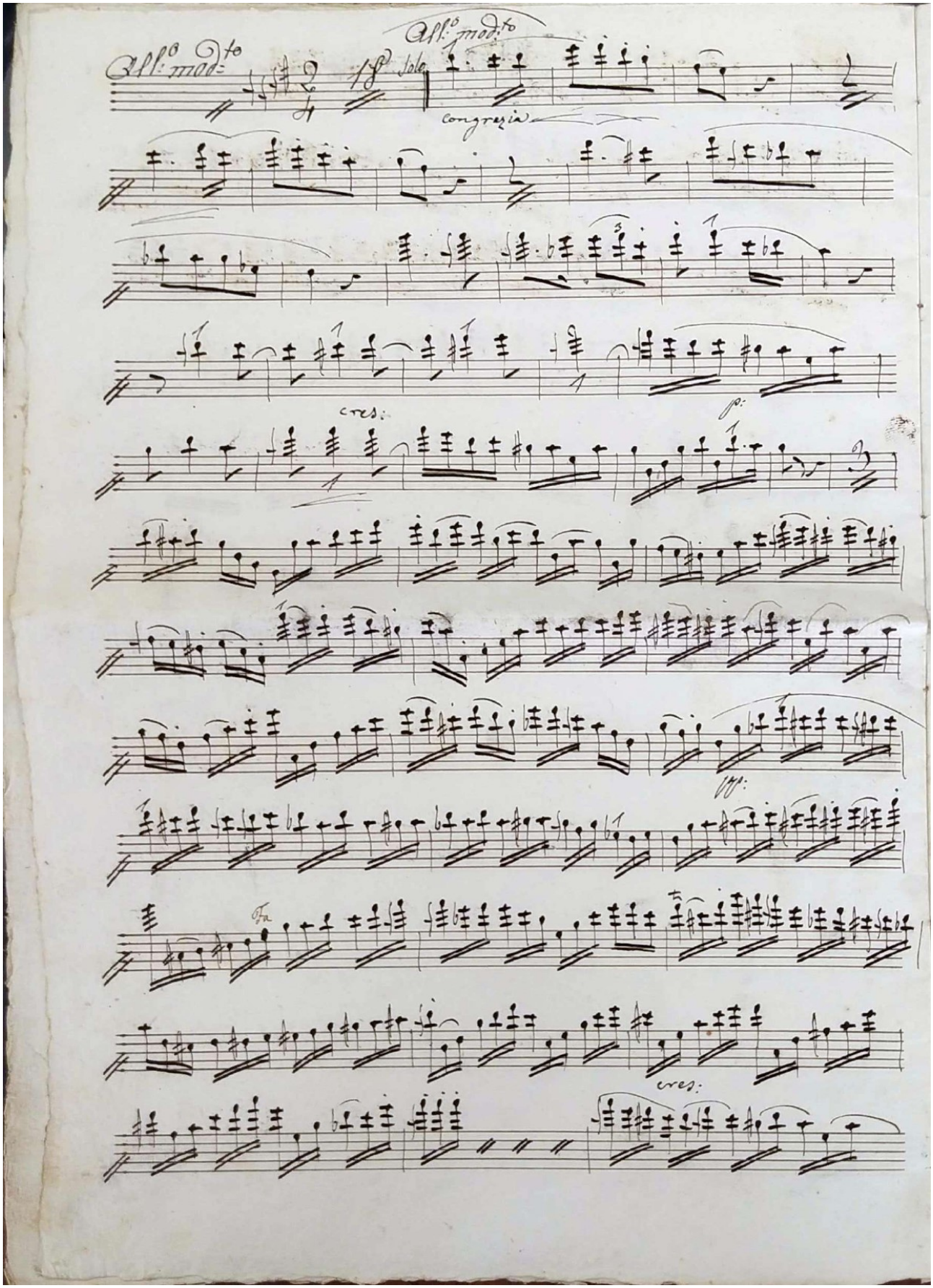
[Fac-símile – Nápoles, 1844]

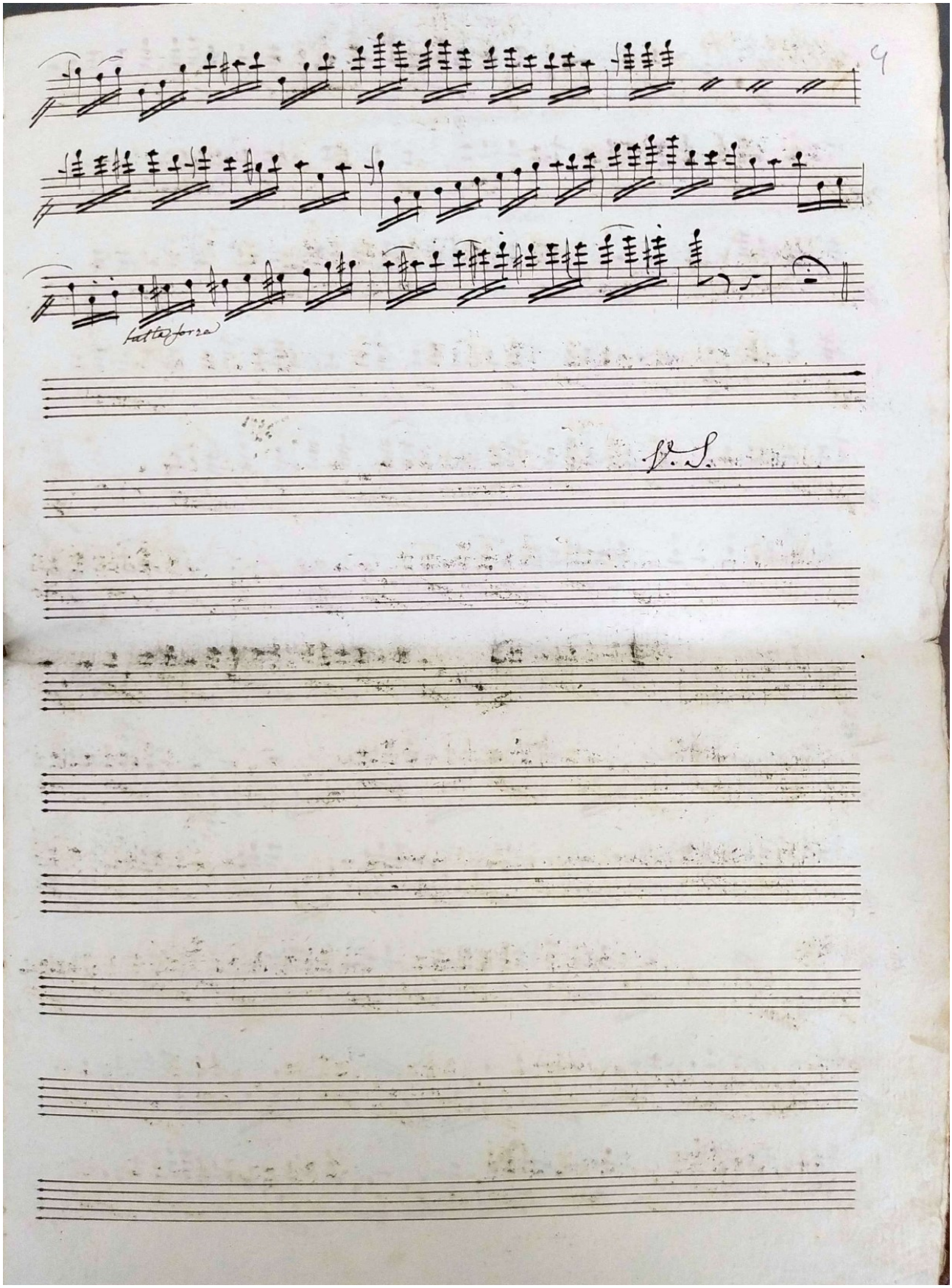

Fantasia per Flauto
Su vari motivi delle Stabat
594
Scaramella
Flauto principale
Maestoso
V.S.

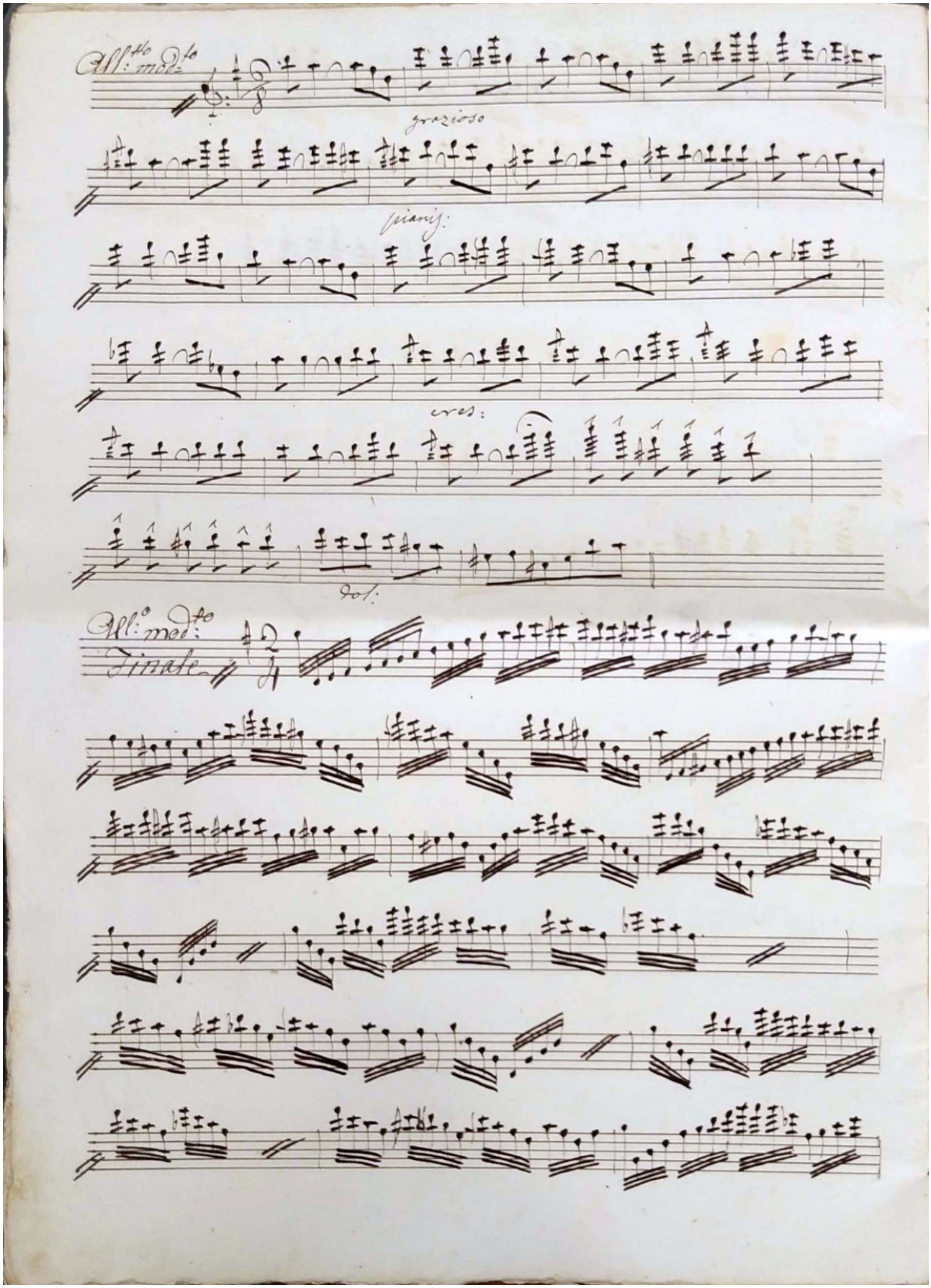

Più animato
incalz:
Ped.
Assi: mod:to
Ferma

2
pausa
semiton:
Meno mosso
pp: allarg: con grazia
energico
pp:
pp:
8.

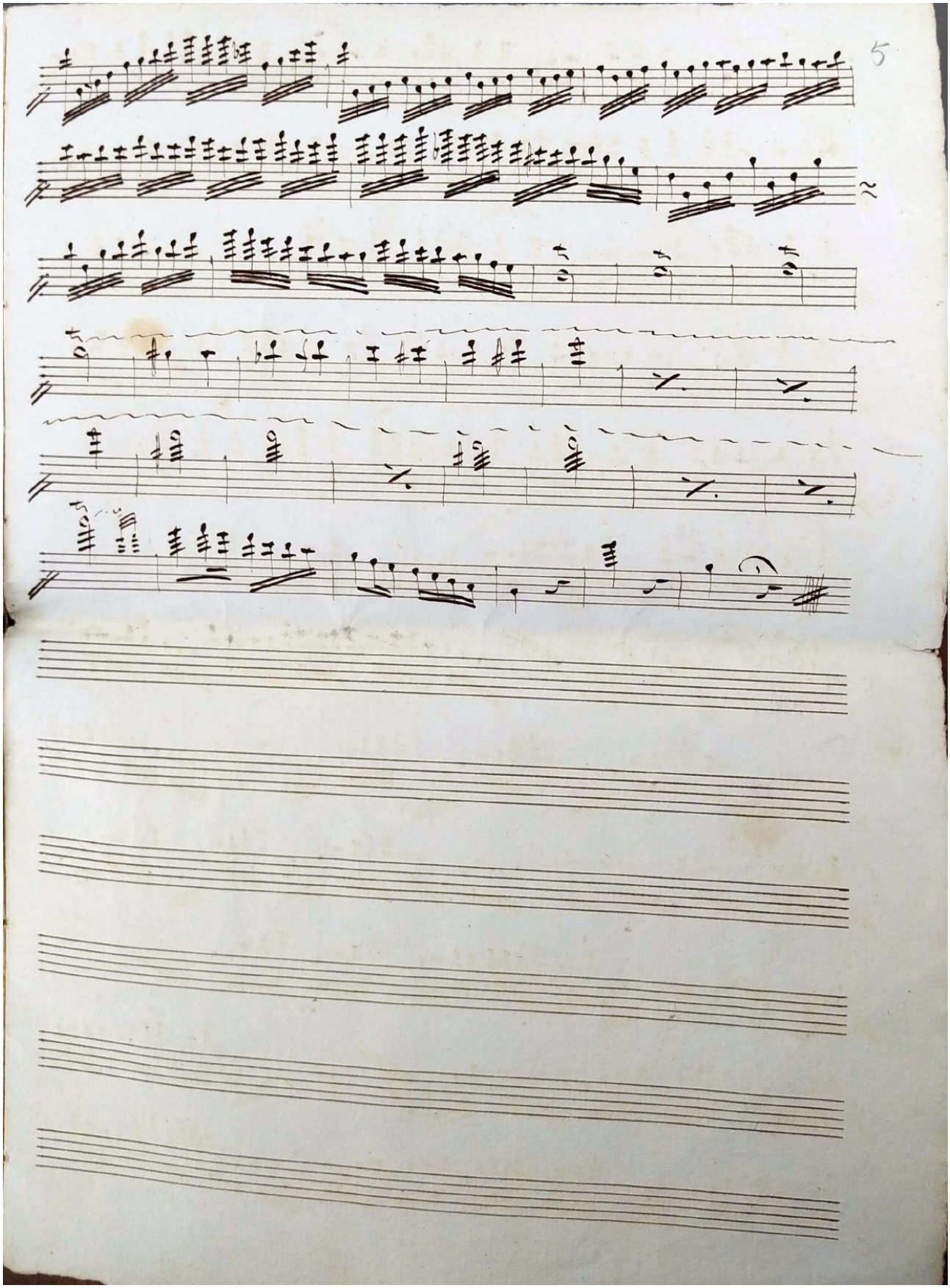

p: con delicatez:


3
Tutti
18
V. S.


All.o mod.to
All.o mod.to
Solo
cres.
cres.


4
subito forza
V. S.


All:mo Mo
grazioso
piano:
cres:
fol:
All:o mo:to
Finale


5

GIOVANNI SCARAMELLA

Gran fantasia sopra lo Stabat Mater di Rossini

(flauto e pianoforte)

[Edição – Nápoles Ca. 1852]

(PIANO FORTE) (Duos) 1

GRAN FANTASIA

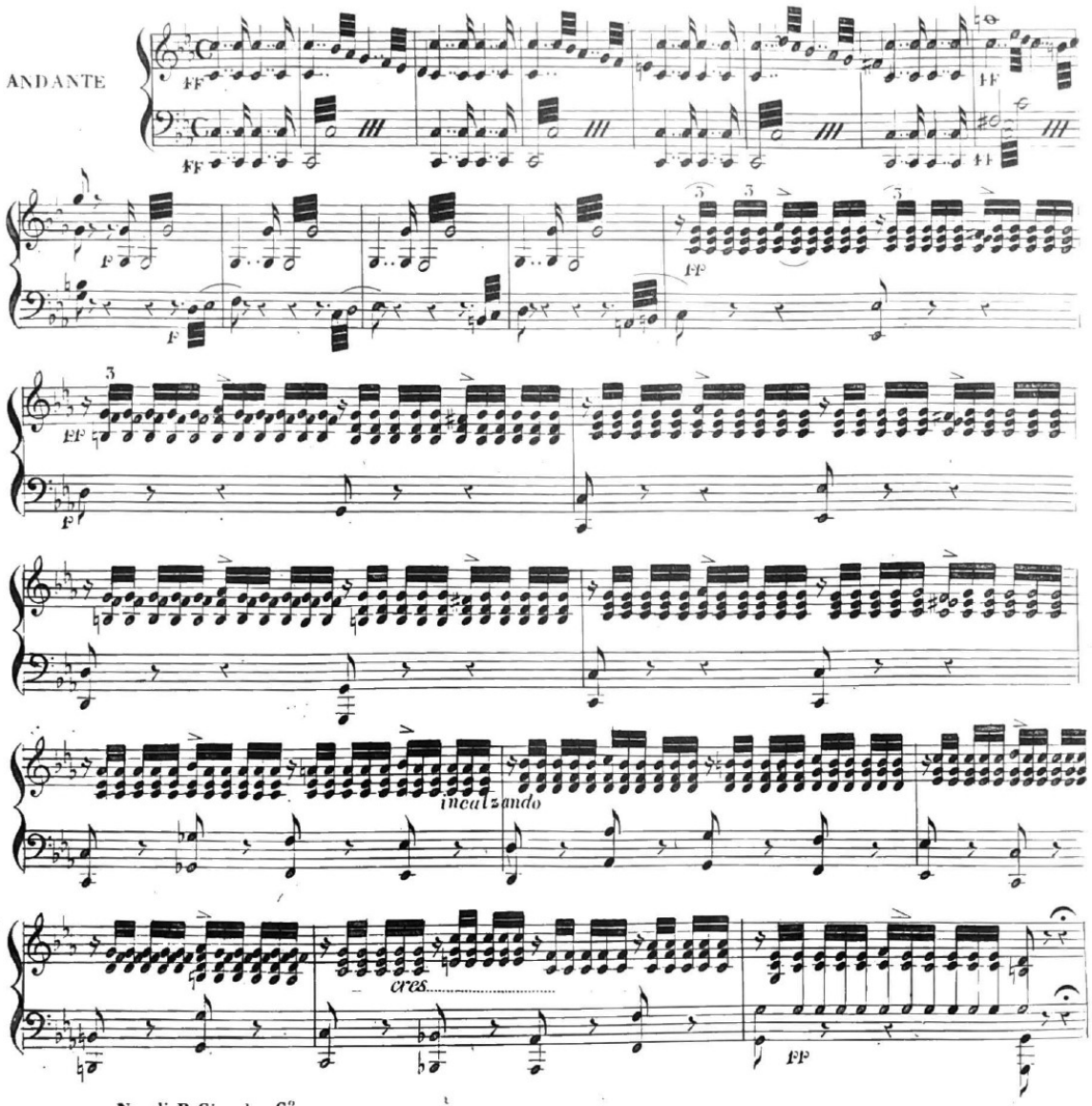
per **Flauto** con accompagnamento di **Pianoforte**

SOPRA LO *STABAT MATER* DI ROSSINI

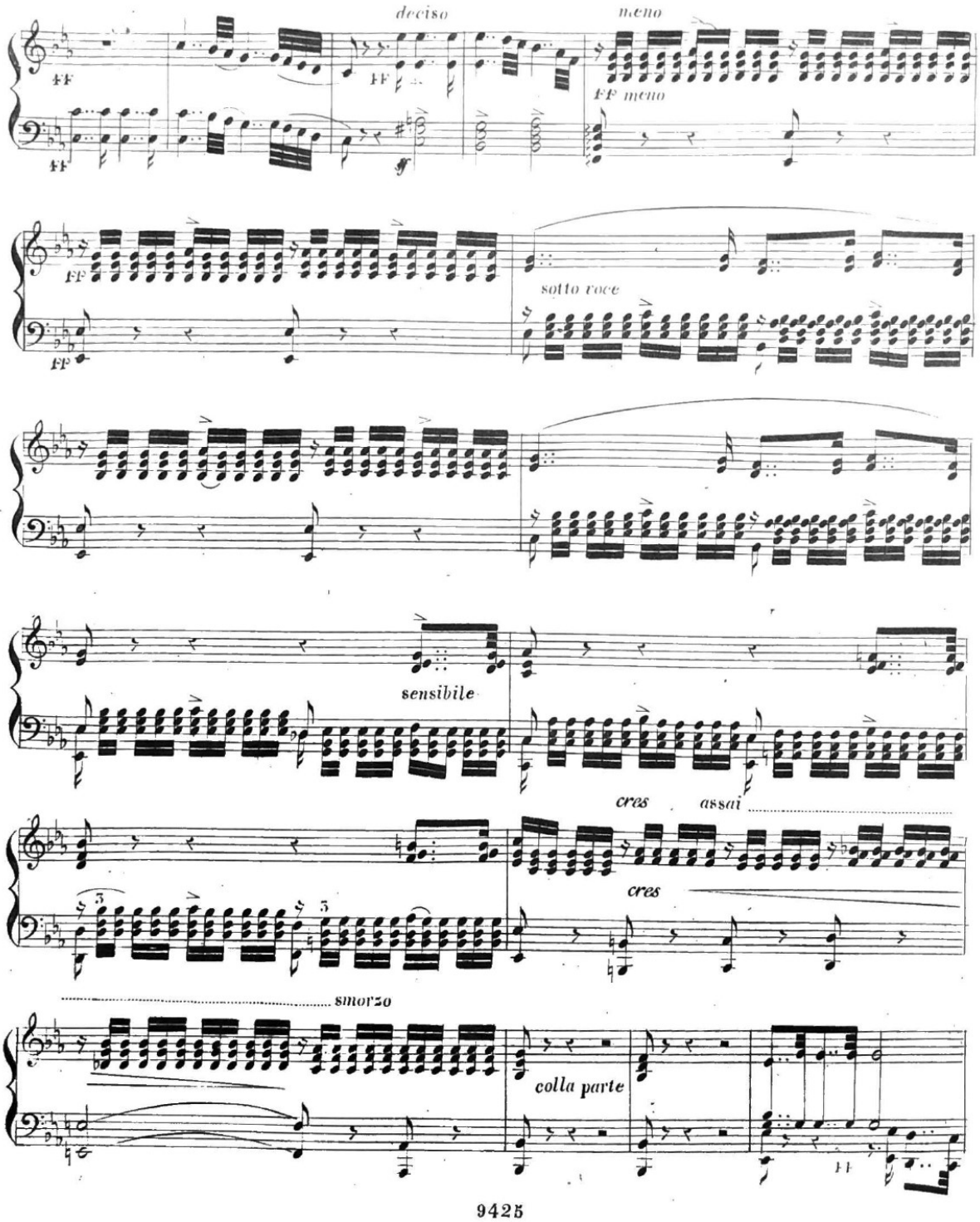
di

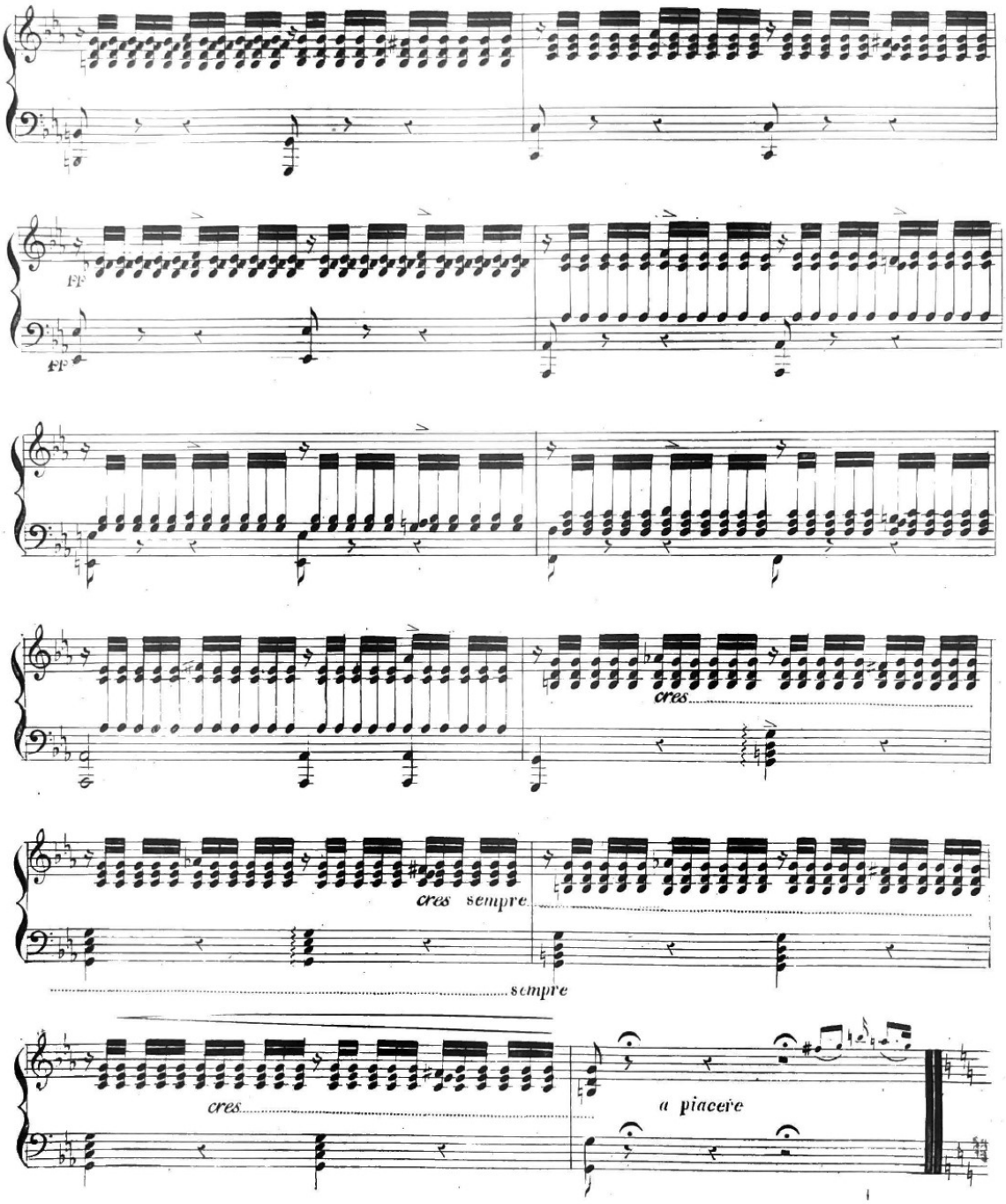
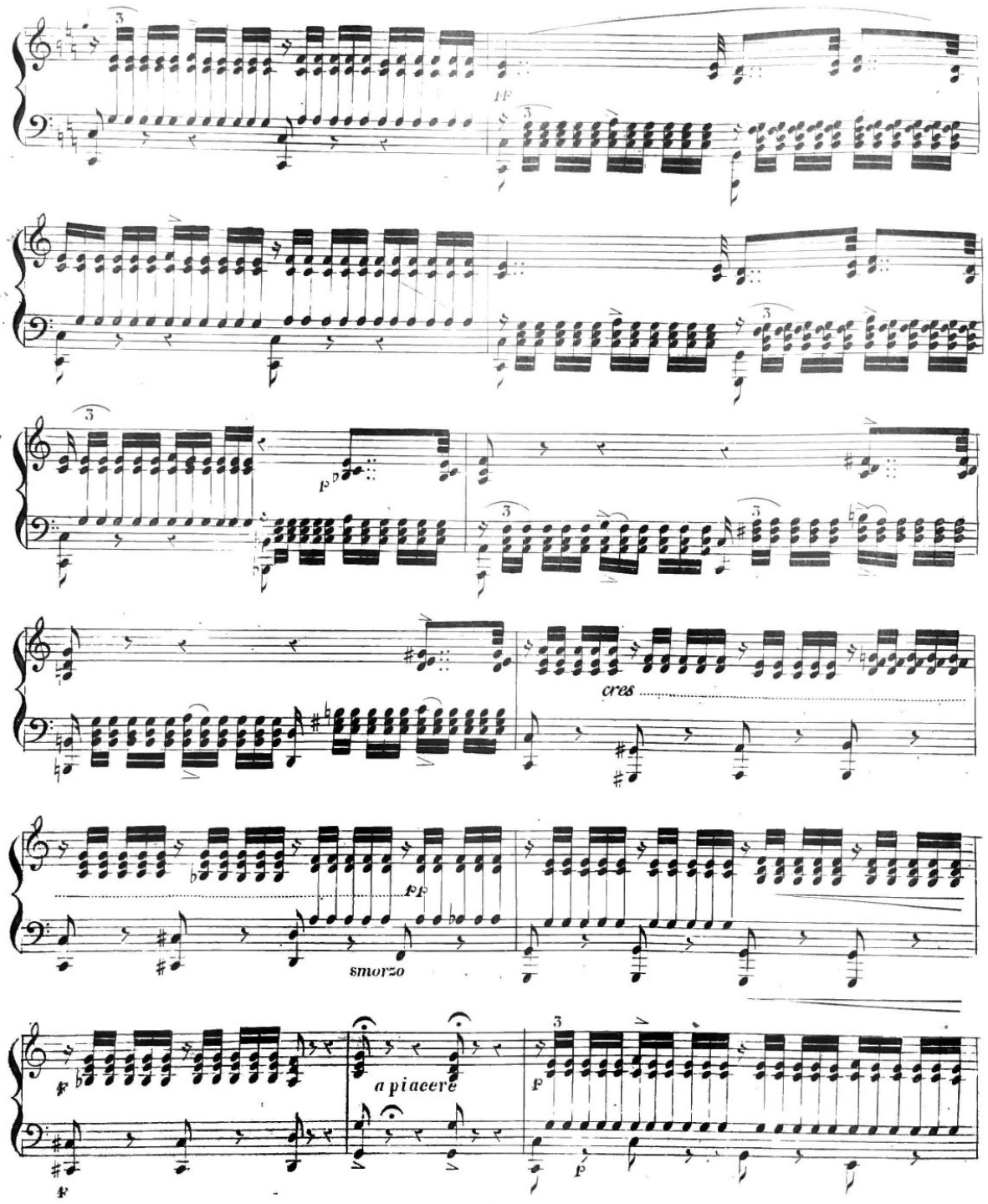
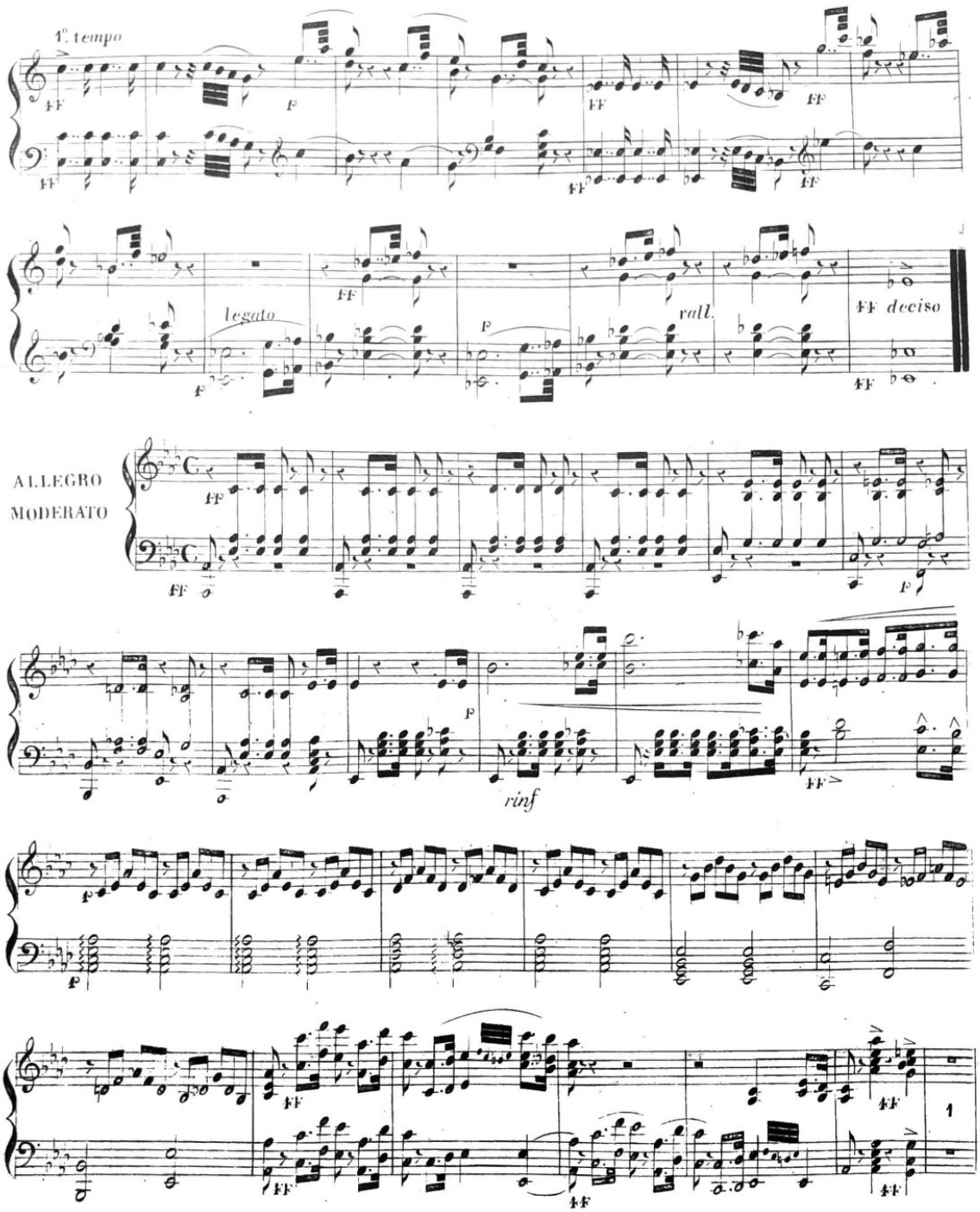
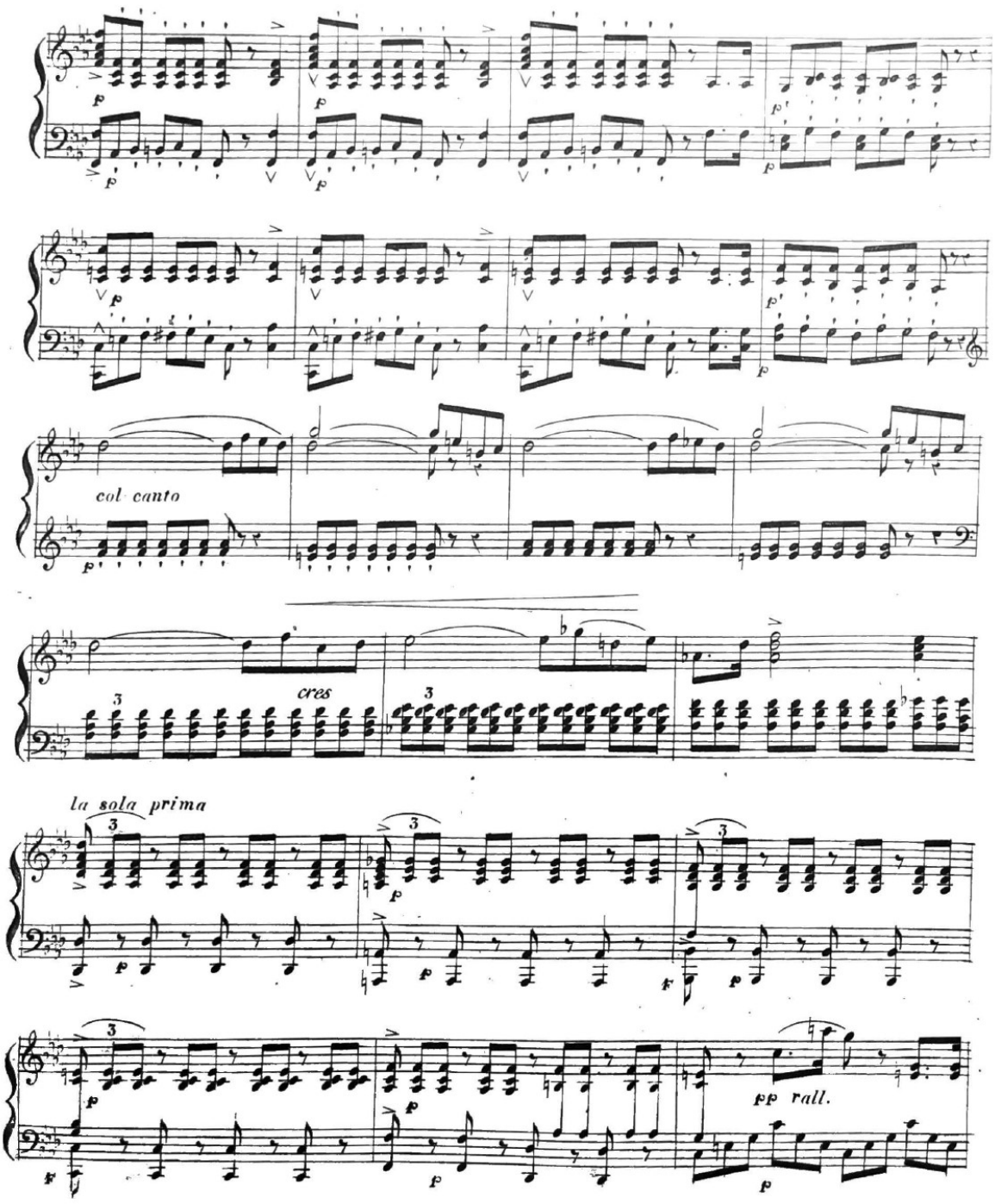
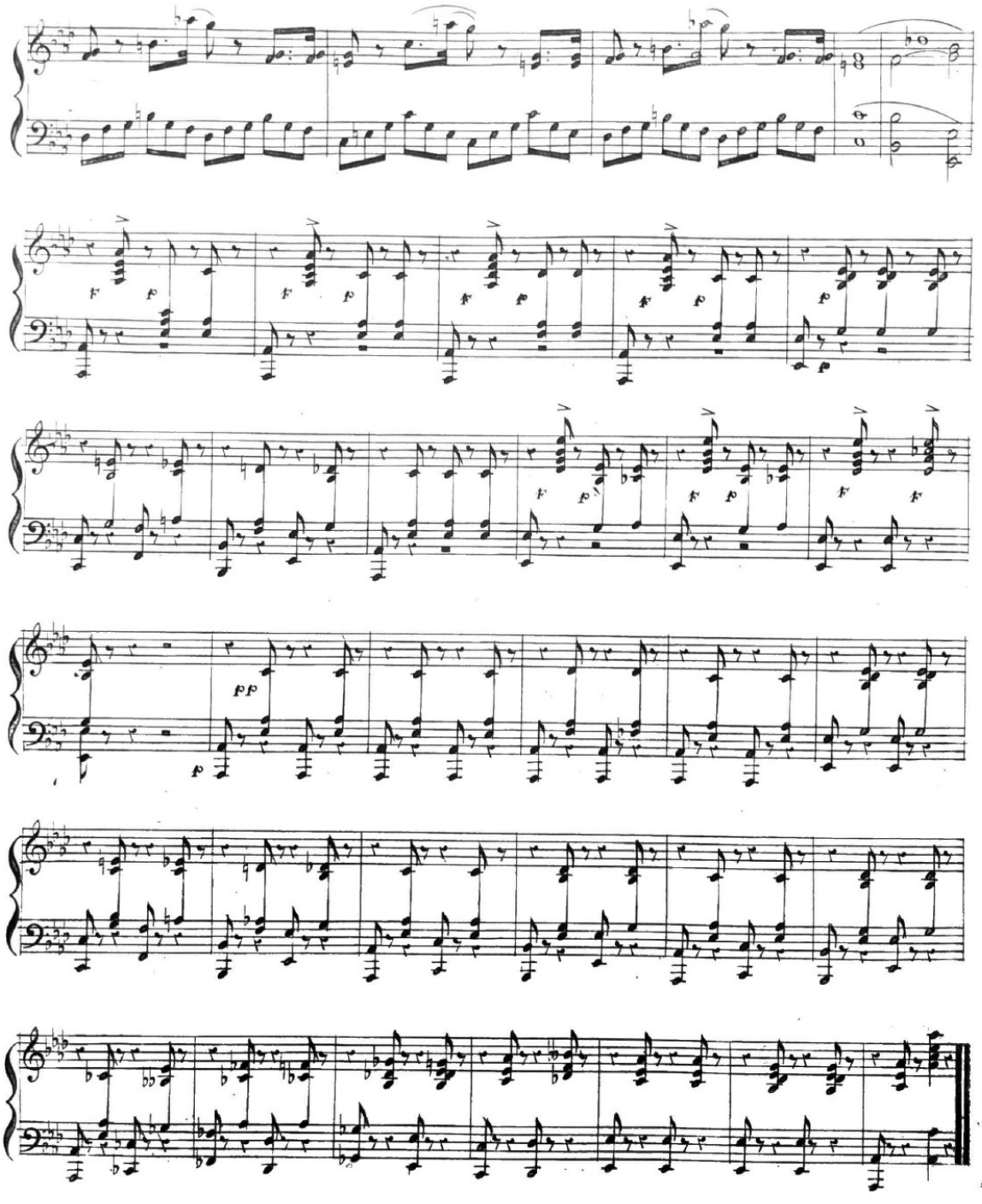
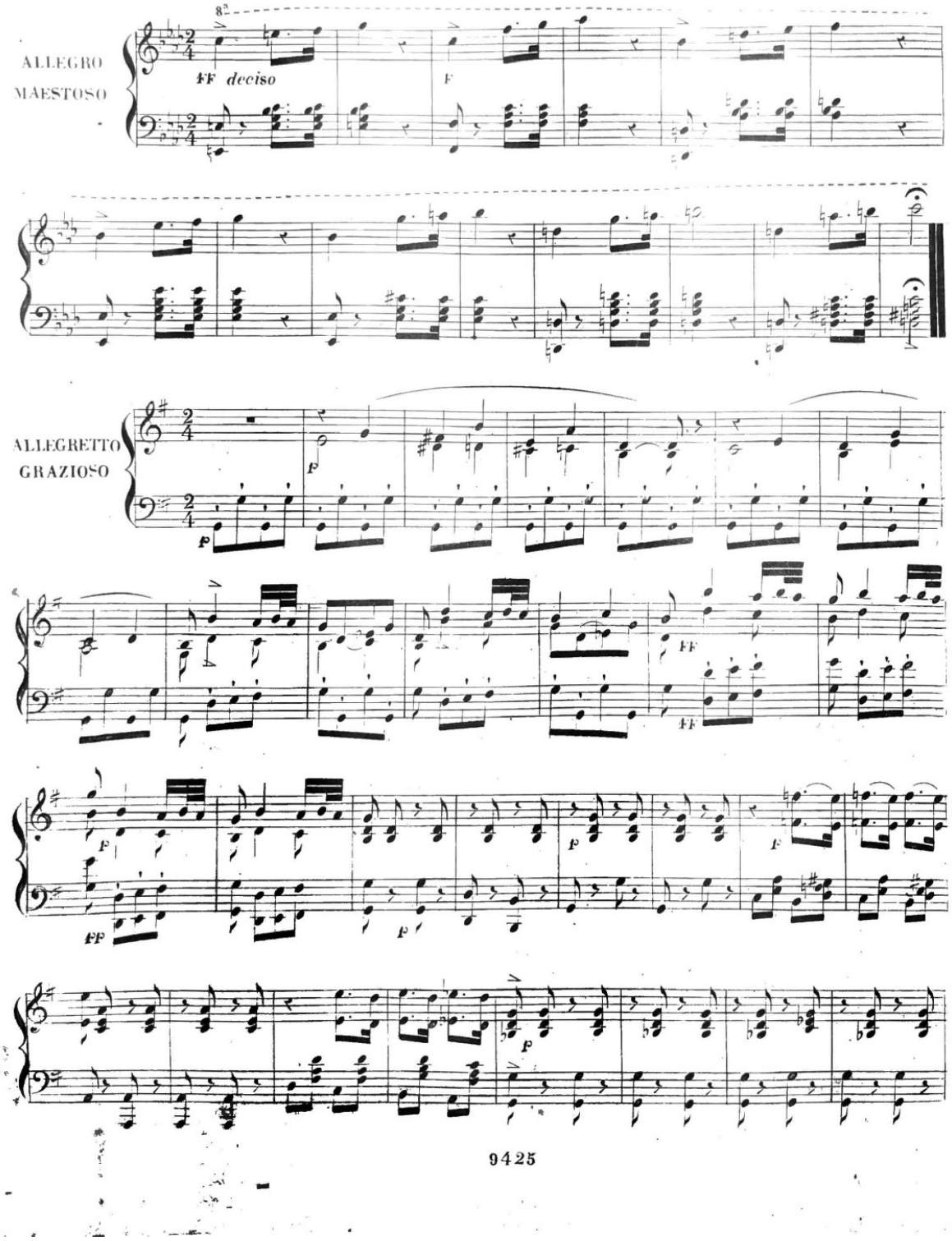
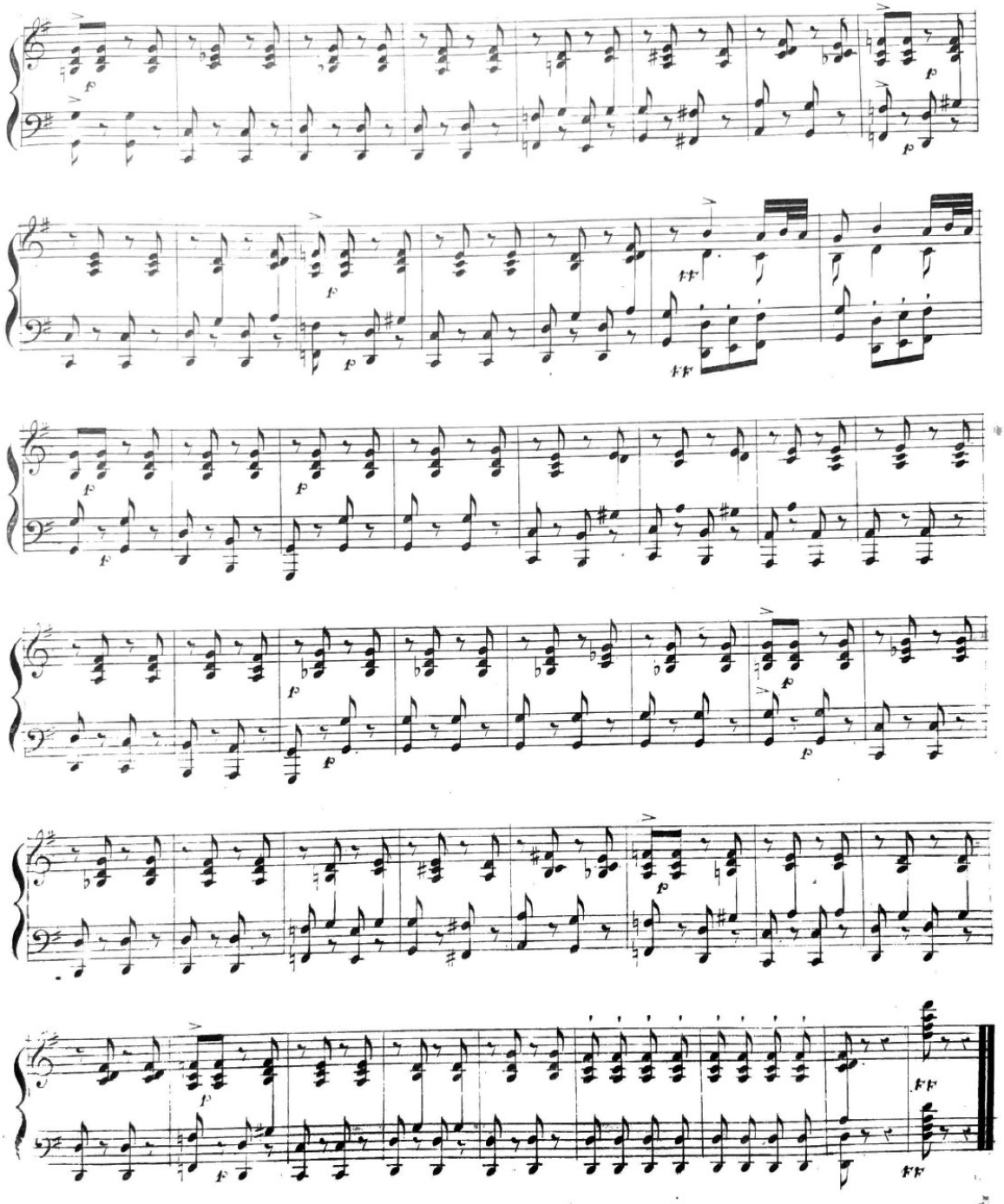
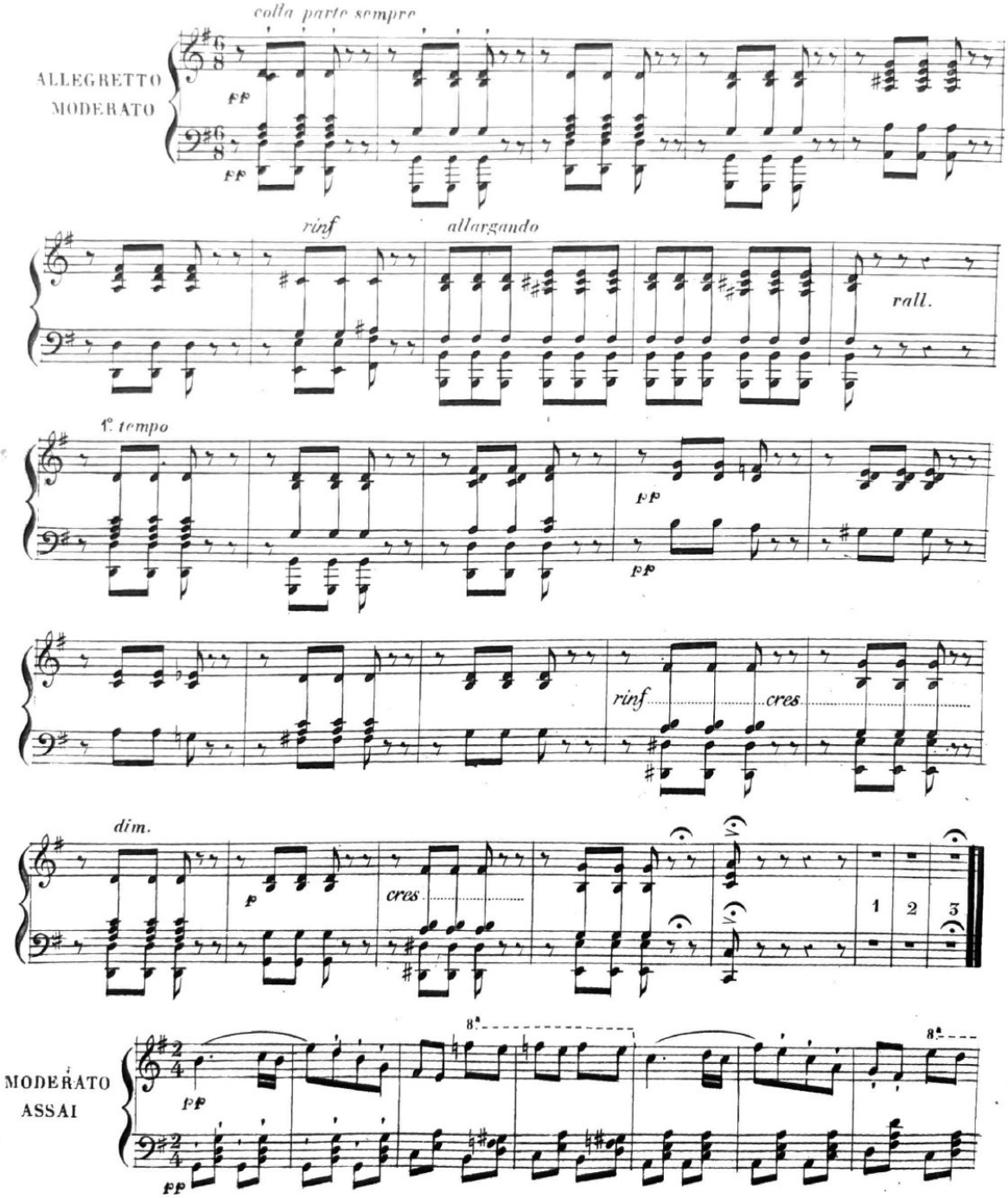
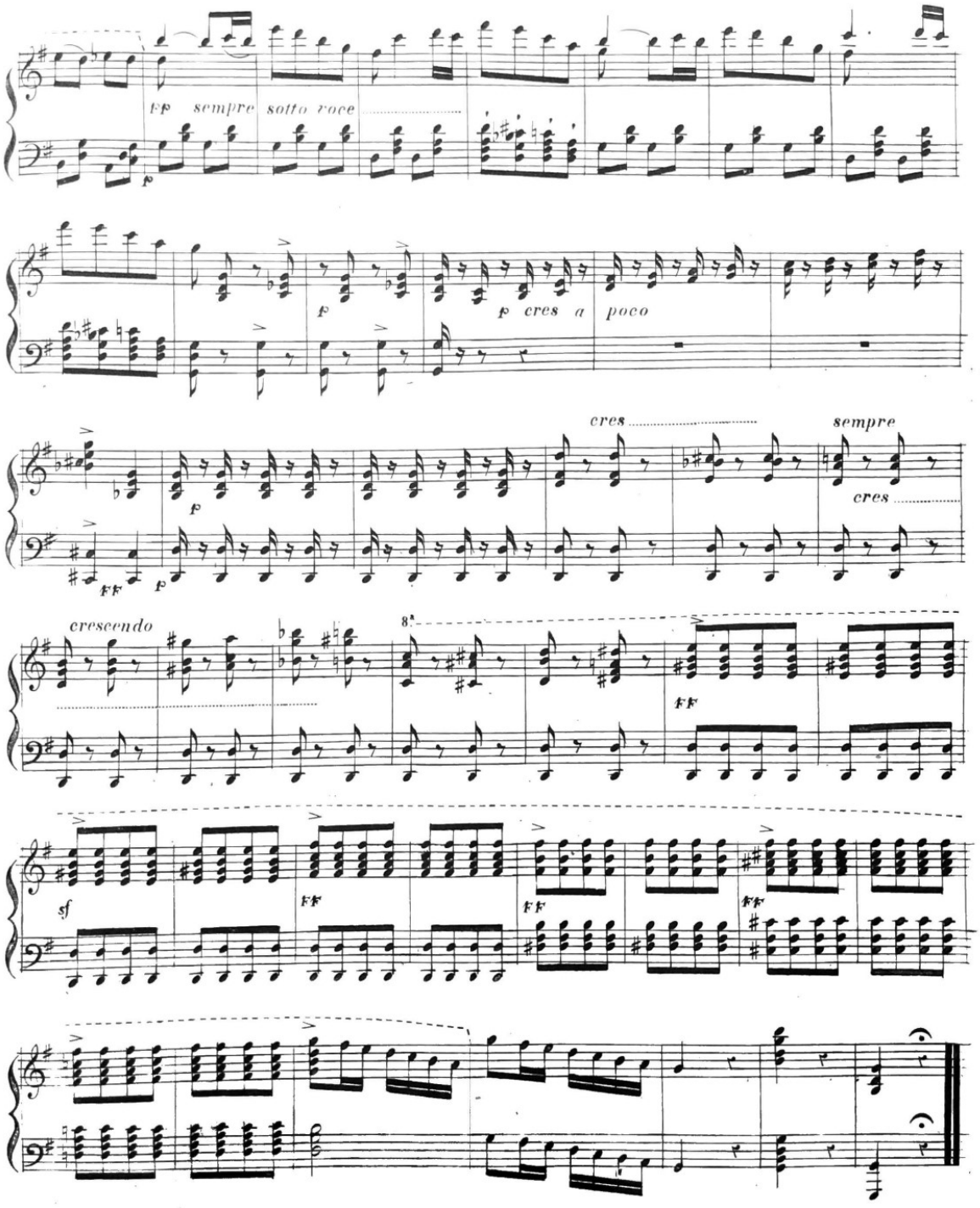
GIO.^I SCARAMELLA

Op. 11



Napoli. B. Girard e C.^o

9425

deciso
meno
ff meno
sotto voce
sensibile
cres assai
cres
smorzo
colla parte


ff
ff
cres
cres sempre
sempre
cres
a piacere

cres
smorzo
a piacere

1° tempo
legato
rall.
ff deciso
ALLEGRO
MODERATO
rinf

col canto
cres
la sola prima
pp rall.

ALLEGRO MAESTOSO
ff deciso
ALLEGRETTO GRAZIOSO

colla parte sempre
ALLEGRETTO
MODERATO
ff
ff
rinf
allargando
rall.
1° tempo
pp
pp
rinf
cres
dim.
p
cres
1
2
3
MODERATO
ASSAI
pp
pp
8ª
8ª

ff sempre sotto voce
p
f
p cres a poco
cres
sempre
cres
p
ff
p
crescendo
8va
ff
sf
ff
ff
ff

GIOVANNI SCARAMELLA

Fantasia sulla Grande opera Orazi e Curiazi di Mercadante

(flauto e pianoforte)

[Edição – Nápoles Ca. 1852]

(PIANO-FORTE.)

(Duos concertans) 1

FANTASIA

per **Flauto** e **Pianoforte**

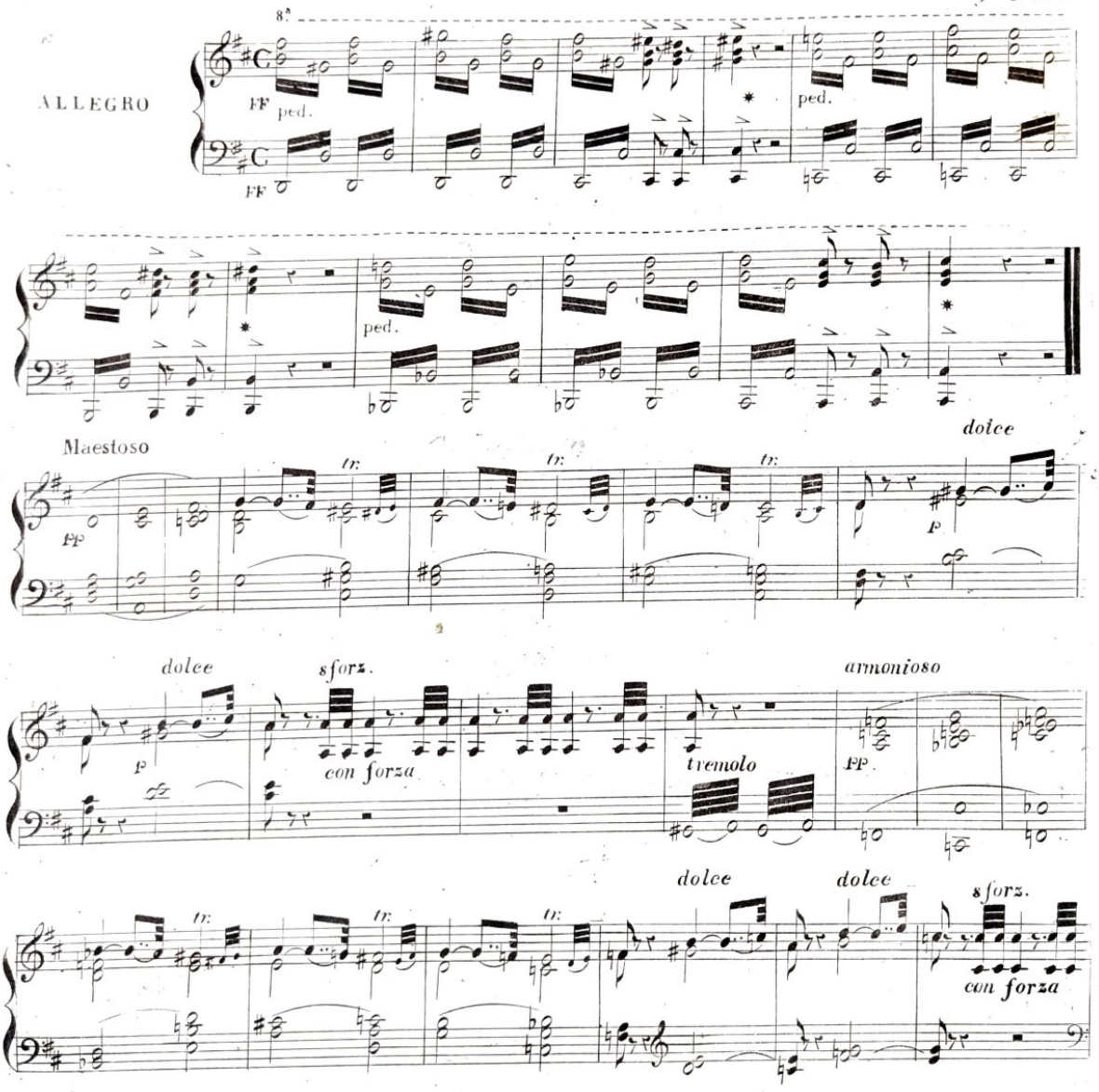
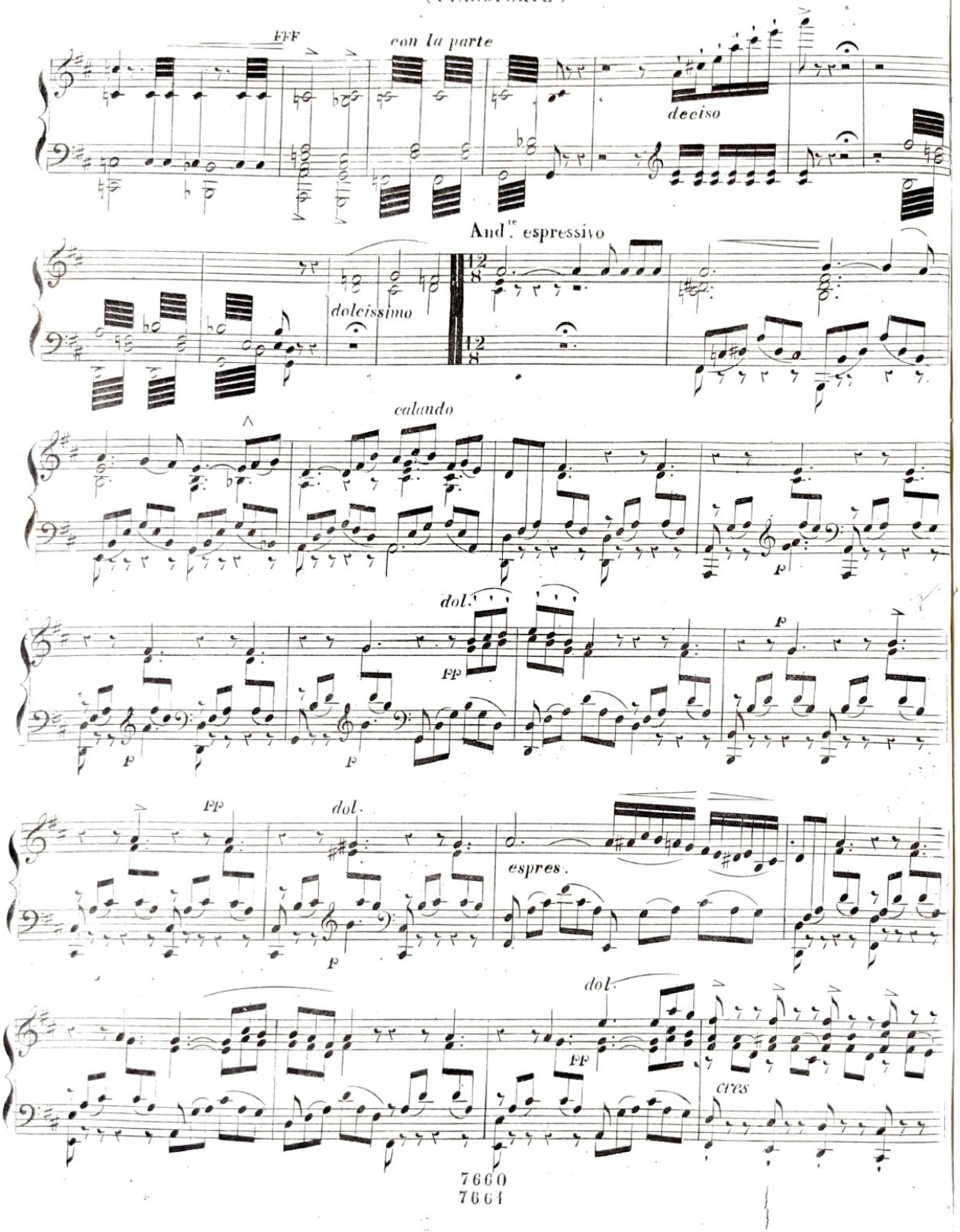
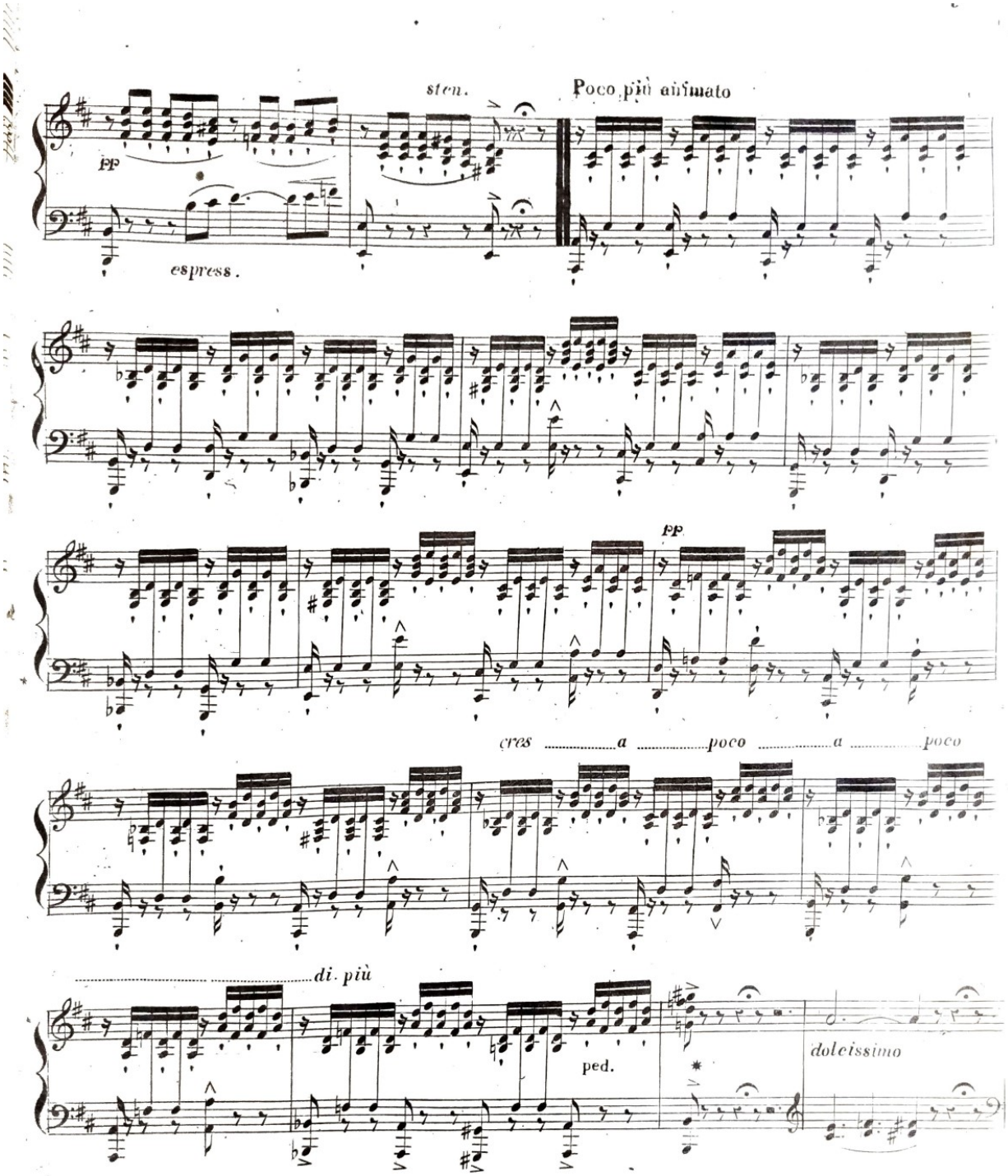
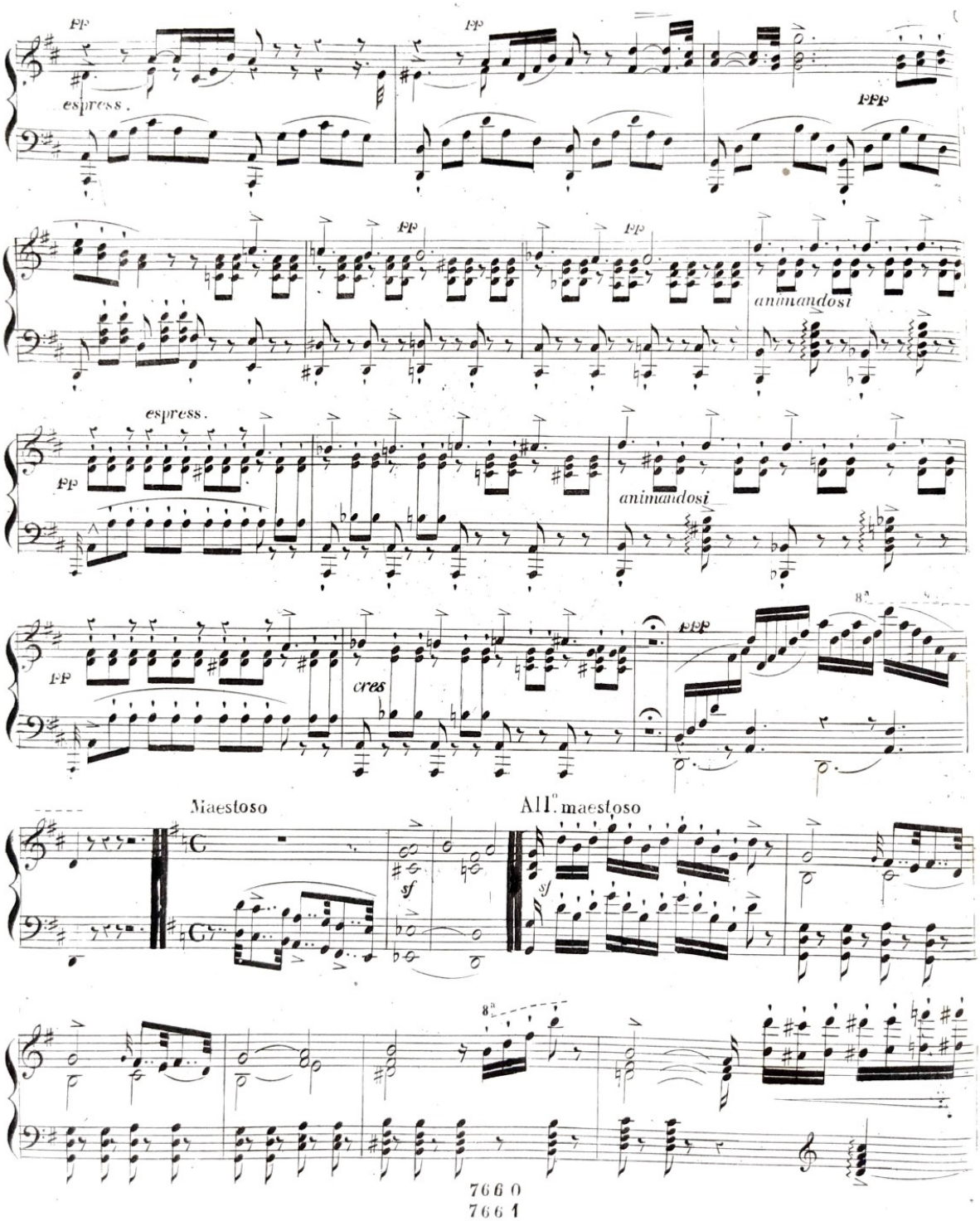
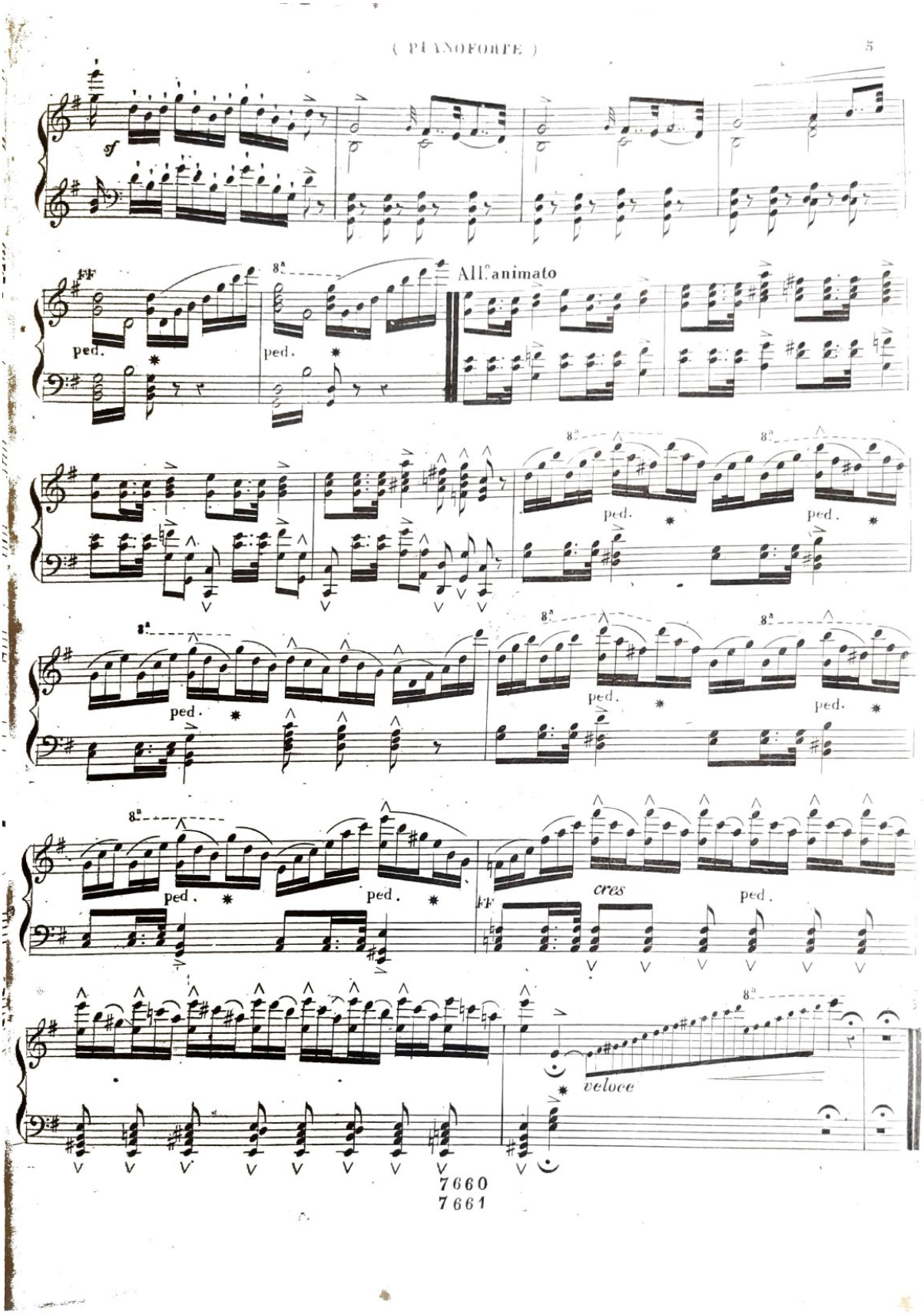
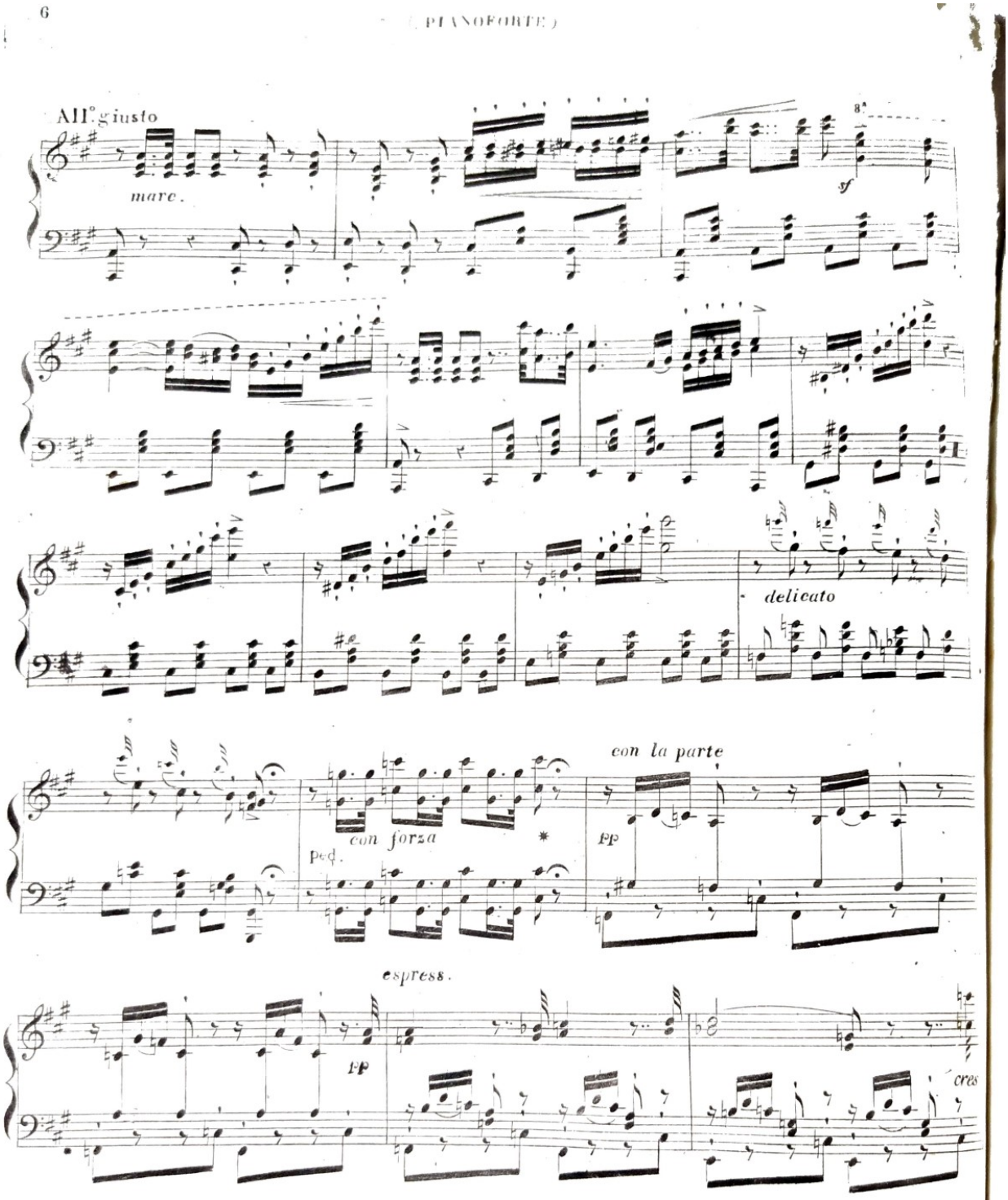
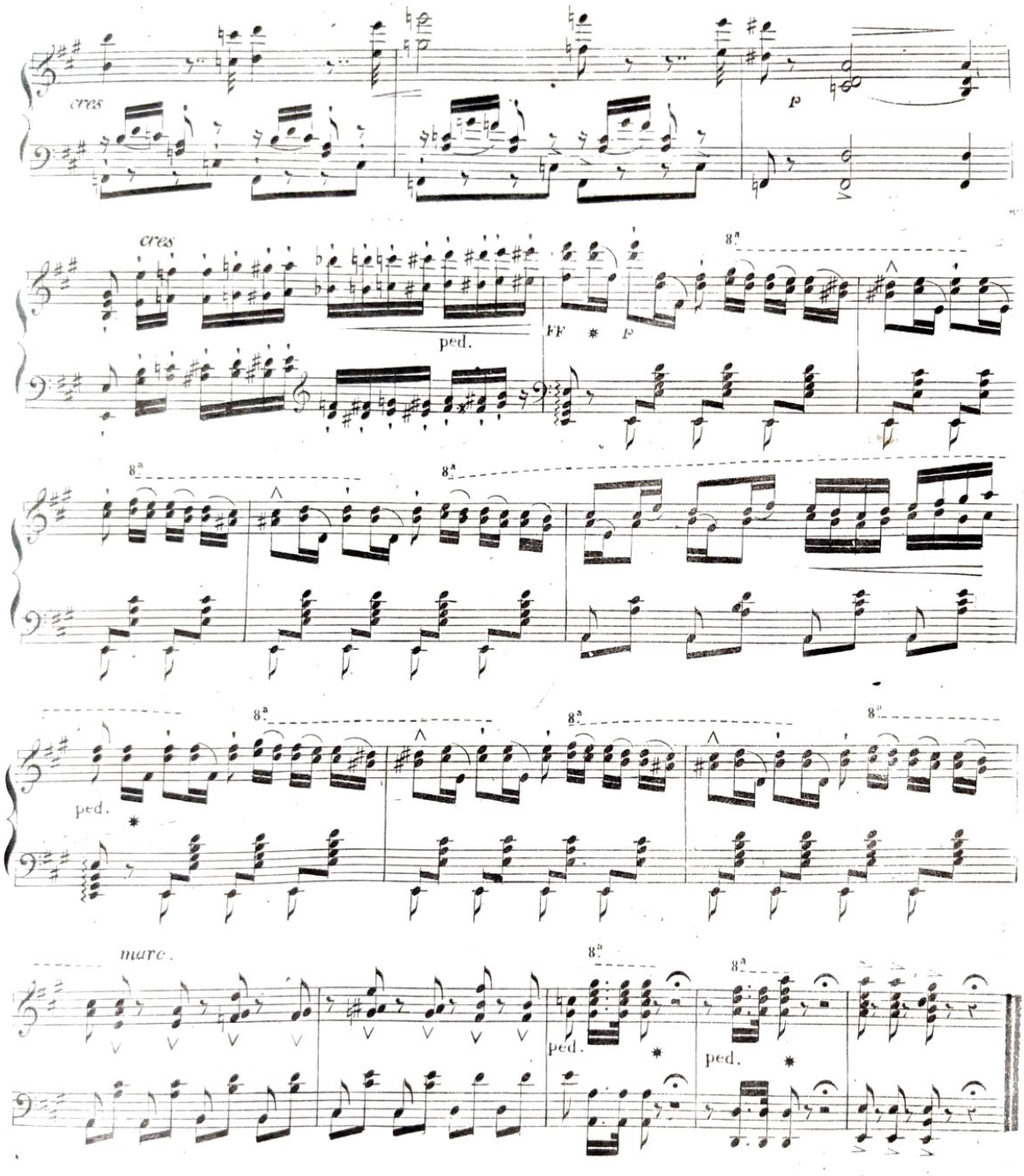
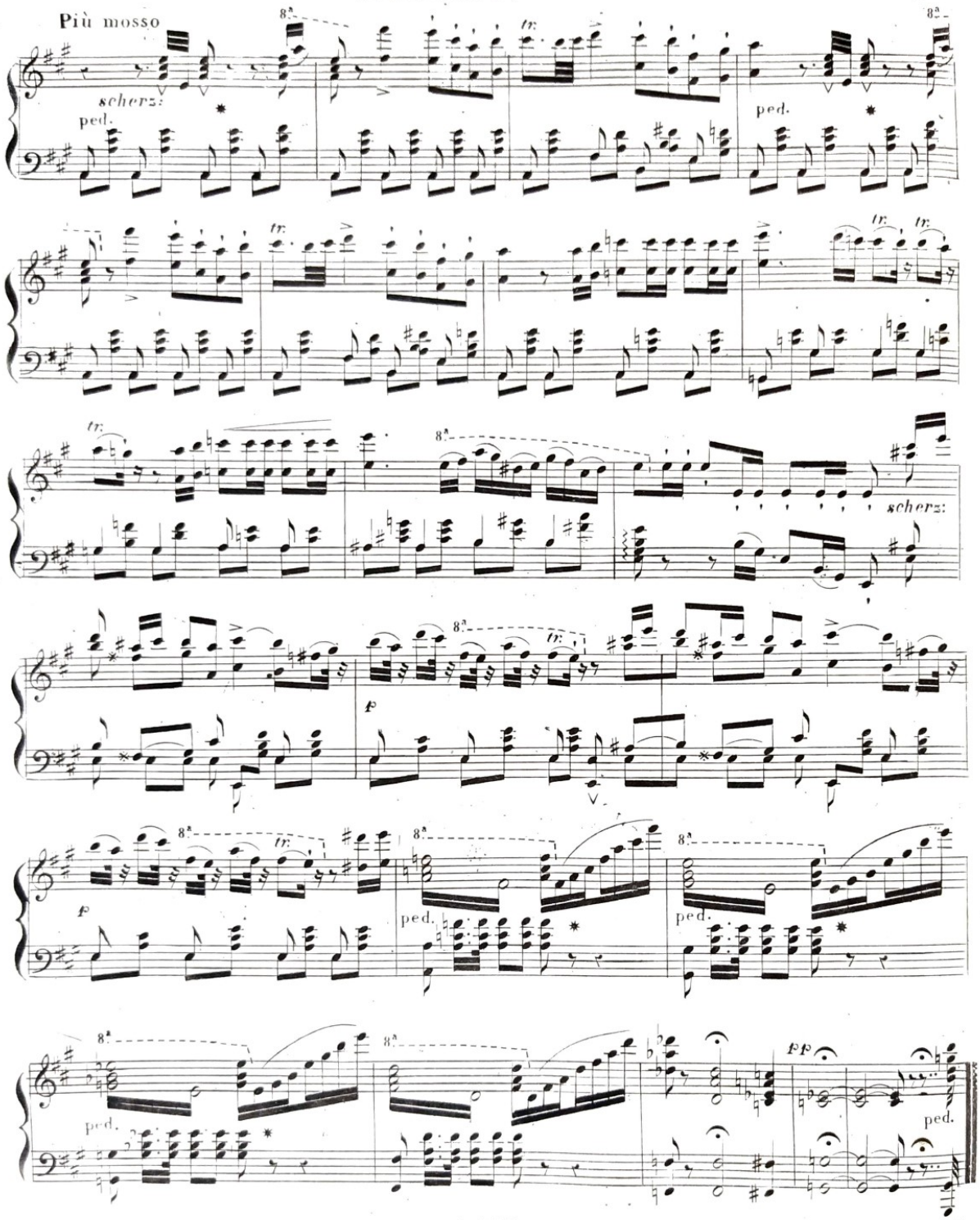
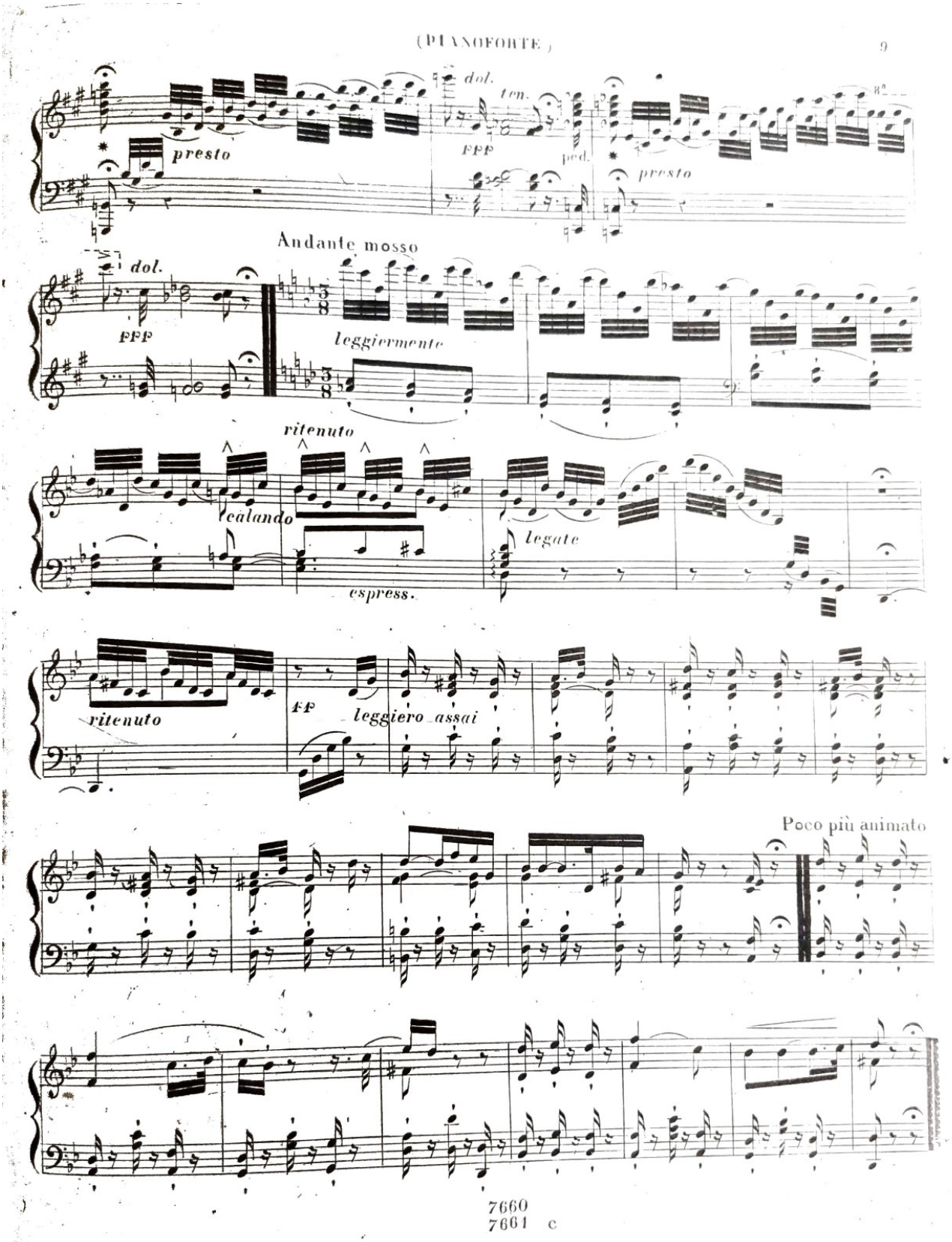
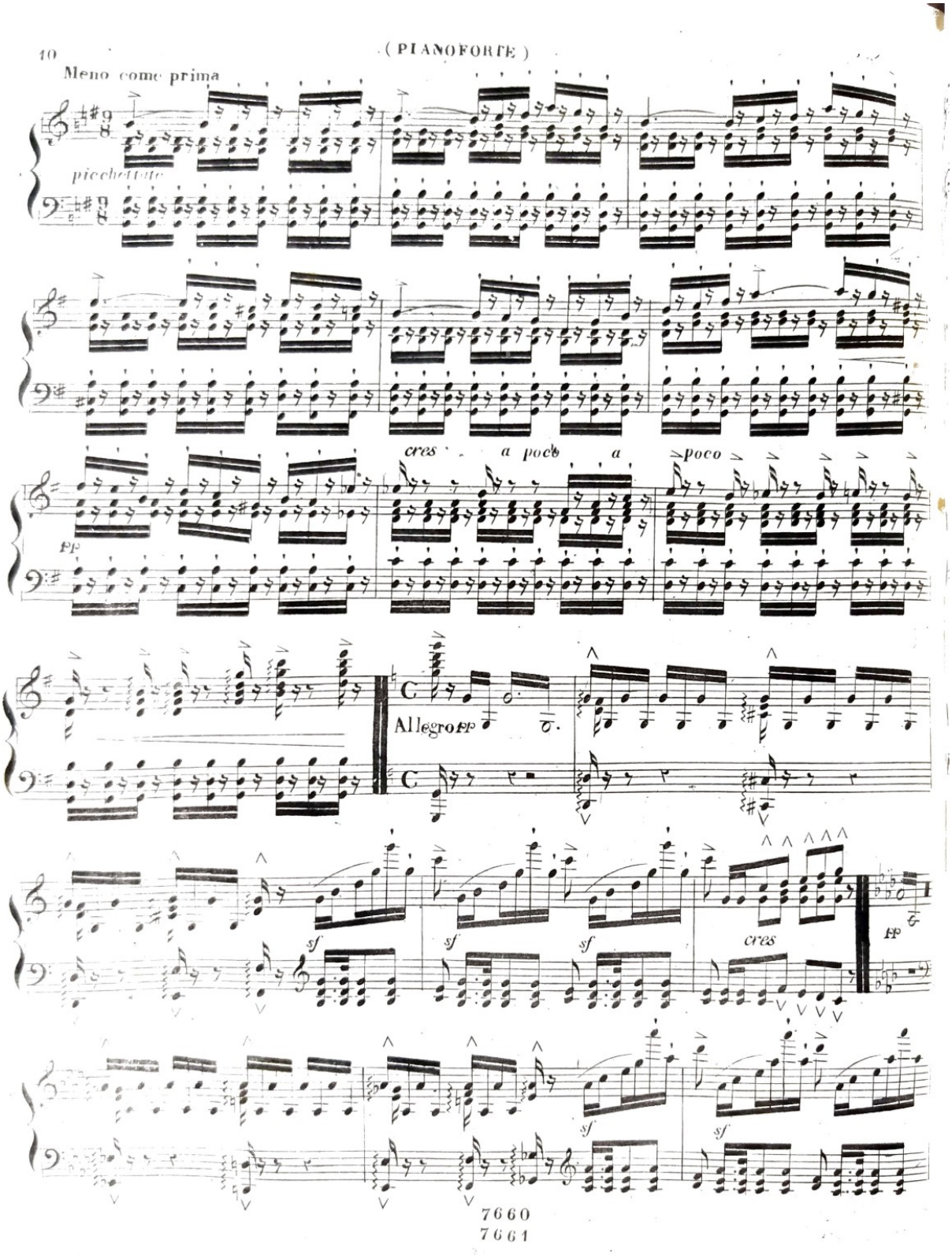
sulla grande opera **ORAZI E CURIAZI** di **MERCADANTE**

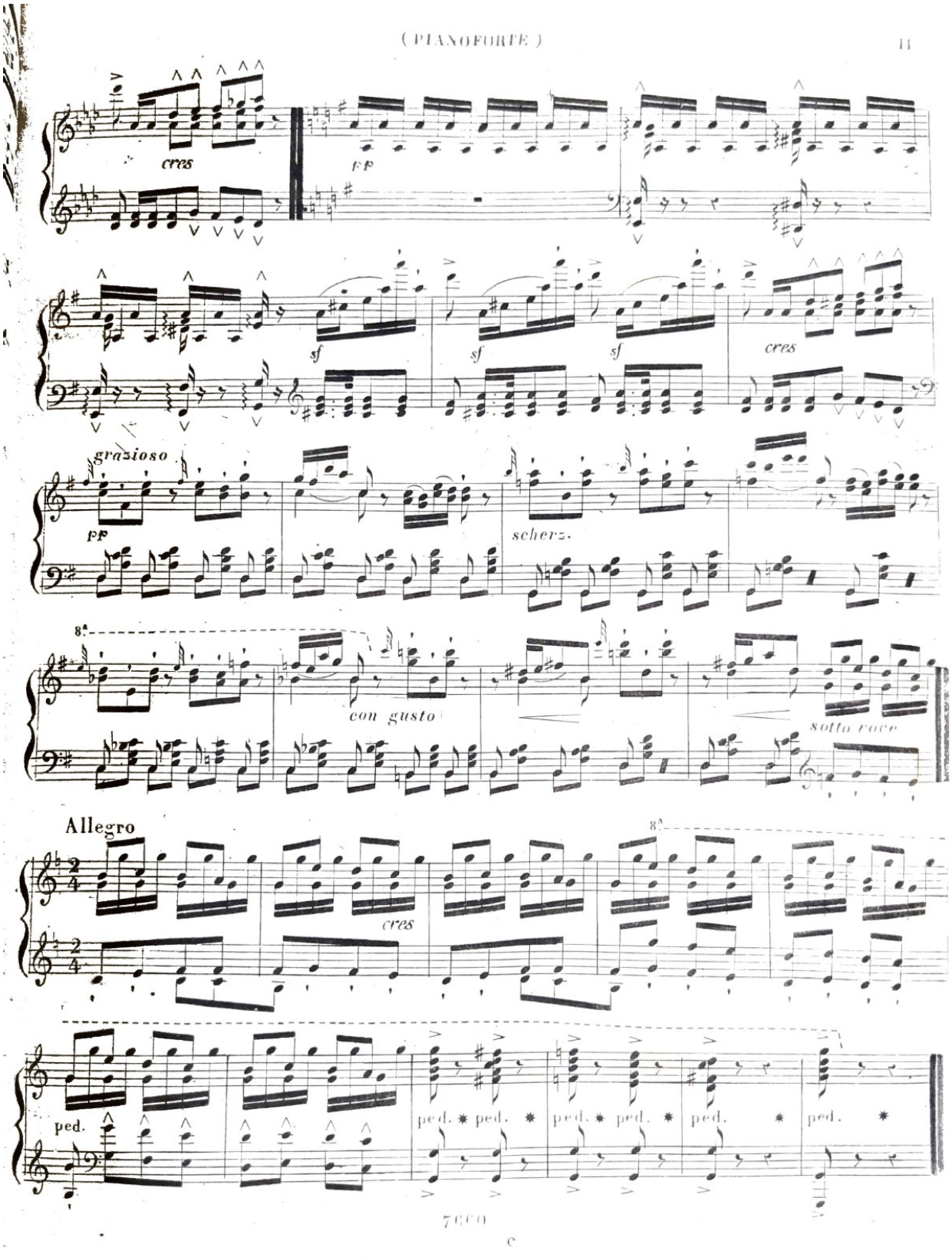
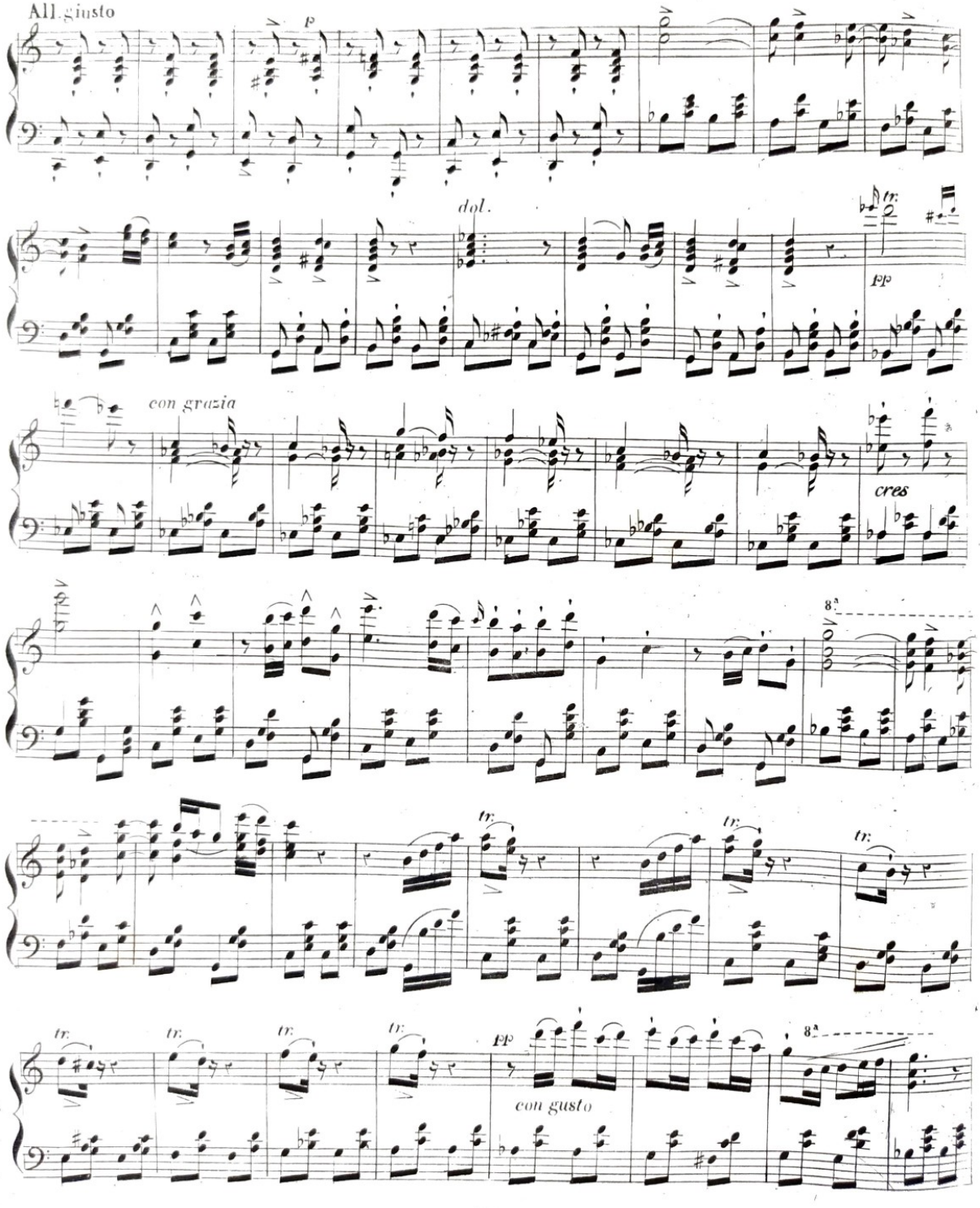
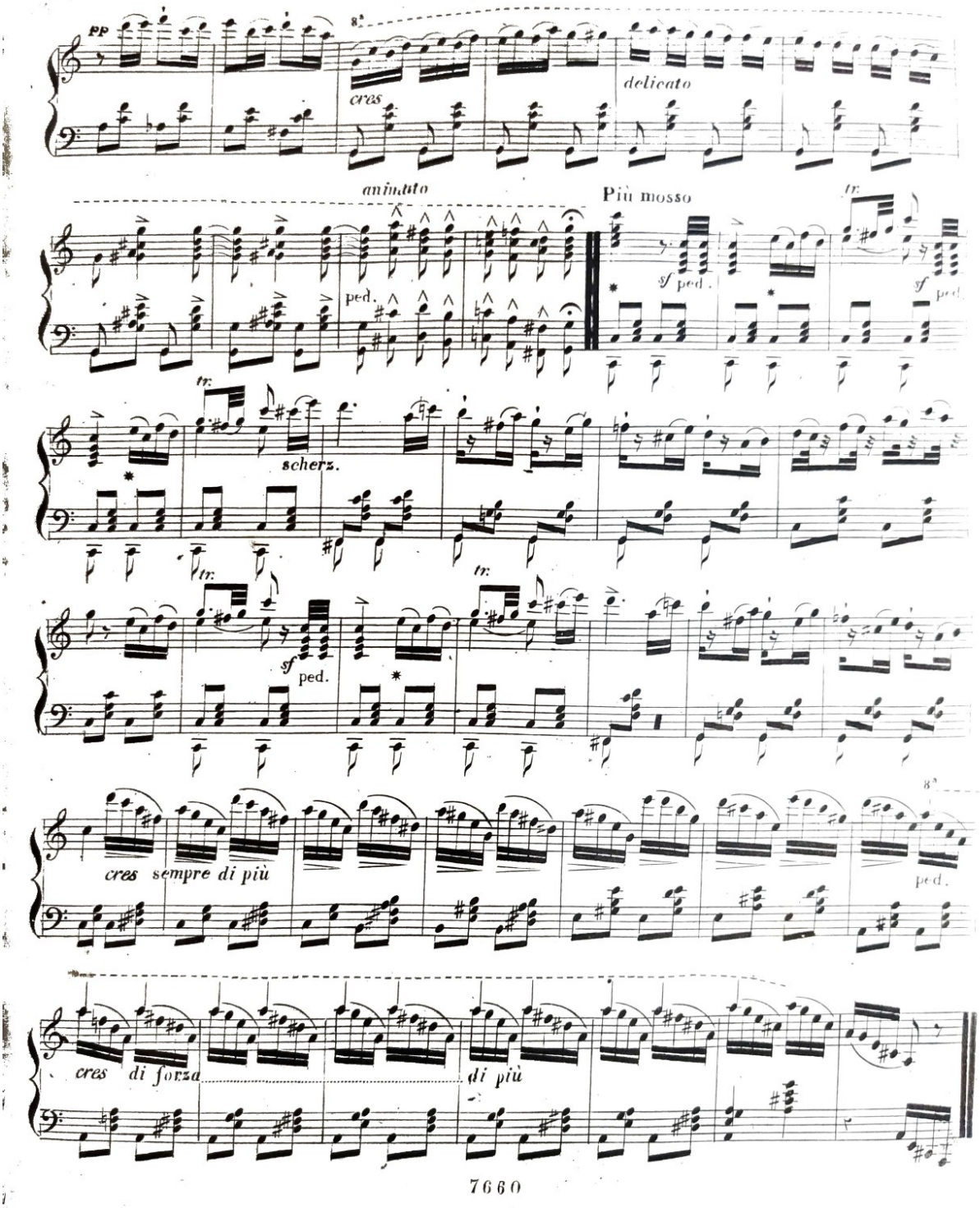
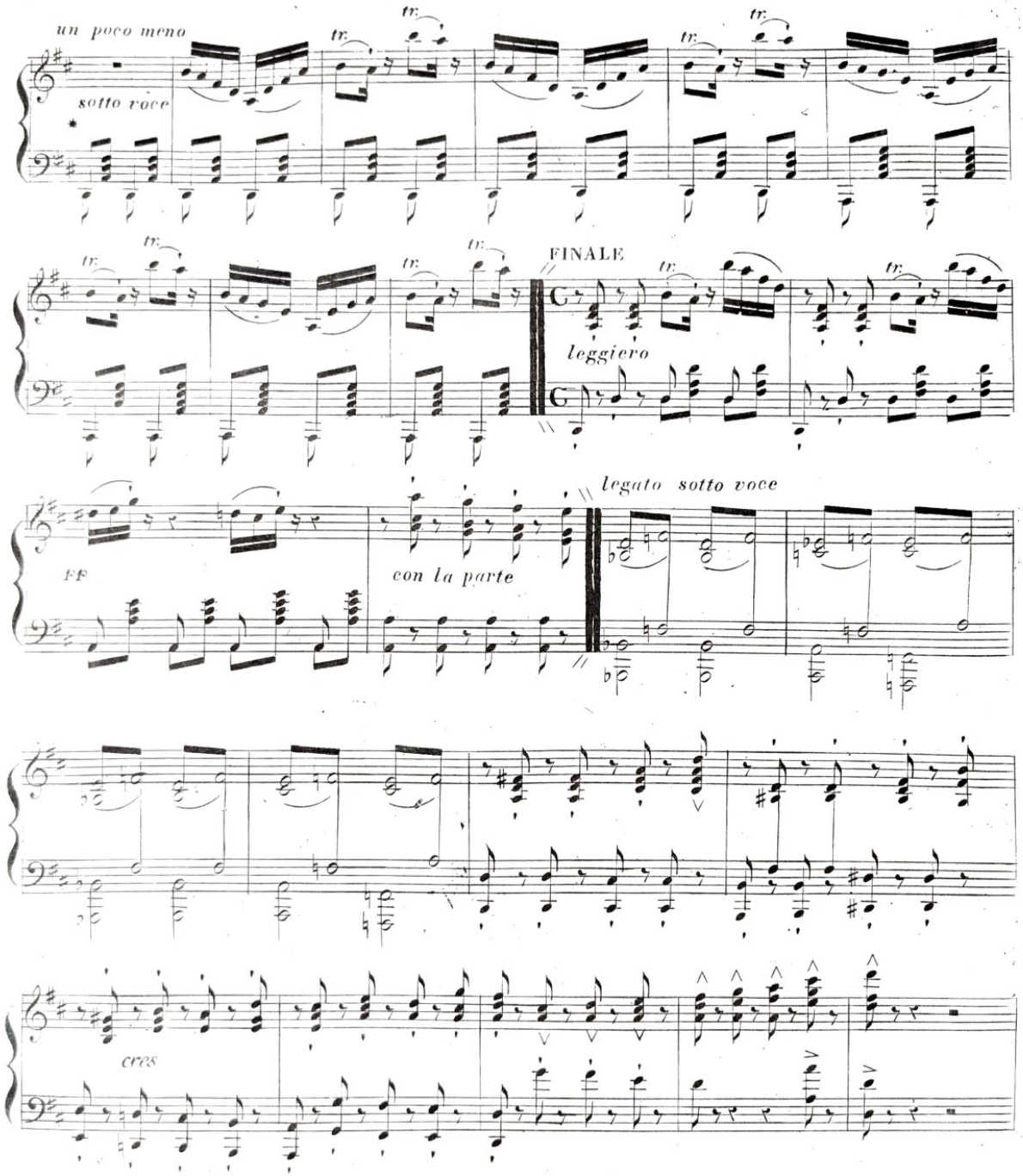
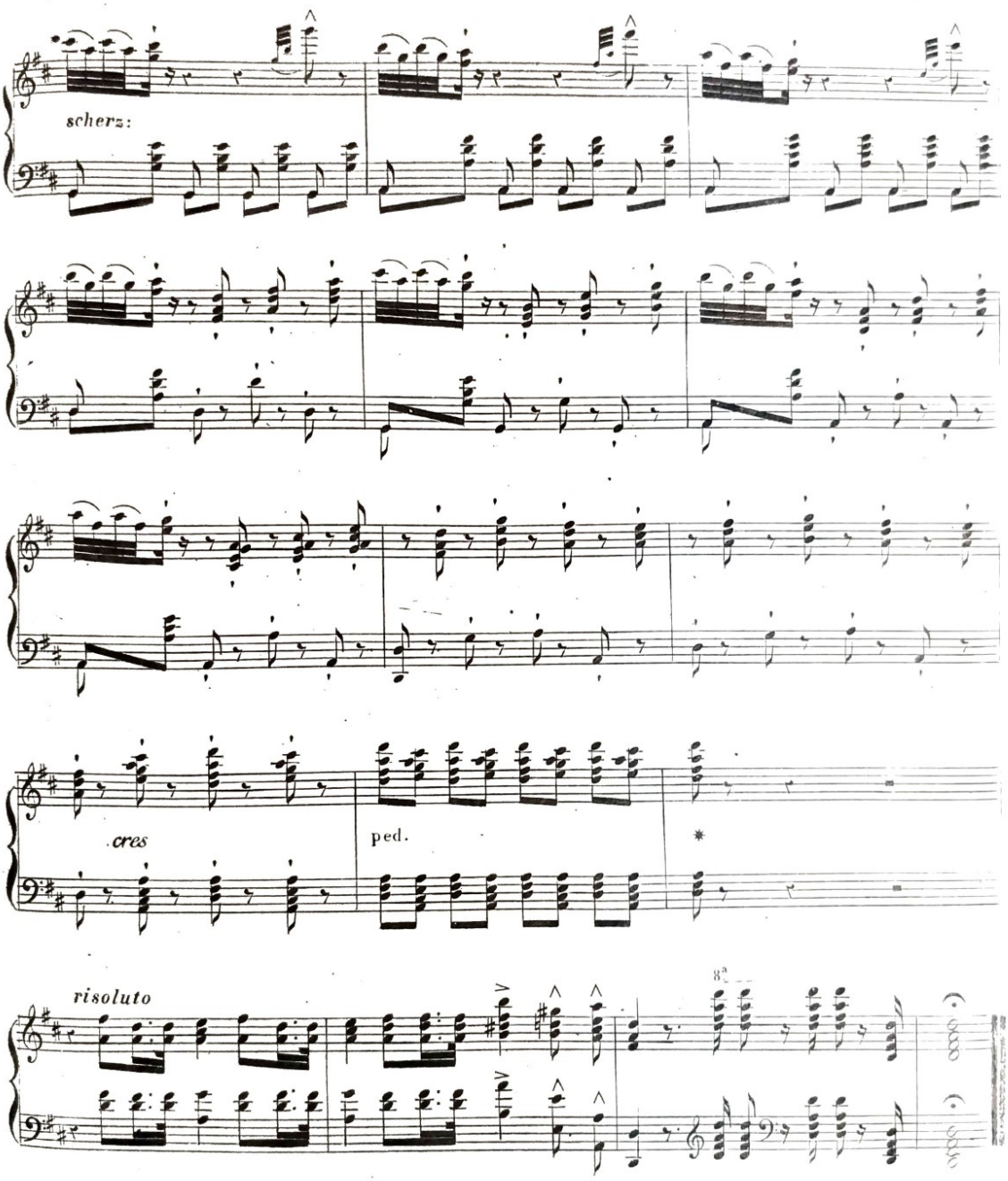
COMPOSTA DA

SCARAMELLA e BISCARDI

D.1

La stessa aggiustata per Violino e Pianoforte da PINTO e BISCARDI D.1

F. 5.50

Napoli. Girard e C.i 7660 Roma. Scip. de Rossi e C.i Strada del Corso N.o 159

FFF
con la parte
deciso
And.te espressivo
dolcissimo
calando
dol.
pp
p
dol.
espres.
dol.
cres

sten.
Poco più animato
pp
espress.
pp
cres a poco a poco
di più
ped.
dolcissimo

pp
espress.
pp
ppp
pp
pp
animandosi
espress.
pp
animandosi
pp
cres
ppp
Maestoso
All°. maestoso
sf
sf
8ª
8ª

(PIANOFORTE)
5
All.o animato
ped.
cres
velvce
7660
7661

All.° giusto
mare.
8va
sf
delicato
con la parte
con forza
Ped.
pp
espress.
pp
cres

cres
p
cres
ped.
FF
p
8a
ped.
mare.
ped.
ped.

Più mosso
scherz:
ped.
tr.
8a
scherz:
f
ped.

(PIANOFORTE)
9
dol.
ten.
presto
fff
ped.
presto
Andante mosso
dol.
ppp
leggiermente
ritenuto
calando
espress.
legate
ritenuto
ff
leggiero assai
Poco più animato
7660
7661 c

10
(PIANOFORTE)
Meno come prima
picchettato
cres
a poco
a
poco
pp
Allegro
pp
sf
sf
sf
cres
pp
sf
sf
7660
7661


(PIANOFORTE)
11
cres
ff
sf
sf
sf
cres
grazioso
ff
scherz.
8va
con gusto
sotto voce
Allegro
8va
cres
ped.
ped. * ped. *
ped. * ped. *
ped. *
ped. *
7660
c

All.giusto
p
dol.
tr
pp
con grazia
cres
8ª
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
pp
con gusto
8ª

pp
cres
delicato
animato
ped.
Più mosso
sf ped.
tr.
scherz.
sf
ped.
cres sempre di più
ped.
cres di forza
di più

un poco meno
sotto voce
tr
FINALE
leggiero
legato sotto voce
con la parte
pp
cres

scherz:
cres
ped.
risoluto

DIVERTIMENTO BRILLANTE

Per Flauto e Pianoforte

SUL BALLO DEL CONTE GABRIELLI

LA CONQUISTA DI GRANATA

Composto e dedicato al suo Allievo

SIG. BERARDINO ALBANI

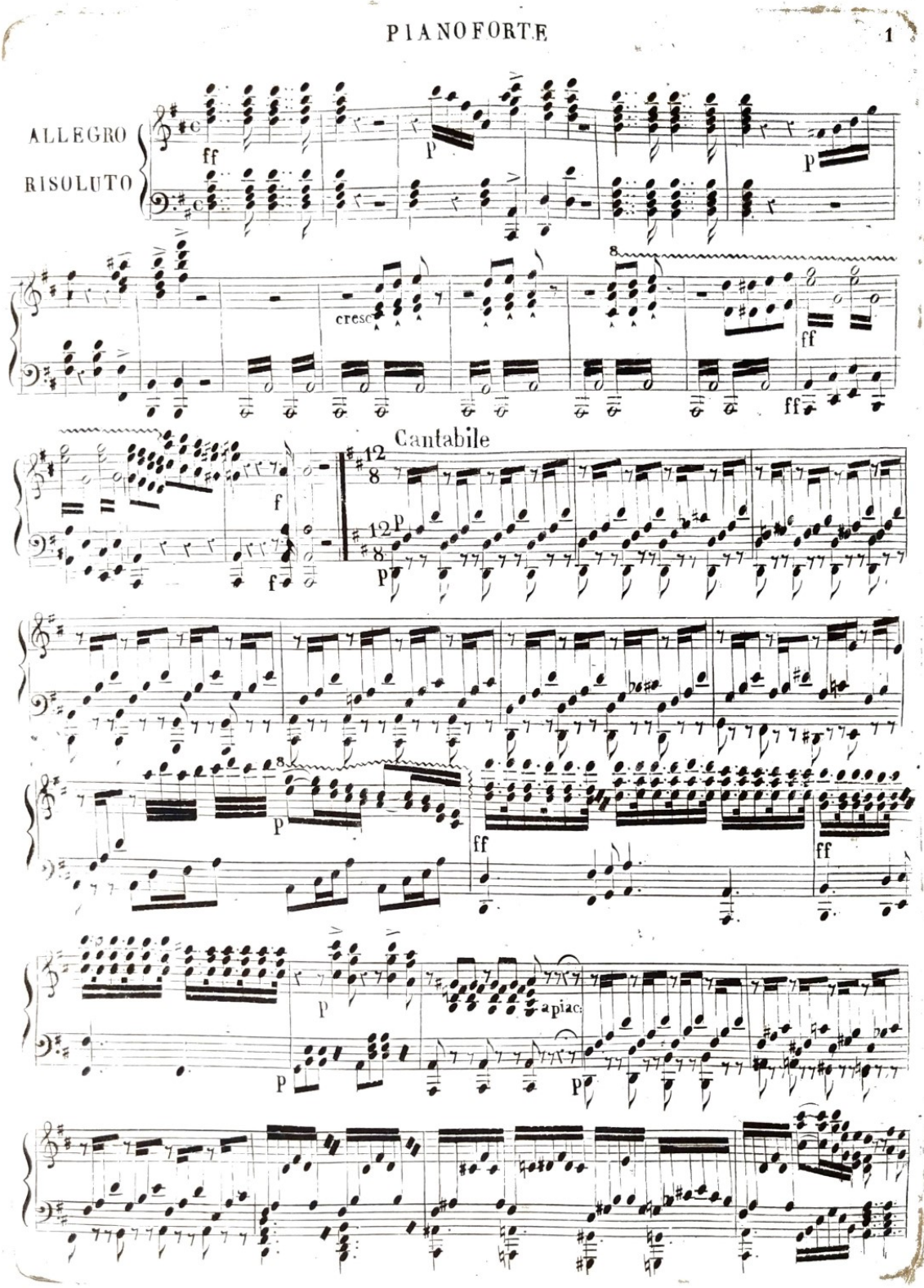
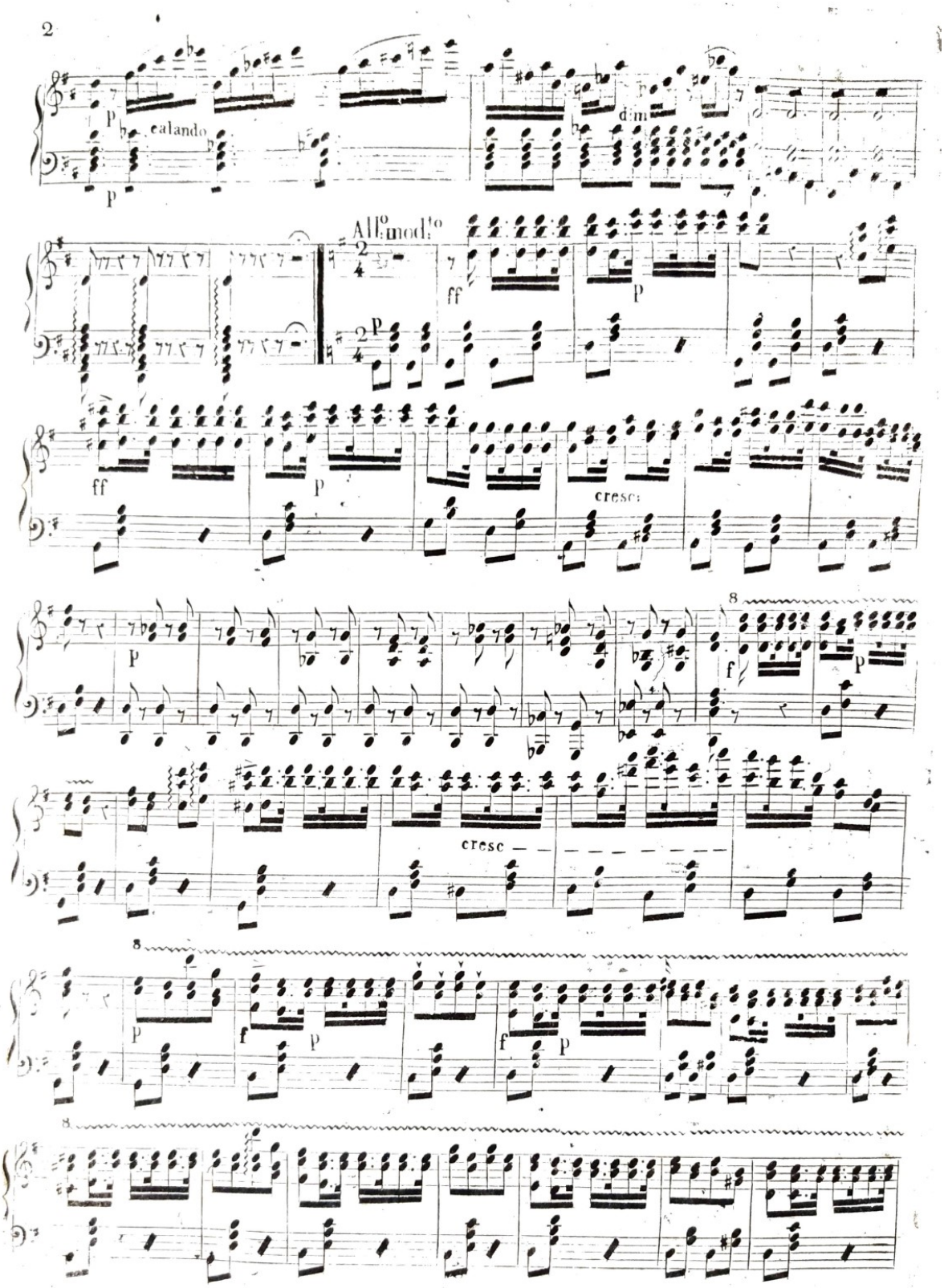
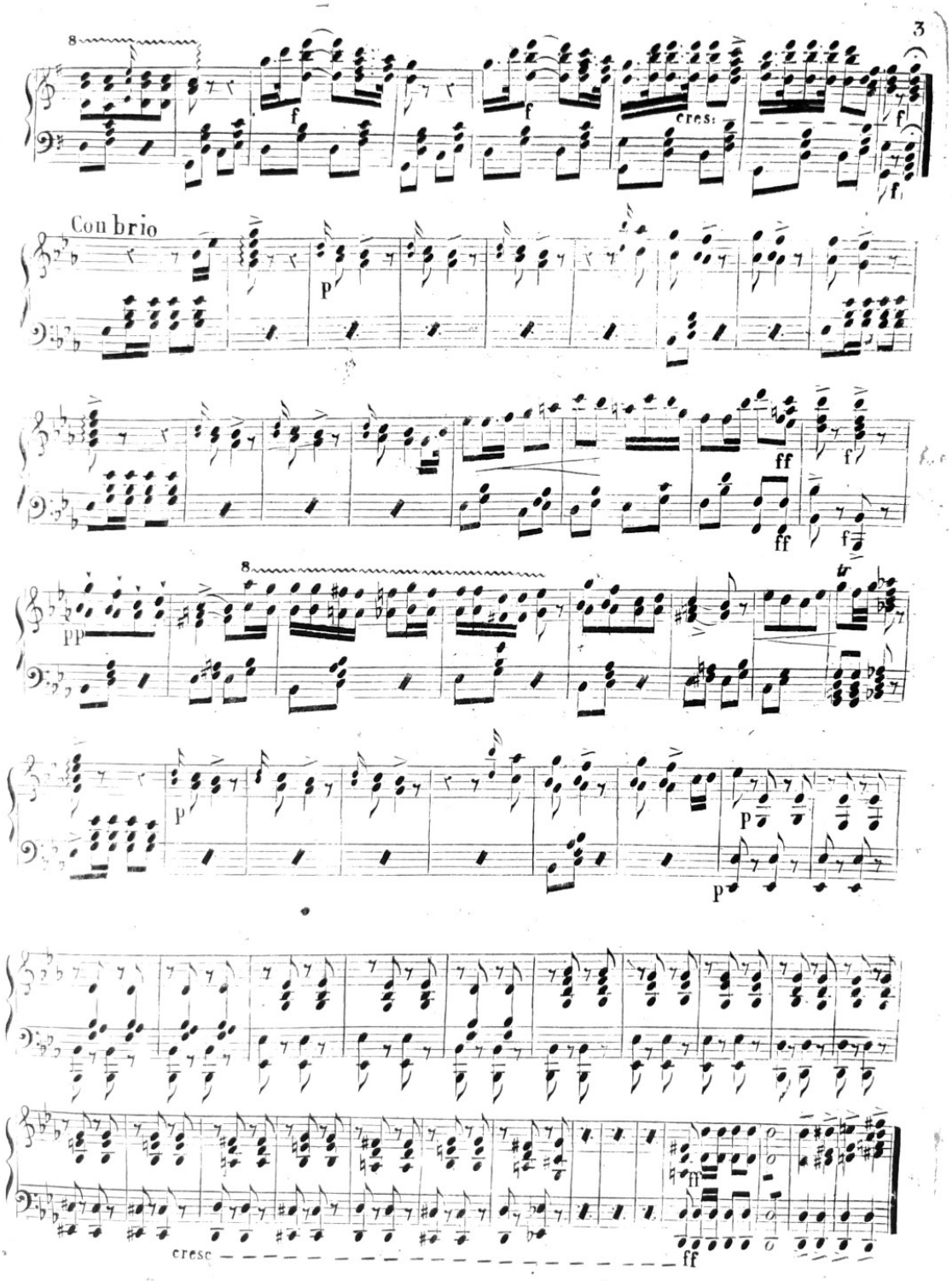
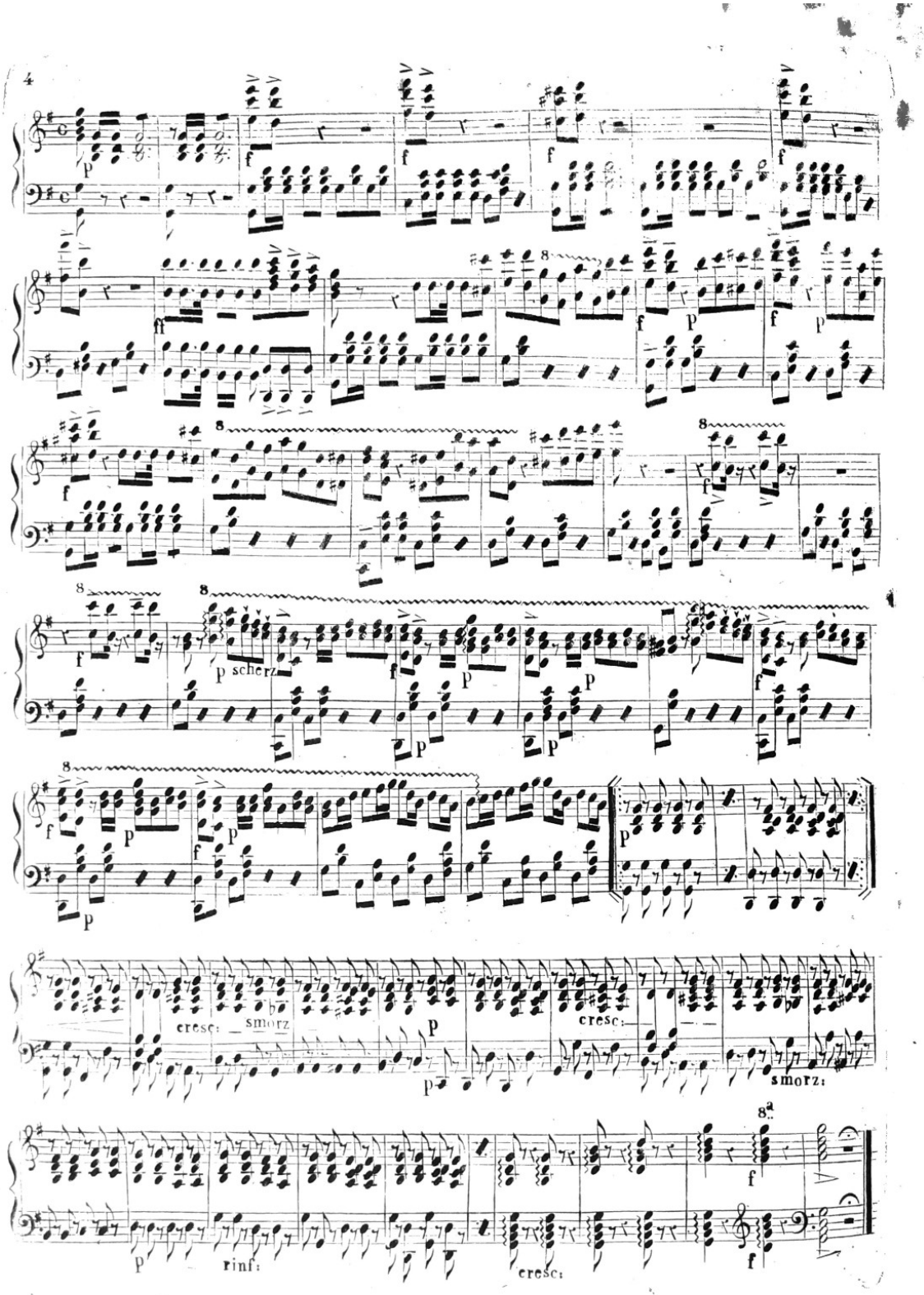
DA

GIOVANNI SCARAMELLA

Propr. dell' Editore

gr. 50.

NAPOLI

presso P. Cramater Editore e negoziante di Musica e libri strada Toledo num. 208.

PIANOFORTE
1
ALLEGRO
RISOLUTO
ff
p
cresc
ff
Cantabile
f
p
a piac:

2
p
calando
p
dim
All.o mod.to
2/4
ff
p
2/4
p
ff
p
cresc
8
p
f
p
cresc
8
p
f
p
f
p
8

3
8
f
cres:
Con brio
p
ff
PP
cresc
ff

4
scherz
cresc: smorz
cresc:
smorz:
rinf:
cresc:

Anexo IV: Recital de defesa – registro audiovisual

29 de abril de 2024, Conservatório da UFMG

Flautas: André dos Santos Mendes
Piano: Thelma Sousa Lander

PROGRAMA

Georg Philipp Telemman (1681-1767)
Fantasia N° 8 para flauta solo TWV 40:9
I – *Largo* II – *Spirituoso* III – *Allegro*

Sigismund Neukomm (1778-1858)
Fantasia para flauta solo (1823)

Saverio Mercadante (1795-1870)
Variações sobre L*à ci darem la mano* de Mozart

Giovanni Scaramella (1823-1857)
Fantasia sobre *L'elisir d'Amore* de Donizetti
(flauta e piano)

Johannes Donjon (1839-1912)
I - *Elégie-Etude* II - *Sérénade-Etude* III - *Le Chant du Vent*

Giovanni Scaramella (1823-1857)
Fantasia sobre o *Stabat Mater* de Rossini
(flauta e piano)

Ouça aqui nosso recital de doutorado