

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

ROBERTO CORNACCHIONI ALEGRE

**Entre notação e improviso:**  
teoria e prática nos *partimenti* de Giovanni Furno (1750-1837)

São Paulo

2022

ROBERTO CORNACCHIONI ALEGRE

**Entre notação e improviso:**  
teoria e prática nos *partimenti* de Giovanni Furno (1750-1837)

**Versão Corrigida**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Junior

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Alegre, Roberto Cornacchioni  
Entre Notação e Improviso: Teoria e Prática nos  
Partimenti de Giovanni Furno (1750-1837) / Roberto  
Cornacchioni Alegre; orientador, Mário Rodrigues Videira  
Junior. - São Paulo, 2022.  
296 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de  
São Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. Partimento. 2. Contraponto. 3. Baixo contínuo. 4.  
Improvisação. 5. Teoria musical. I. Rodrigues Videira  
Junior, Mário . II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: ALEGRE, Roberto Cornacchioni

Título: Entre notação e improviso: teoria e prática nos *partimenti* de Giovanni Furno (1750-1837)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. : \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTO

Este trabalho não é só meu, assim agradeço

Aos meus professores de instrumento: Dalva Abreu, minha primeira professora de piano e quem abriu a primeira porta para o mundo da música; Miguel Laprano, pelos vários anos de ensino que nunca me esquecerei; Guilherme Pozzi, que sempre se animou com meus pouco usuais interesses musicais – dos pianos antigos ao partimento; José Luis de Aquino, pelas maravilhosas aulas e pelas oportunidades que me propiciou como aprendiz de construção de um órgão de tubos; Alessandro Santoro, por compartilhar a paixão pela música barroca.

Ao Luca Chiantore, por, 10 anos atrás, ter me feito descobrir o que é *musicologia*.

Ao Pedro Diniz, meu primeiro professor de baixo contínuo e *cantus super librum*.

Ao André Cortesi, pela inspiração de suas aulas de música antiga.

A meu *maestro di Partimento* Peter van Tour, sem o qual eu jamais teria conseguido escrever essa dissertação! Exemplo de amor à docência, disciplina acadêmica, eruditismo e generosidade.

Ao Tobias Cramm, por ser o professor gentil que é e ter possibilitado tantas experiências únicas no âmbito dos três *Mentiparti* que participei. Certamente é o modelo de professor que quero ser: aberto, calmo e capaz de criar um ambiente amigável de aprendizado mútuo com pessoas de todas as idades, nacionalidades e experiências musicais.

Ao *maestro di solfeggio* Nicholas Baragwanath, por suas aulas extremamente reveladoras e intrigantes.

A todos os professores do *Mentiparti*, especialmente Ewald Demeyere, Catherine Motuz e Tabea Schwartz por suas aulas inspiradoras.

A todos os colegas de estudo de partimento, especialmente Michael Perkins, Justin McKay e Nelson Lam, mas também Mihai Preda, Lucas Moutinho, Constanza Staniscia, Hiroko Assai, e todos os colegas de *Mentiparti* e improvisações online.

Ao André dos Santos, por tantas horas que gastamos conversando, estudando e aprendendo juntos nos últimos dois anos.

Ao meu amigo Vinícius Jordão, companheiro de piano e aventuras musicais pouco convencionais, o qual aceitou a ideia de tentar estudar comigo o livro *Music in the Galant style* anos atrás – nem sabíamos para onde tudo isso iria nos levar.

Ao meu orientador Mário Videira, por ter acreditado no meu projeto e ter me propiciado dar aula de partimento para alunos da graduação.

Aos meus colegas de mestrado, Laura Calabi e Fábio Simão.

Aos meus alunos de partimento – e especialmente o primeiro de todos, Sérgio Bragatte – que me ensinaram tanto.

À minha família: especialmente à minha mãe, meu pai, minha irmã e meus avós, pelo convívio intenso e sem os quais eu não seria quem sou.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

## **SOBRE AS SIGLAS DE BIBLIOTECAS**

Neste trabalho utilizamos as siglas de bibliotecas definidas pela instituição *Répertoire des Sources Musicales* (RISM). O intuito do *RISM Library Sigla* é padronizar e facilitar a referência a fontes musicais de acervos de todo o mundo. Dessa forma, a primeira letra indica o país de origem e a sigla após o hífen refere-se ao acervo: I-Nc = Italy, Naples Conservatory.

Em caso de dúvidas é possível consultar todas as siglas no página da internet do *Répertoire des Sources Musicales*: <https://rism.info/community/sigla.html> (Acesso em 10 ago 2022). Bibliotecas citadas na dissertação:

### Itália (I):

Nápoles: Nc (Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Biblioteca)

Firenze: Fc (Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Biblioteca)

Roma: Rsc (Conservatorio di Santa Cecilia, Biblioteca Musicale Governativa)

Milão: Mc Nosedà (Conservatorio Giuseppe Verdi, Fondo Nosedà)

Bolonha: Bc (Civico Museo Bibliografico Musicale)

### Dinamarca (DK)

Copenhagem: Kk (Kärntner Landeskonservatorium, Bibliothek)

### Grã Bretanha (GB)

Londres: Lcm (Royal College of Music)

ALEGRE, Roberto Cornacchioni. **Entre notação e improviso:** teoria e prática nos *partimenti* de Giovanni Furno (1750-1837). 2022. Dissertação (Mestrado em Musicologia – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022).

## RESUMO

Este trabalho realiza um estudo sistemático sobre a teoria e a prática dos *partimenti* napolitanos a partir das fontes relativas à didática de Giovanni Furno (1750-1837). Dessa forma, o primeiro capítulo apresenta uma introdução ao tema, com breve histórico das pesquisas recentes, bem como uma reflexão sobre os possíveis motivos da negligência para com a teoria musical napolitana no século XX e seu redescobrimto em tempos atuais. O segundo capítulo discorre brevemente sobre a biografia de Giovanni Furno e sobre as fontes primárias conhecidas relativas à sua didática. O terceiro capítulo apresenta a primeira tradução para língua portuguesa das regras de *partimenti* de Furno, discutindo as teorias implícitas em seu texto e em seus *partimenti*, com base em fontes primárias e secundárias. O quarto capítulo tem por objetivo apresentar uma proposta de realização dos *partimenti* de Furno, analisando as diversas técnicas e possibilidades de se explorar esse material nos dias de hoje, sempre fundamentando-se em evidências e fontes históricas. Por fim, o quinto capítulo discorre sobre um manuscrito de disposições atribuído a Furno, analisando seu conteúdo a partir de seus pressupostos teóricos, e apresentando os preceitos pedagógicos que fundamentam o modelo de ensino napolitano do contraponto.

**Palavras-chave:** Partimento; Improvisação; Giovanni Furno; Contraponto; Baixo Contínuo.



ALEGRE, Roberto Cornacchioni. **Entre notação e improviso: teoria e prática nos *partimenti* de Giovanni Furno (1750-1837).** 2022. Dissertação (Mestrado em Musicologia – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022).

## **ABSTRACT**

This work develops a systematic study on theory and practice of the neapolitan *partimenti* from Giovanni Furno's (1750-1837) didactic sources. Thus, the first chapter introduces the argument with a brief historical view on recent researches, as well as a discussion about the supposed reasons why neapolitan musical theory was neglected by 20th century's researchers, and its recent redescover. The second chapter briefly describes Giovanni Furno's biography and presents primary sources which contain information about his didactic. The third chapter contains the Furno's *partimenti* rules' first Brazilian Portuguese translation, discussing his text and *partimenti*'s underlying theories, based on primary and secondary sources. The fourth chapter's purpose is to show a Furno's *partimenti* realization proposal, analyzing today's several techniques and studies possibilities offered by this source, always sustained by evidences and historical documents. The fifth chapter ultimately discusses a dispositions manuscript assigned by Furno and analyzes its contents founded on his theoretical principles, pointing out pedagogical precepts which build neapolitan counterpoint learning style.

**Keywords:** Partimento; Improvisation; Giovanni Furno; Counterpoint; Thoroughbass.

# SUMÁRIO

## **Prefácio ao leitor...13**

## **Capítulo 1 – A redescoberta dos *partimenti napoletani*...15**

- 1.1 Breve histórico do estado da arte das pesquisas sobre partimento
- 1.2 Partimento em contexto: o currículo napolitano
- 1.3 Hipótese para o abandono e redescobrimento da tradição de *partimenti*

## **Capítulo 2 – Giovanni Furno (1750-1837), *il maestro*...32**

- 2.1 Notas sobre sua biografia
- 2.2 Considerações sobre a catalogação errônea de suas composições
- 2.3 Considerações sobre as fontes conhecidas

## **Capítulo 3 – As Regras de *Partimenti* do maestro D. Giovanni Furno...42**

- 3.1 Considerações iniciais
  - 3.1.1 Considerações sobre o “método” Furno
  - 3.1.2 Sobre a tradução, metodologia e notação
- 3.2 Consonâncias e dissonâncias
  - 3.2.1 A classificação dos intervalos
  - 3.2.2 *La quale nasce...* Considerações sobre a metodologia *durantista*
  - 3.2.3 Sobre as definições de *consonância* e *dissonância*
- 3.3 Regra das cordas do tom
  - 3.3.1 Introdução à regra da oitava
  - 3.3.2 Uma história concisa do desenvolvimento da regra da oitava
  - 3.3.3 Sobre o uso da quarta sobre o segundo grau do tom
  - 3.3.4 As diversas nomenclaturas e suas implicações
  - 3.3.4 Sistematização da Regra das cordas do tom de Furno
- 3.4 As três cadências
- 3.5 *Terminazioni di Tono*
  - 3.5.1 Saídas de tom: modulação ou mutação de escala?
  - 3.5.2 Solfeggio e melodia como fundamentação teórica
- 3.6 *Moti del Basso*
  - 3.6.1 Partimento que desce terça e sobe um grau
- 3.6.2 Duas novas formas de subir e descer a escala (5-6 e 7-6)

3.6.3 Partimento que sobe 4ª e desce 5ª e que sobe 5ª e desce 4ª

3.6.4 Partimento ligado

3.7 Os limites das regras de Giovanni Furno

## **Capítulo 4 – Explorando os *partimenti* de Furno... 133**

4.1 Considerações sobre os limites da pesquisa em fontes escritas

4.2 Realizações históricas

4.2.1. Corelli, o modelo por excelência: o caso de Bolonha

4.2.2. Cadernos de Contraponto: modelo de realização?

4.2.3. *Intavolature* e realizações setecentistas napolitanas

4.2.4. Pequena digressão: Baixo contínuo e Partimento, disciplinas diferentes?

4.2.5. *Solfeggio* como *partimento* realizado: um exemplo de Leonardo Leo

4.3 Análises, comentários e realizações dos 10 *Partimenti* de Furno

4.3.1. *Partimento* n. 1

4.3.2 *Partimento* n. 2

4.3.3 *Partimento* n. 3

4.3.4. *Partimento* n. 4

4.3.5 *Partimento* n. 5

4.3.6 *Partimento* n. 6

4.3.7 *Partimento* n. 7

4.3.8 *Partimento* n. 8

4.3.9. *Partimento* n. 9

4.3.10 *Partimento* n. 10

4.4. Reflexão sobre os dez partimentos em conjunto

4.5. Giovanni Furno, o melhor professor de Nápoles?

## **Capítulo 5 – O ensino do contraponto escrito a partir do manuscrito I-Rsc A.Ms 3084...213**

5.1 Disposições e o ensino do contraponto

5.2 Quem escreveu o manuscrito I-Rsc A.Ms. 3084?

5.3. Análise das disposições do manuscrito

5.3.1. Movimento por semitons ascendentes (Monte cromático)

5.3.2. Movimento por semitons descendentes (*passus duriusculus*)

5.3.3. Movimento que sobe quarta e desce terça

5.3.4 Movimento que sobe terça e desce segunda

5.3.5 Movimento que desce terça e sobe segunda

5.3.6 Movimento que sobe quarta e desce quinta

5.3.7 Movimento que sobe quinta e desce quarta

**Considerações Finais – Partimento hoje...238**

**Apêndice A** – Tradução das Regras de partimenti de Giovanni Furno...240

**Apêndice B** – Transcrição do manuscrito I-Rsc A.Ms.3084...256

**Apêndice C**– “Zibaldone” a partir das regras e *partimenti* de Giovanni Furno...275

**Referências Bibliográficas...279**

## Prefácio ao leitor

“Toda pesquisa começa com uma pergunta e toda boa pesquisa precisa de boas perguntas”. Essa foi a frase que ouvi quando me propus a escrever um projeto de mestrado. Apesar da aparente simplicidade, refletir sobre essa constatação foi algo bastante perturbador. Não que eu não tivesse perguntas, ao contrário, tinha muitas! Mas como saber quais eram boas? Como saber formulá-las? E mais do que isso: como saber traçar o caminho para a resposta delas, se ainda são perguntas? Pouco a pouco percebi que mais do que perguntas, o que move uma pesquisa são inquietações. Isso porque, como a própria etimologia da palavra nos revela, ela não nos deixa ficar parados, quietos, impulsionando-nos em busca de uma solução e, por vezes, quase ao acaso, descobrimos por onde seguir. Tais inquietações também não nos deixam ficar quietos - no sentido de "calados" -, seja por buscarmos expressar aquilo que nos incomoda, seja por compartilharmos aquilo que nos apazigua. Foi só assim que percebi que todas as minhas perguntas surgiram de uma inquietação muito antiga.

Desde que me lembro por gente, tenho em minha memória meu primo Mário Albino, apenas 1 ano mais velho que eu, segurando um instrumento musical. Isso porque meu tio, José Antônio Albino é um músico amador extraordinário e estimulou seu filho desde pequeno, dando a ele um pequeno cavaquinho e tocando e improvisando por horas a fio junto com ele. Não podia eu ficar de fora, naquelas deliciosas tardes de férias em Atibaia, e me lembro de pedir a meu primo que me ensinasse a tocar um cavaquinho que minha avó, Magdalena Cornacchioni, me dera. Naquela época eu amava Adoniran Barbosa e Pena Branca – e até hoje escuto um CD que meu avô me deu – e, por isso, meu primo me ensinou a tocar o *Samba do Ernesto*. Dessa aula me lembro que ele me ensinou as posições dos acordes daquela peça e logo começamos a tocar e cantarolar, ao que ele disse:

– Veja, nesse trecho são essas duas posições.

Ao que eu perguntei:

– Mas como eu sei quando trocar?

– Ah, você percebe, né? – ele respondeu.

Para a minha surpresa eu percebia, de fato, que era fácil saber quando trocar os acordes.

Infelizmente eu não levava jeito para o cavaquinho e não me empenhei. Apesar de ter começado a estudar teclado ainda criança, levou muitos anos para que eu realmente me

apaixonasse pelo piano e me dedicasse ao seu estudo rigoroso. Já maior de idade, com vários anos de conservatório e bastante repertório pianístico percorrido, ocorreu algo que me fez lembrar daquela tarde em Atibaia. Eu estava tocando para alguns amigos um *Noturno* de Chopin, o primeiro que eu aprendi e que conseguia tocar de cor há vários anos. Durante a peça, no entanto, minha memória ficou em dúvida e eu repeti um acorde ao invés de trocá-lo como deveria. Para mim isso marcou mais que qualquer nota esbarrada em um recital: como pude deixar de perceber que a harmonia mudava naquele trecho? Será que eu tinha perdido aquela sensibilidade tão natural que havia descoberto tocando Adoniran em minha infância?

Sem saber as respostas, de algo eu tinha certeza: existia algum problema na formação dos músicos ditos “eruditos” que não poderia persistir.

Mas o que é? Há como ser diferente?

Foi por conta dessa inquietação, que toda essa pesquisa começou.

Roberto Cornacchioni Alegre  
São Paulo, agosto de 2022

## CAPÍTULO 1 – A redescoberta dos *partimenti napoletani*

### 1.1. Breve histórico do estado da arte das pesquisas sobre partimento

A ideologia que pautou o surgimento e desenvolvimento da musicologia ao longo do século XX foi responsável por uma negligência à relevância da teoria musical setecentista italiana. Por esse motivo, a historiografia tradicional, quando muito, reservou ao sul da Itália (precisamente Nápoles) um papel marginal, quase sempre ligado às óperas “populares”. Já do ponto de vista da história da teoria musical, predominou a ideia de Carl Dahlhaus de que “nenhuma teoria musical italiana teve condições de exercer qualquer influência para além dos Alpes, com exceção dos tratados especulativos de Giuseppe Tartini e dos livros eruditos de Padre Martini” (DAHLHAUS, 1984, p. 23). No entanto, graças a diversas publicações das últimas duas décadas, pode-se dizer que esse panorama está mudando rapidamente. Tanto é assim, que o recente – e infelizmente trágico – ano de 2020 presenciou a publicação de não menos do que três livros de alguns dos mais influentes pesquisadores da didática musical napolitana: *La didattica del Partimento*, de Rosa Cafiero (2020), *The Solfeggio Tradition*, de Nicholas Baragwanath (2020); e *Child Composers in the Old Conservatories*, de Robert O. Gjerdingen (2020)<sup>1</sup>.

Certamente, o notável interesse no assunto nos últimos anos teve seu estopim com a publicação de *Music in the Galant Style* (GJERDINGEN, 2007), livro que teve ampla circulação e revelou para muitos, pela primeira vez, uma palavra-chave para se entender a pedagogia musical do século XVIII: *Partimento* (pl. *Partimenti*). Essas lições, utilizadas nos conservatórios napolitanos<sup>2</sup>, eram compostas por uma única linha de baixo (cifrado ou não), e eram responsáveis por ensinar, via improvisação, a linguagem musical e estilística dominantes no período. Desde então, diversos pesquisadores têm se debruçado sobre esse instigante material preservado em bibliotecas europeias. Tal interesse é compartilhado também por músicos práticos e intérpretes, principalmente em prestigiosas instituições de ensino da música antiga<sup>3</sup>, como a *Schola Cantorum Basiliensis*.

<sup>1</sup> Tudo isso sem mencionar outros livros que se relacionam diretamente ao assunto, como *The Pianist Guide to Historical Improvisation* (MORTENSEN, 2020).

<sup>2</sup> Muitas vezes, ignora-se o fato de que no século XVIII eram os conservatórios napolitanos aqueles de maior prestígio mundial, tendo sido local de formação de gerações de músicos que fizeram carreira para muito além das fronteiras italianas. Foi apenas no decorrer do século XIX que o *Conservatoire de Paris* tomou esse posto.

<sup>3</sup> Alguns autores como Haynes (2007) problematizam o conceito de *música antiga* e é possível questionar se seu uso ainda é válido. Ainda assim, tal conceito é útil para designar uma prática de fazer musical – e não a delimitação

Apesar disso, a história do redescobrimto da tradição de ensino pautada em *partimenti* é anterior a isso. Em 1934, o musicólogo alemão Karl Gustav Fellerer (1902-1984) publicava na revista *Musica Sacra* o artigo *Le Partimento et l'organiste au XVIII<sup>e</sup> siècle* e, em 1940, *Der Partimento-Spieler: Übungen im Generalbass-Spiel und in Gebundener Improvisation*. Entretanto, devido ao impacto causado pela Segunda Guerra Mundial, não houve ampla circulação de suas publicações, nem interesse imediato de outros pesquisadores. Assim, pode-se dizer que a atual fase de redescoberta da teoria musical setecentista napolitana (especialmente relacionada a *partimenti* e *solfeggi*) teve sua origem no trabalho pioneiro, quase arqueológico, de Rosa Cafiero (1993, 1998, 2007, 2020)<sup>4</sup> que se empenhou na tarefa de estudar e encontrar manuscritos de alunos e professores dos conservatórios napolitanos, ainda nos anos 1980-1990, em bibliotecas italianas<sup>5</sup>. Por essa razão, Cafiero é fonte imprescindível para pesquisadores do assunto. Apesar disso, seus artigos não têm a larga circulação que os textos de outros importantes autores conseguiram alcançar, já que publicou majoritariamente em sua própria língua, o italiano. Seguindo-se a isso, desde o começo do atual século vêm sendo publicados artigos e livros sobre o assunto por pesquisadores como Ludwig Holtmeier (2007, 2013), Rudolf Lutz (2010), Gaetano Stella (2007), Felix Diergarten (2011a, 2011b, 2013), Nicoleta Paraschivescu (2009, 2018) Paolo Sullo (2009) e, em língua portuguesa, Mário Trilha<sup>6</sup> (2013, 2017). Todo esse fervilhar de publicações indicavam que o crescente interesse nessas lições napolitanas era significativo e urgente para a compreensão da estética e da metodologia didática próprias do século XVIII – não apenas *partimenti*, mas também *solfeggi*. A significativa disseminação do tema consolidou-se, assim, a partir do ano de 2007, com a publicação do já mencionado livro de Gjerdingen, o qual veio acompanhado da criação do site

de um repertório – inspirada, informada e pautada no estudo de fontes históricas de variada natureza. Além disso, vale ressaltar que a conotação do termo *antiga* (ou *early* em inglês) implica em uma abordagem ao repertório do passado cujo foco são as *descontinuidades* para com o presente, algo oposto às implicações do uso do termo *música clássica*. Tal diferenciação da implicação da terminologia também foi abordada por Jim Samsom em *Chopin, Past and Present* (2001).

<sup>4</sup> É útil destacar que no recente livro *La didattica del Partimento* (2020), Rosa Cafiero condensa em um só volume vários de seus antigos artigos, totalizando nove capítulos imprescindíveis para o estudo da tradição napolitana de *partimenti*.

<sup>5</sup> Vale destacar que há trabalhos acadêmicos dos anos 1970s que mencionam *partimento* (Cf. Gjerdingen, *Partimento que me veux-tu?*, 2007b, p. 88), mas não tiveram papel significativo na atual onda de pesquisas. Fora isso, ainda em âmbito norte-americano destaca-se a pesquisa de Jesse Rosenberg (1999) que tratou diretamente sobre a tradição napolitana de *partimenti*, especificamente de Pietro Raimondi (1786-1853). Também, ainda no século passado, Thomas Christensen (1992) menciona a importância da tradição de *partimenti* e a necessidade de melhor estudar o tema em um relevante artigo sobre a regra da oitava.

<sup>6</sup> Além das pesquisas de Mário Trilha. Vale mencionar que outros pesquisadores têm se empenhado em traçar a influência da tradição de *partimenti* em âmbito luso-brasileiro, principalmente no que se refere à análise musical a partir da *Schema Theory* e tópicos. Nesse sentido, destaca-se a pesquisa de Ernesto Hartmann (2019) e, especificamente na Universidade de São Paulo, Diósnió Machado Neto (2017), o qual vem orientando diversas pesquisas sobre o assunto, como aquelas de Mitia D'Alcol (2015) e Ozório Christovam (2018).



*Monuments of Partimenti*<sup>7</sup>, que facilitou o acesso a um vasto número de transcrições e traduções de fontes primárias de *regole*, *partimenti* e *solfeggi* escritos por diversos autores.

O escopo principal de *Music in the Galant Style*, porém, não é exatamente sobre a didática napolitana, mas sim sobre a apresentação e sistematização de esquemas (*schemata*) de contraponto característicos do estilo e estética do século XVIII, os quais estão presentes em quase todo o repertório europeu do período. Essas *schemata* podem ser entendidas como blocos de construção<sup>8</sup>, os quais podem ser concatenados de diversas maneiras, bem como expandidos e mesclados – sendo que, eventualmente, alguns são mais apropriados para uma abertura ou transição, por exemplo. Para identificar as *schemata* típicas, Gjerdingen valeu-se de uma extensa análise tanto de composições de autores canônicos, como Mozart, quanto de personalidades menos conhecidas. Entretanto, o que diferencia sua abordagem analítica de qualquer outra é o estudo da principal ferramenta didática do período: os chamados *partimenti*. Segundo Gjerdingen (2007, cap. 1), essas lições seriam responsáveis por ensinar vários padrões e, aos moldes da *Commedia dell'Arte*, dotariam o estudante (e futuro compositor) de um repertório (*zibaldone*) de esquemas que poderiam ser utilizados e explorados em suas composições e improvisações futuras.

Gjerdingen, no entanto, não explicou em detalhes como os *partimenti* eram utilizados em Nápoles, nem seu contexto na pedagogia daqueles conservatórios. Foi apenas em 2012, com o livro *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, de Giorgio Sanguinetti, que ficou mais clara a natureza dessas lições. Na primeira parte dessa monografia, Sanguinetti, em um texto quase enciclopédico, conseguiu situar esquematicamente as instituições napolitanas e a “genealogia” de seus professores, indicando as origens de sua metodologia pedagógica e influências para além do sul da Itália. Ademais, esclareceu a natureza heterogênea dos manuscritos, apontou caminhos para o estudo prático dos *partimenti* na atualidade e, ao mesmo tempo, esclareceu as dificuldades encontradas para a compreensão dessa prática essencialmente efêmera (os *partimenti* eram realizados principalmente via improvisação) e indissociável da tradição oral italiana. A natureza fragmentada das fontes escritas é, certamente, um dos motivos do quase completo esquecimento dessa tradição no século XX<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Esse site é constantemente atualizado e encontra-se no link <partimenti.org> Acesso 06/08/2022.

<sup>8</sup> Deve-se notar, porém, que *schema* (pl. *schemata*) é um termo com origem na psicologia. Sua aplicação aos estudos da *cognição musical* remonta ao livro, também de Gjerdingen, *A Classic Turn of Phrase* (1988), o qual não alcançou tanta repercussão no momento de sua publicação.

<sup>9</sup> Esse é o motivo pelo qual a ideologia positivista e germânica, que pautou o surgimento da musicologia, na maioria das vezes negligenciou o estudo da teoria napolitana. A abordagem positivista requer que se tenham  *fatos*,

Três anos mais tarde, foi a vez de Peter Van Tour lançar nova luz para uma melhor compreensão do ensino da composição em Nápoles, bem como em Bologna. Em *Counterpoint and Partimento* (2015), Van Tour revelou as relações intrínsecas entre as disciplinas de contraponto e *partimento*, explorando a equivalência de baixos de coleções de *partimenti* e disposições escritas de cadernos de contraponto. Dessa forma, se as publicações anteriores sempre enfatizaram a importância da improvisação para a realização de *partimenti*, Van Tour demonstrou que seu estudo também passava pela escrita de *disposizioni* a três ou mais vozes, revelando uma série de manuscritos inéditos. Além disso, atendendo a demandas de sua própria pesquisa, Van Tour criou a maior base de dados atualmente existente de *partimenti* (UUPart)<sup>10</sup> e *solfeggi* (UUSolf)<sup>11</sup>. Graças a essa ferramenta, hoje em dia é possível identificar rapidamente correspondências de baixos de diversas fontes manuscritas, solucionando questões de autoria e encontrando realizações escritas de baixos de *partimenti* de diferentes cadernos.

A esse ponto já estava claro que, para uma correta compreensão do modo de aprendizado da composição em Nápoles, seria necessário entender as disciplinas que compunham o currículo dos conservatórios de maneira integrada e, por isso, ainda faltava uma monografia inteiramente dedicada ao *Solfeggio*. Assim, para somar-se aos livros de Sanguinetti e Van Tour, o tão esperado *The Solfeggio Tradition*, de Baragwanath (2020) esclareceu muitas lacunas sobre a função e elementos relacionados a essa prática (tais como o uso da solmização, vocalização e extemporização de ornamentos), mas também demonstrou que ainda há muito material a ser estudado e discutido. De tal modo, finalmente completou-se uma tríade básica de obras fundamentais sobre as três disciplinas básicas do ensino da linguagem musical napolitana: *Partimento* (SANGUINETTI, 2012), *Contraponto* (VAN TOUR, 2015) e *Solfeggio* (BARAGWANATH, 2020).

Como dito anteriormente, foi também em 2020 que Robert Gjerdingen lançou *Child Composers in the Old Conservatoires*. Em certa medida, esse livro aprofunda boa parte dos conceitos presentes em publicações anteriores do autor (1988 e 2007), fundamentando ainda mais sua *schema theory*, para justificar sua aplicação também à música do século XIX. Para

ou seja, fontes coesas para o estudo, caso contrário todo o seu arcabouço metodológico não funciona. Assim, tal abordagem não pôde dar conta do estudo de tantas práticas de improvisação histórica, tendo, por essa razão, esse campo de pesquisa demorado a se consolidar. Sobre seu desenvolvimento nos últimos anos, recomenda-se a leitura de *Studies in Historical Improvisation* (GUIDO et al., 2018).

<sup>10</sup> TOUR, Peter van. UUPart, The Uppsala Partimento database. Compilado e editado por Peter Van Tour. Lançado em 2015 Disponível em <<http://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php>>. Acesso em 04.08.2022.

<sup>11</sup> TOUR, Peter van. UUSolf, The Uppsala Solfeggio database. Compilado e editado por Peter Van Tour e Paolo Sullo. Lançado em 2016. Disponível em <<http://www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php>>. Acesso em 04.08.2022.

fazer isso, Gjerdingen discute como era organizado o currículo dos conservatórios napolitanos e como estes influenciaram a formação do Conservatório de Paris no século XIX. Isso faz com que o livro seja uma boa porta de entrada ao assunto, já que aborda de modo geral todos os aspectos do ensino da composição musical nos antigos conservatórios e apresenta elementos sobre a história e currículo dos conservatórios.<sup>12</sup>

## 1.2 Partimento em contexto: o currículo napolitano

O estudo do partimento tinha papel central na pedagogia musical napolitana. Como foi dito, ele é constituído por uma linha de baixo<sup>13</sup> que deve ser completada com uma ou mais vozes superiores por uma realização<sup>14</sup> improvisada ao teclado, mas eventualmente também escrita. Não há uma única forma de realizar cada partimento, pelo contrário, mas alguns padrões parecem ser mais adequados para cada sequência de notas, mesmo que possam ser variados, de modo que o conhecimento básico para realizá-los costumava ser condensado nas chamadas *regole* (regras), que abordavam como acompanhar<sup>15</sup> a escala, cadências e *moti del basso*<sup>16</sup> (movimentos do baixo). Desde muito cedo os alunos eram estimulados a introduzir imitações<sup>17</sup> em suas realizações, bem como desenvolver a habilidade de tocar diminuições<sup>18</sup> dentro do estilo e caráter de cada lição e, em nível avançado, realizar grandes *partimenti-fuga*<sup>19</sup>.

Pode-se dizer que *partimento* e baixo contínuo são duas disciplinas irmãs. Dessa maneira, alguém que desconheça do que se trata um *partimento*, mas que saiba baixo contínuo,

<sup>12</sup> Para um síntese mais completa do estado da arte das pesquisas sobre partimento, recomenda-se a leitura de *Il Partimento come 'pratica discorsiva'* (CAFIERO, 2020, p. VII-XII)

<sup>13</sup> É importante ressaltar que, apesar de predominante, a linha não é necessária e exclusivamente de baixo. Muitas vezes, diversas claves são encontradas ao longo de um mesmo *partimento*, especialmente quando ele é uma fuga.

<sup>14</sup> O ato de tocar mais vozes sobre uma linha de *partimento* ou baixo contínuo é chamado de realização. Note-se, porém, que esse termo é usado sempre que se completa com mais vozes uma linha melódica dada, seja ela um baixo – como é o caso da maioria dos *partimenti* – seja ela uma linha superior, como acontecia com exercícios escritos de *chant donnèe* (cantos dados) no final do século XIX na França.

<sup>15</sup> Como ficará mais claro ao longo da dissertação, o termo *accompagnare* (acompanhar) não se referia necessariamente a tocar o acompanhamento harmônico enquanto outros instrumentistas tocavam melodias principais, mas significava simplesmente tocar qualquer número de vozes sobre um baixo dado.

<sup>16</sup> *Moti del Basso* era o nome dado a movimentos comuns do baixo que deveriam ser decorados, eles são a origem do que será chamado de *marches d'harmonie*, no início do século XIX, na França.

<sup>17</sup> Muitos *partimenti* de Nicola Sala (TOUR, 2017) são um ótimo exemplo de linhas de baixo pensadas para esse tipo de realização. Sobre o treinamento inicial da imitação em *partimenti* relativamente simples, recomenda-se a leitura de nosso artigo *Os partimenti de Nicola Sala como fonte para o ensino do contraponto prático imitativo ao teclado* (ALEGRE; VIDEIRA, 2020).

<sup>18</sup> *Diminuir* é o termo utilizado para o ato de transformar notas estruturais em notas de menor valor, sendo a principal maneira de se ornamentar uma linha de contraponto. Por exemplo, em determinada peça há uma semínima *Si* que sobe a *Dó* em uma cadência, tal *Si* poderia ser transformado em quatro semicolcheias que tocariam *Si Dó Ré Si* antes de finalmente chegar ao *Dó*. Diria-se, nesse caso, que o *Si* foi diminuído.

<sup>19</sup> Uma das mais notáveis coleções de *partimenti-fuga* avançados é aquela de Nicola Sala. Um desses *partimenti* pode ser escutado no link: <[https://youtu.be/Vxj-o\\_p69E8](https://youtu.be/Vxj-o_p69E8)>. Acesso em 04/08/2022

com certeza não perceberia a diferença entre as duas disciplinas se lhe fosse dada uma linha de baixo de um *partimento* para realizar. Isso porque ambas possuem muita coisa em comum: são práticas extemporâneas<sup>20</sup> sobre uma linha de baixo<sup>21</sup>. Entretanto, se o ensino do baixo contínuo tem como principal intuito a realização harmônica ao teclado do acompanhamento de melodias tocadas por outrem, o objetivo do partimento é, por sua vez, uma composição autônoma:

Concluindo, eu sugiro como definição geral: um *partimento* é um esboço, escrito em uma única linha, cujo principal objetivo é guiar a improvisação de uma composição ao teclado.<sup>22</sup> (SANGUINETTI, 2012, p. 14)

Assim, uma boa realização de um partimento busca a invenção de linhas melódicas interessantes e resulta em uma boa composição, como pode ser observado, por exemplo, no CD *Partimenti Napoletani* de Nicoleta Paraschivescu (2018).

É importante salientar, porém, que o ensino dos *partimenti* não era algo isolado e independente no âmbito do currículo pedagógico dos conservatórios napolitanos, sendo necessário que seja compreendido seu contexto, cujas disciplinas se organizavam da seguinte maneira:

1. **Solfeggio**: Existia em Nápoles um ditado que dizia “*Chi canta, suona. Chi non canta non suona*” (Quem canta, toca. Quem não canta não toca), de modo que os alunos começavam seus estudos musicais estudando o *solfeggio* (Cf. Baragwanath, 2020, p.1). Esse era o momento em que eram aprendidos os rudimentos musicais, como a notação, mas talvez seja apropriado dizer que essa disciplina é descendente do chamado *Cantus Super Librum*<sup>23</sup>, já que, nela, os alunos eram instruídos

<sup>20</sup> Do ponto de vista histórico a palavra improvisação não é a mais adequada para se referir a práticas estritamente musicais. Ela era utilizada para atividades relacionadas à declamação de poesias pelos *improvisatori* italianos (GOOLEY, 2018). Por isso os adjetivos “*extempore*” ou “extemporâneo” serão utilizadas ao longo desse texto como termos análogos a “improvisação”. Capolaretto (2019) traz contribuição significativa para tentar sistematizar uma nomenclatura mais precisa, diferenciando extemporização e improvisação; entretanto, isso ainda não se tornou corrente no campo da improvisação histórica.

<sup>21</sup> É muito comum associar-se baixo contínuo a *baixo cifrado* (ou *baixo figurado*), isso porque ao longo do século XVIII cada vez mais se utilizou cifras. Entretanto, a realização de um partimento ou de um acompanhamento em contínuo não costuma depender de cifras. No caso dos partimenti, o estudo das chamadas *regole* é o que permitia que os alunos aprendessem a tocar baixos não cifrados. Não é correto dizer, porém, que partimenti cifrados são mais fáceis de se realizar do que aqueles em que as cifras não estão presentes, já que muitas vezes elas aparecem justamente em lugares complicados, a fim de indicar intervalos pouco óbvios, como a resposta de um sujeito de uma fuga. Também é incorreto crer que a presença ou não de cifras seria uma diferença entre baixo contínuo e partimento.

<sup>22</sup> “In conclusion, I suggest a general definition: a partimento is a sketch, written on a single staff, whose main purpose is to be a guide for improvisation of a composition at the keyboard.”

<sup>23</sup> *Cantare super librum* é o nome dado à forma renascentista de improvisar polifonicamente com a voz. Sobre essa prática recomenda-se a leitura de *Chanter sur le livre* (JANIN, 2014) e *Studies in Historical Improvisation* (GUIDO et al., 2017).

inicialmente no chamado *canto fermo* e aprendiam a utilizar as sílabas e hexacordes de solmização. Além disso, é certo que se praticava *contrappunto alla mente*, extemporizando melodias com a voz sobre outras linhas, o que contribuía para o desenvolvimento do *ouvido interno*. Outra faceta significativa do *solfeggio* é o chamado *canto figurato*: em oposição ao *canto fermo*, ele possuía ritmo e era praticando esse tipo de *solfeggio* que os virtuosos cantores de ópera desenvolviam suas habilidades. De tal maneira, é certo dizer que as aulas de *solfeggio* eram mais parecidas com uma aula de canto moderno do que propriamente com o solfejo tradicional, mas com a diferença que ali se aprendiam e internalizavam padrões de contraponto na prática, que só mais tarde poderiam ser racionalizados. Existem milhares de *solfeggi* – em geral escritos em duas linhas, mas eventualmente apenas uma – preservados em bibliotecas do mundo todo, sendo que tais lições costumavam ser árias, cânones ou pequenas peças fugadas. Peter van Tour (2015) e Gjerdingen (2020) discutem alguns elementos dessa prática, mas deixam várias lacunas que são, em sua maioria, preenchidas por *The Solfeggio Tradition: a Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, de Nicholas Baragwanath (2020), o primeiro livro dedicado inteiramente ao *Solfeggio* e principal referência sobre o tema. Além disso, a relação entre *schemata* e os padrões identificados graças ao uso das seis sílabas de solmização tem gerado acalorados debates sobre até que ponto tal sistema pode ter tido influência em processos composicionais do século XVIII, e em que medida poderia ser útil ao exercício da análise musical nos dias de hoje.

2. ***Partimento***: Essa disciplina abordava cadências, escalas, movimentos do baixo e imitações por meio de regras e *partimenti* com uma única linha, a qual deveria ser realizada principalmente por improvisações ao teclado, mas que eventualmente, eram também escritas posteriormente nas aulas de contraponto. Além disso, deve-se ressaltar que o ensino do partimento ocorria concomitantemente ao aprendizado básico do teclado, de modo que peças escritas em *intavolatura* para o desenvolvimento técnico frequentemente se relacionam com *partimenti* e certamente eram usadas como modelos para realização.
3. ***Contraponto escrito***: Constituíam-se principalmente da escrita e/ou estudo de *disposizioni* (disposições em mais de uma linha) e fuga. Nessa disciplina era aprendido o que hoje se entende por contraponto estrito, mas sempre relacionando-o diretamente aos *partimenti* e *solfeggi*. Após terem aprendido a “falar” a linguagem

musical nas disciplinas anteriores, os alunos aprendiam a escrever composições e a “gramática” da música. O primeiro livro em que se discutiu a relação entre partimento e contraponto de maneira mais aprofundada foi *Counterpoint and Partimento* (TOUR, 2015).

4. **Composição livre:** Com o conhecimento adquirido em todas as outras disciplinas, os alunos aprendiam a compor formas maiores e mais complexas, como missas, *dixits* e motetos, bem como instrumentação. Apesar de haver pouca evidência e poucos estudos a respeito, é provável que os alunos estudassem partituras de peças reais, bem como disposições escritas por importantes *maestri*, sendo uma continuidade natural do contraponto escrito.

Há evidências de que fosse necessário muito tempo de estudo em cada disciplina antes de prosseguir para a seguinte. Apesar disso, é provável que, em muitos casos e momentos, elas se sobrepusessem. Assim, pode-se dizer que o ensino do *Partimento* era a ponte entre *Solfeggio* e *Contraponto*, sendo constantemente munido pelos conhecimentos auditivos e reflexivos apreendidos nas respectivas disciplinas. Muitas vezes parece haver uma confusão entre o ensino da composição e o ensino do partimento/contraponto, mas é preciso ter em mente que os *partimenti* não abordam todos os aspectos necessários à composição, sendo que elementos como instrumentação, por exemplo, deveriam ser estudados de outra maneira. Entretanto, deve-se ressaltar que a tríade de disciplinas *Solfeggio*, *Partimento* e *Contraponto* constituía a base identitária do ensino da linguagem musical aos estudantes, estando intimamente interligadas nos conservatórios napolitanos. Dessa forma, talvez possa-se dizer que aquilo que se chamava de *contraponto prático* englobasse, em realidade, todas as três disciplinas.

### 1.3 Hipótese para o abandono e redescobrimento da tradição de *partimenti*

Como afirmamos anteriormente, é possível constatar nas últimas décadas uma espécie de “renascimento” da tradição napolitana de *partimenti*. Todavia, duas perguntas ainda precisam ser respondidas: por que esse ensino foi abandonado e por que parece haver tanto interesse em seu estudo nos dias de hoje?

Esses questionamentos são complexos e, como toda boa pergunta, não possuem uma única resposta. Entretanto, uma hipótese plausível e que poderia explicar, ao menos em parte, tanto o motivo de seu abandono, quanto de seu redescobrimento nos dias de hoje, seria o

surgimento do conceito de *música clássica* e a paulatina desvalorização da improvisação a partir do século XIX na Europa.

As significativas rupturas de paradigmas sociais, econômicos e políticos (que ocorreram na Europa desde as revoluções industrial e francesa) transformaram o modo como a música era entendida, produzida, consumida e ensinada. As composições musicais foram alçadas a um patamar de embate ideológico e filosófico (CHIANTORE, 2010, p. 364-365) ao lado de outras artes não efêmeras (como a arquitetura ou escultura) e a música dos “grandes mestres” do passado passou a ser tão valorizada quanto aquela contemporânea. A notação (escrita) desempenhou um papel fundamental nesse sentido, pois sem ela seria impossível ressaltar um caráter universal e atemporal das obras musicais<sup>24</sup>. Assim, práticas efêmeras como a improvisação de prelúdios<sup>25</sup> e fantasias-livres<sup>26</sup> foram se tornando cada vez mais raras nos concertos públicos, dando lugar às recém-batizadas “obras clássicas”. Também o espaço onde se escutava música mudou. As salas de concerto, tais como as conhecemos hoje, espalharam-se pelas cidades e sua arquitetura muitas vezes repleta de bustos<sup>27</sup> de compositores e colunatas neoclássicas, que evocam um caráter quase religioso, refletem a nova ideologia oitocentista (na qual o intérprete deveria ser fiel ao texto da composição), ao mesmo tempo que conduz o

<sup>24</sup> A importância do conceito de obra musical (*work-concept*) para a estética do século XIX e XX, na qual o intérprete deve obedecer às intenções do compositor, foi muito bem discutida por Lydia Goehr em *The Imaginary Museum of Musical Works* (GOEHR, 1992, Cap. 6)

<sup>25</sup> Apesar de inegável, a desvalorização da improvisação a partir do século XIX deve ser tratada com cautela. A prática de improvisar um prelúdio ao piano antes de tocar uma outra peça, por exemplo, não se encerrou abruptamente e avançou até as primeiras décadas do século passado como atestam gravações ao vivo de pianistas como Dinu Lipatti, Ignacy Paderewski ou Wilhelm Backhaus (LIPATTI, 1950; PADEREWSKI, 1938 ; BACKHAUS, 1953). Além disso, há pelo menos quatro tratados da primeira metade do século XIX que abordam diretamente a questão da improvisação: *Méthode simple pour apprendre à préluder* (1801) de André E. M. Gétry, *Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* (1829) de Carl Czerny, *Traité d’Harmonie du pianiste* (1849) de Friedrich Kalkbrenner e *Encyclopédie du pianiste compositeur* (1840) de Joseph Zimmerman. Tudo isso sem dizer que alguns dos últimos métodos de partimentos foram publicados e editados já no século XIX.

<sup>26</sup> As fantasias livres comumente apresentadas no começo do século XIX perderam significativamente seu prestígio a partir da década de 1830 e se tornaram cada vez mais raras até sumirem completamente dos concertos públicos. Os motivos dessa desvalorização são ligados a uma utopia romântica relacionada às práticas extemporâneas. Além disso, após a morte de Hummel (provavelmente o músico mais célebre nesse gênero), uma sensação de que ninguém poderia equiparar-se ao seu gênio parece ter tomado conta de boa parte da crítica nos países de língua alemã. (GOOLEY, 2018, cap. 2 e Postlude)

<sup>27</sup> A solidez e aparente capacidade de perpetuidade da rocha fez com que a escultura tivesse um papel de muita importância para a arte clássica. Por esse mesmo motivo, as figuras representadas pelo escultor sempre foram divindades ou pessoas de alto poder político. Entretanto, as mudanças nos paradigmas estéticos que ocorreram no começo do século XIX fizeram com que escultores como David d’Angers (1758-1866) passassem a esculpir bustos e imagens em baixo relevo de compositores como Beethoven e Liszt. As implicações para a estética romântica dessa relação antitética (entre solidez/evanescência, divino/mundano, escultura e música) foi discutida por Dana Gooley em uma palestra intitulada *Music, Virtuosity and the Stage of Romanticism* no museu *The Frick Collection* (GOOLEY, 2013)

público a uma audição respeitosa e contemplativa<sup>28</sup>. Também por essa razão o acompanhamento em baixo contínuo foi paulatinamente sendo abandonado: em um ambiente de supervalorização da música escrita<sup>29</sup> e de fortalecimento da autoridade do compositor frente ao intérprete, não fazia mais sentido escrever uma música cuja realização do acompanhamento dependesse do conhecimento e inspiração do executante. O fim de muitas práticas musicais *extempore* coincide, portanto, com o surgimento do conceito e culto à *música clássica*.

Como deve estar claro, o caminho para compreensão dos motivos pelos quais tantas práticas extemporâneas foram abandonadas não é uma via de mão única: essa drástica transformação estética refere-se não apenas aos modelos composicionais de uma geração de músicos, mas principalmente a uma mudança das expectativas do ouvinte (CHIANTORE, 2010, p. 364).

Do ponto de vista pedagógico, por sua vez, o tradicional ensino baseado na relação mestre/aprendiz deu lugar ao ensino metodizado do Conservatório de Paris<sup>30</sup>, cujo currículo pedagógico deveria ser sistematizado e capaz de dotar os alunos de todas as habilidades necessárias para a sua especialidade<sup>31</sup>, algo que estava perfeitamente de acordo com os ideais da Revolução. Essa demasiada especialização do ensino (cindido entre composição e interpretação) culminou, no século XX, em gerações de excelentes instrumentistas que não sabem improvisar acordes nem mesmo sobre a cifra de um baixo.

Embora os conservatórios italianos tenham sido o modelo para aquele de Paris (e o de Paris, para o resto do mundo) e muito material das bibliotecas de Nápoles e Bolonha tenha sido

<sup>28</sup> A esse respeito, Catarina Domenici (2012) comenta: “A separação histórica entre composição e performance fundou-se na crença no texto como sinônimo para a voz do compositor para estabelecer uma relação assimétrica que privilegia a escrita em detrimento da tradição oral.” E ainda: “O dualismo espírito/matéria traz sérias implicações para o performer, posto que o ideal da obra musical transcendente gera uma relação conflituosa entre a inevitabilidade da presença física do performer e a tentativa de negação desta como forma de atenuar o grau de profanação da 'composição sagrada na performance. Ainda de acordo com essa visão, a obra pertence ao compositor, cabendo ao performer uma função puramente mecânica para a realização da intenção do outrem”. (DOMENICI, 2010, p. 66 e 71).

<sup>29</sup> Para mais reflexões sobre o papel da escrita para a consolidação do conceito de música clássica, recomenda-se a leitura do capítulo *Ecos do passado, a partir de Victor Hugo de Tanger o que ressoa* (ALEGRE, 2019, p. 13-16)

<sup>30</sup> “A fundação do Conservatório de Paris em 1795 marca o início de uma nova era do ensino musical. A partir de então o aprendizado da profissão fica a cargo da escola de música, que por sua vez é construída sobre ideais pedagógicos predefinidos, oferecendo ao aluno um curso completo, através de métodos muitas vezes encomendados para a escola de música. Na sua essência, esse é o modelo que possuímos até os dias de hoje.” (SANTOS, 2012, p. 4). Essa afirmação, por mais que válida, deve ser tomada com certa cautela, já que não se pode desconsiderar as transformações que essa própria instituição sofreu ao longo dos últimos dois séculos, bem como as permanências e influências dos conservatórios napolitanos.

<sup>31</sup> Talvez o que realmente diferencie o Conservatório de Paris daqueles italianos do século XVIII seja o fato de a formação ter sido fragmentada em diversas especialidades, de modo que os estudantes passaram a não ter uma formação que integrasse todas as disciplinas teóricas e práticas, diferentemente do que acontecia em Nápoles. A respeito dessa diferença ver IMBIMBO (1821).



levado para a França na virada do século XVIII e XIX, há uma diferença significativa entre os métodos franceses e italianos. Enquanto os franceses tendem a ser enormes e repletos de textos e explicações teóricas<sup>32</sup>, os italianos costumam ser mais lacônicos. É provável que esse apreço da tradição francesa de ensino pela teoria escrita tenha sua origem em Jean-Philippe Rameau (1683-1764) e em sua teoria do baixo fundamental (RAMEAU, 1722 e 1726), cujo pensamento e proselitismo influenciaram profundamente os tratados musicais posteriores daquele país. Nesse sentido, é interessante notar que as primeiras edições de *Regole e Partimenti* na França no começo do século XIX<sup>33</sup> possuem longas introduções e explicações teóricas puramente francesas (i.e. baixo fundamental, de Rameau), algo inexistente na maioria dos manuscritos italianos. A tradição oral, intrínseca ao ensinamento dos *partimenti* em Nápoles, não teve espaço na França oitocentista:

Atualmente podemos constatar que a tradição napolitana, em pleno funcionamento em seu mundo de perfeito alinhamento entre professores e alunos, era certamente um processo altamente sistematizado para desenvolver habilidades em improvisação e composição. Entretanto, quando tirada de seu contexto original e reduzida a “tratados” lidos por estudantes alheios àquela tradição, ela se tornou meramente parte do estudo oitocentista de harmonia. Foi precisamente em Paris, no final do século XVIII e começo do XIX, que essa transformação ocorreu. E é nos documentos descritos acima [edições francesas de Choron, Imbimbo e Fétis] que podemos detectar sutis transformações de conceitos, resultantes da saída dos *partimenti* de sua terra natal de pura tradição oral para serem submetidos a uma tradição mais literária e estrangeira, de livros de harmonia impressos.<sup>34</sup> (CAFIERO, 2007, p. 154-155)

Cabe aqui uma pequena reflexão sobre o significado de teoria musical. O musicólogo Carl Dahlhaus dividia a teoria musical ocidental em três tipos: especulativa, regulativa e analítica<sup>35</sup>. A partir dessa visão, poder-se-ia argumentar que o estudo dos *partimenti*, e também

<sup>32</sup> Exemplos desse proselitismo nas obras encomendadas pelo conservatório de Paris aos seus professores podem ser vistas em o *Cours complet pour l'enseignement du piano forte* (1830) de Hélène de Montgeroult, *Encyclopédie du pianiste compositeur* (1840) de Joseph Zimmerman e *Traité d'haute composition musicale* (1824) de Antoine Reicha.

<sup>33</sup> Veja por exemplo a publicação *Principes de composition des écoles d'Italie* (1808) organizada por Alexandre-Etienne Choron e a edição dos partimentos de Fedele Fenaroli publicadas por Emanuelle Imbimbo (1780).

<sup>34</sup> “Today, we can see that the Neapolitan tradition, when fully functioning in its world of close-knit teachers and students, was indeed a highly systematized process for developing skills in improvisation and composition. But when taken out of its native context and reduced to “treatises” read by students unaware of the tradition, it began to transform into part of the nineteenth-century study of Harmony. It is in Paris, at the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth centuries, that this transformation takes place. And it is in the documents described above that we can detect subtle shifts of concepts as partimenti leave their homeland of an essentially oral tradition and are subsumed into a foreign, more literary tradition of printed harmony books.”

<sup>35</sup> De acordo com Thomas Christensen (2007, p. 11): “Simply put, speculative theory concerns on ‘ontological contemplation’ of musical essences and materials, their basis in number and acoustics. [...] ‘Regulative’, according to Dahlhaus, constitutes the broad of ‘practical’ and ‘poetical’ writings that instructed students on the rudiments and syntactic rules of music [Finally, a third, more critical tradition arose in the late eighteenth and early nineteenth centuries [...] that can be roughly grouped within the locution of ‘music analysis’. Here the concern is with

do baixo contínuo, compreende todo o território da teoria musical, uma vez que ele é *especulativo*, por proporcionar um conhecimento relativo aos intervalos, suas consonâncias e dissonâncias; *regulativo*, por possuir uma intrínseca dimensão “poética”<sup>36</sup> ligada às regras de condução de vozes, contraponto, regra da oitava, cadências e movimentos do baixo; *analítico*, ao revelar ferramentas capazes de explicar as relações harmônicas e esquemas de contraponto presentes nos próprios *partimenti* e em outras composições musicais. Essa constatação coloca em xeque a cultuada oposição entre o pensar e o fazer, entre teoria e prática, uma vez que o ensino dos partimentos e baixo contínuo são atividades, essencialmente, práticas.

Sendo assim, tal separação não encontra respaldo na didática napolitana, de modo que o aprendizado da linguagem musical por meio dos *partimenti* deveria ser como o da língua materna, na qual se aprende primeiro a falar e apenas depois reflete-se sobre sua gramática. Essa postura, no entanto, foi significativa para o entendimento dessa prática como antiquada – principalmente em âmbito germânico, como será visto a seguir – já que os mestres italianos não se preocupavam em “teorizar” aquilo que ensinavam, ou seja, em colocar em palavras, nem racionalizar seus motivos dentro de um sistema lógico, de modo que, mesmo se os conhecessem, raramente explicavam:

Por mais de meio século, ele [Giovanni Furno, professor do conservatório,] ensinou os preceitos da escola de Scarlatti, apropriadamente ordenados por Durante, os quais propiciam excelentes resultados. Assim como Durante, ele não respondia quando seus alunos perguntavam as razões por trás de suas correções. Mas Furno, quando pedia aos estudantes que harmonizassem os baixos de Durante, Leo e Sala, e as *disposizioni* de Cotumacci, assim dizia: 'Faça isso, e faça isso como eu digo, porque isso foi o que meu mestre Cotumacci me ensinou. Por que você me pergunta as razões, quando em música a primeira e mais forte razão é o efeito? Escutem – ele dizia a todos os seus alunos – escutem o quão belo é esse acorde sobre esse baixo! Vocês precisam de alguma razão melhor do que o efeito que ele produz?... Acreditem em mim, não procurem mais, mas trabalhem com coragem que se tornarão artistas!’<sup>37</sup> (FLORIMO, 1882, p. 292)

Tal citação caracteriza o modelo pedagógico vigente nos conservatórios napolitanos, em que toda teoria era fruto de um saber empírico e essencialmente prático. Isso tem relação

intensive study and contemplation of musical masterworks as models for compositional study and aesthetic appreciation.”

<sup>36</sup> Do grego *poiesis*, que significa fazer, esse termo é usado muitas vezes para se referir ao saber prático e manual, típico do ofício do artesão.

<sup>37</sup> “Egli [Giovanni Furno] per più di mezzo secolo insegnò i precetti della scuola di Scarlatti, meglio ordinati dal Durante; la quale da tuttavia ottimi frutti. Non rispondeva come Durante ai suoi allievi, quando gli dimandavano le ragioni delle correzioni che loro faceva ; ma il Furno, quando faceva armonizzare i bassi del Durante, del Leo e del Sala, e le disposizioni di Cotumacci, così diceva ai suoi discepoli: ‘Fate così e come io vi dico perchè così mi insegnò di fare il mio maestro Cotumacci. A che investigare ragioni, quando in musica la prima e più forte ragione è l’effetto? Sentite, egli diceva a noi tutti della sua scuola, sentite com’è bello quest’accordo sopra questo basso: ne volete altra ragione meglio dell’effetto che produce?... Credete a me, non cercate di più, e lavorate con coraggio chè diverrete artisti’”

com o fato de que ali era uma forte tradição oral de passagem do conhecimento que vigorava, a qual tinha sua origem no modelo de aprendizado dos mestres e aprendizes, remontando às guildas medievais<sup>38</sup>. Objetivamente tal pedagogia se organizava torno do *exemplo*<sup>39</sup>, mais do que preceitos teóricos. A relação institucionalizada entre mestre e aprendiz requeria, ainda, um conhecimento que pode ser entendido como esotérico, ou seja, transmitido dentro de um grupo fechado e seletivo de geração em geração, que respeitava e reverenciava a tradição – como todo trabalhador de ofício.

Mais de um século depois, ao escrever sua célebre *Harmonielehre* (1922), Arnold Schoenberg (1874-1951) faz uma afirmação que – recortada de seu contexto – poderia parecer destinada aos professores napolitanos, inclusive como uma reação à citação anterior de Giovanni Furno:

A forma como realizam a estética é extraordinariamente primitiva. [...] Afirma-se, por exemplo: “isto soa bem, ou mal” (mais justo e sincero seria dizer “belo” ou “feio”). Em primeiro lugar, isto é uma presunção e, em segundo, um juízo estético. Se tal estabeleceu-se infundadamente, por que merecer crédito? É necessário acreditar na autoridade do teórico? Por quê? Quando não oferece razões, ele diz só o que sabe (não por haver descoberto a partir do próprio esforço, mas por ter aprendido assim) ou diz o em que todos acreditam (por ser uma experiência comum). Mas a beleza não é algo da experiência de todos, senão, quando muito, experiência de alguns. Além do mais, se semelhante juízo pudesse existir sem maior fundamentação, esta deveria brotar do sistema [teórico] com tamanha evidência que seria dispensável demonstrá-la. E aqui golpeamos os teóricos em seu ponto mais vulnerável: eles querem que suas teorias sirvam como estética prática; ambicionam influir no sentido da beleza de tal modo que se produzam [...] efeitos que possam ser considerados belos; querem ter o direito de proibir sons e encadeamentos que consideram feios. Mas estas teorias não estão construídas de forma que os julgamentos estéticos surjam como consequência de seus princípios básicos, do desenvolvimento lógico desses princípios! Pelo contrário: não se encontra nenhuma coerência, absolutamente nenhuma. Estes juízos de belo e feio são excursões absolutamente imotivadas ao campo estético, que nada têm a ver com o todo da construção. (SCHOENBERG, 2001, p. 45)

Ora, certamente Schoenberg não se direciona aos “*partimentistas*”, afinal é mais provável que ele se referisse aos críticos da “*Noite transfigurada*” e à figura do *teórico* de sua época, que se aproveitavam de seu status autodeterminado para criticar as obras mais revolucionárias do período, além de pouco demonstrarem suas habilidades na prática da composição. Entretanto, seu tratado de harmonia reflete uma oposição ferrenha ao modelo do

<sup>38</sup> Apesar de institucionalizado, esse era o modelo vigente nos antigos conservatórios napolitanos e, por essa razão, Gjerdingen (2020, cap. 5) o define como *institutionalized apprenticeship*.

<sup>39</sup> O paradigma do *exemplo* como modelo pedagógico será aprofundado no capítulo 5.

ensino musical napolitano<sup>40</sup>, já que sistematiza um sistema teórico coerente e fechado, distante da tradição de exemplares.

Apesar de todo o seu apelo contrário à autoridade exacerbada dada aos “teóricos” da música, Schoenberg se tornou exatamente a figura autoritária do teórico musical para as gerações futuras. Apesar de compositor, ele se coloca em seu livro como um teórico, uma vez que em sua extensa publicação demonstra toda sua erudição e capacidade lógico-argumentativa para *teorizar* – como ele mesmo diz (SCHOENBERG, 2001, p. 47) – sobre um sistema representativo da harmonia. Sua escolha se deu justamente para fazer frente à argumentação de seus opositores, mas, ao fazer isso, transformou-se naquela figura que não se pode questionar. Tanto é assim que, na sinopse da edição brasileira de seu tratado, afirma-se que “*Harmonia* [título do livro] é um desses raros livros que permitem ao músico e estudioso da música dar-se ao luxo de dispensar outras leituras que tratem do mesmo assunto: o ensino da harmonia e os segredos e meandros da tonalidade” (SCHOENBERG, 2001, contracapa). Ora, com tal premissa, que espaço existirá para o estudo de outras tradições musicais e, mais precisamente, da *história da teoria musical*? Essa é mais uma das razões por ter tardado tanto para que esse campo de pesquisa se desenvolvesse.

Se a escrita desempenhou papel fundamental para a canonização de obras musicais, o mesmo deve ser dito para a teoria musical. Um dos fatores objetivos que devem ter pesado na falta de importância dada aos *partimenti* napolitanos é que, em sua terra natal, eles estavam inseridos em uma tradição de ensino oral (GJERDINGEN, 2020; SANGUINETTI, 2012). Assim, o ensino metodizado dos conservatórios modernos demandou livros de teoria escrita. É por isso que, na França, apesar de sua influência, o ensino de *partimento* se transformou nos manuais de harmonia (CAFIERO, 2007, p. 154-155) e, com o passar do tempo, a tradição viva entre mestre e aprendiz se perdeu. Além disso, o espírito revolucionário e a ideologia progressista do começo do século XX fizeram com que se almejasse uma teoria neutra, ou seja, um sistema de ensino da teoria musical lógico e argumentativo que não influenciasse diretamente na criatividade<sup>41</sup>, como é o caso de Schoenberg.

<sup>40</sup> Note-se que curiosamente Schoenberg exalta românticamente os “mestres de ofício” usando a figura do *marceneiro* como um bom exemplo de alguém que domina a matéria de sua prática, mas o faz principalmente para desmoralizar os ditos “teóricos da música”.

<sup>41</sup> Mais sobre essa oposição de paradigmas será discutido no capítulo 5.

Por essa mesma razão, o estudo musicológico sobre tratados de teoria musical priorizou aqueles prolixos, ou seja, principalmente aqueles germânicos<sup>42</sup>. Com isso, à época do surgimento dessa disciplina acadêmica – a *Musikwissenschaft* – a ideologia positivista e o nacionalismo alemão fizeram com que toda teoria italiana de tradição oral fosse colocada em segundo plano. Eram as obras escritas o objetivo do compositor, bem como a análise de tais obras autônomas o foco de estudo da análise musical. O recente campo de pesquisa sobre as práticas de *improvisação histórica* tem contribuído justamente no sentido de repensar as estruturas que pautaram a produção, consumo e estudo da chamada *música clássica* ao longo do século passado, já que elas têm ajudado a repensar o ensino da história da música e reformar os métodos de ensino da teoria musical<sup>43</sup>.

O problema é que mesmo fora da Itália o ensino da composição e improvisação quase sempre esteve pautado na fusão entre prática e teoria, bem como em uma relação próxima entre mestre e aprendiz, pelo menos até meados do século XIX. Um exemplo disso é o tratado de Carl Czerny sobre improvisação (CZERNY, 1829) que, diferentemente dos seus métodos técnicos, é relativamente pouco estudado. Esse tratado não tem muitas páginas de texto escrito e consiste principalmente em exemplos práticos. Essa característica reflete a emulação necessária ao aprendizado do ofício em uma guilda, a mesma característica que existia nos *partimenti* napolitanos. Assim, Czerny tenta reproduzir o modelo no qual ele aprendeu e que provavelmente ensinava a seus discípulos. Para um musicólogo adepto do método científico esses exemplos são difíceis de serem decifrados, já que falta a eles justamente o suporte da tradição oral.

Essa é uma das razões de um trabalho como esse ser necessário, já que para um músico moderno, acostumado à tradição da *Harmonielehre*, é quase impossível compreender como estudar um material em que há poucas palavras (quando muito) para indicar os passos para abordá-lo.

<sup>42</sup> O nacionalismo alemão influenciou não apenas o desenvolvimento das teorias musicais modernas e da musicologia, mas tem papel significativo na produção dos cânones que sustentam o que se chama de música clássica. Exemplo próximo disso está na pesquisa informal – mas significativa – publicada pela revista espanhola BachTracks em 2019, a qual revelou que entre os dez compositores mais tocados em salas de concertos na Europa em aquele ano, pelo menos oito eram de países germânicos. <<https://cdn.bachtrack.com/files/158143-EN-Classical%20music%20statistics%202019.pdf>> Acesso em 06.08.2022

<sup>43</sup> “And here I would like briefly to explore four ways that recent research and practice of improvisation in early music might have implications beyond our small corner of the musical landscape: 1) Recognizing commonalities of musical improvisation; 2) Distinguishing varieties of improvisation; **3) Reforming the teaching of music history; and 4) Reforming pedagogies of music theory.**’ [grifo nosso] (CHRISTENSEN, 2017, p.13)

Por isso, optou-se por estudar sistematicamente uma dessas fontes de regras de *partimenti*, a saber, aquelas publicadas por Giovanni Furno (1750-1837). Tal decisão não é aleatória: pelo contrário, em meio a tantos nomes e manuscritos, alguém que deseje iniciar seu estudo nessa área pode se sentir perdido, sem ter clareza de onde começar ou por qual caminho seguir. Nesse sentido, o método de Furno mostra-se como um ótimo ponto de partida: ele possui um conjunto conciso de *regole* e apenas dez partimentos básicos, mas que condensam muito bem diversos aspectos dessa prática e podem servir como fundamento àqueles que desejem estudar *partimenti* mais complicados de outros autores. Por conta do potencial de questões aí presentes e de sua pequena extensão, o método de Furno mostrou-se como um bom material para ser explorado no âmbito de uma pesquisa de mestrado. Além disso, há uma enorme carência no Brasil por fontes primárias acessíveis em edições em língua portuguesa. É por essa razão que, no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP, tem-se incentivado o desenvolvimento de diversos projetos de mestrado e doutorado que tenham como fio condutor a produção de traduções comentadas de tratados e métodos históricos<sup>44</sup>. Assim, optou-se por realizar não apenas um estudo dos *partimenti* de Giovanni Furno, mas também uma tradução de suas regras, podendo auxiliar pesquisadores e músicos independentes que teriam dificuldade em compreender essa importante fonte devido ao seu idioma, grafia, terminologia e/ou lacunas de informação.

É fato que o assunto da pesquisa, *partimenti*, é novo e atual, como é possível notar pela quantidade de publicações bibliográficas sobre o assunto dos últimos 15 anos. O interesse pelos *partimenti* parece já ter superado o que poderia ser uma mera curiosidade histórica<sup>45</sup> por algo antiquado (e, por isso, esquecido), tendo se mostrado útil para diversas disciplinas ao romper barreiras entre teoria e prática. Mais recentemente parece ter ficado claro também que seu estudo não se restringe apenas à compreensão da música italiana do século XVIII, pois sua influência na pedagogia do século XIX<sup>46</sup> é significativa para a compreensão da estética do alto romantismo. Além disso, a maneira de aprendizado dos métodos da escola napolitana dialoga diretamente com tendências da pedagogia moderna de um modo geral, uma vez que ela está situada no campo que se define por “saber da experiência” (BONDIA, 2002), tão ou mais

<sup>44</sup> Exemplos de trabalhos de mestrado desse tipo desenvolvidos dentro do PPGMUS da ECA-USP: DOMINGOS (2012), HELD (2017) e DORIGATTI (2019). Trabalhos semelhantes também foram realizados em outras instituições como aquele de Fernando Cazarini (BACH, 2009) na UNICAMP e a coletânea *Tratados e Métodos de Teclado* (FAGERLANDE, 2013) na UFRJ.

<sup>45</sup> “It is not an exaggeration to say that this knowledge [sobre partimento] has helped to revolutionize our understanding of musical pedagogy and style over the long eighteenth century.” (CHRISTENSEN, 2017, p.9)

<sup>46</sup> Dois bons artigos a esse respeito são CAFIERO (2007) e TERIETE (2020).

importante que qualquer informação desvinculada de vivência. Do ponto de vista estritamente musical, o anseio por uma renovação do ensino tradicional, que havia cindido as tarefas do compositor e do intérprete, demanda uma busca por novas (ou antigas) maneiras de integrar as múltiplas atividades do *fazer musical* no contexto da chamada música clássica.

## CAPÍTULO 2 – *Giovanni Furno (1750-1837), il maestro*

O objetivo deste capítulo é traçar um breve esboço biográfico e artístico acerca de Giovanni Furno, contextualizando as fontes primárias ligadas diretamente à sua didática. Para tanto, iremos nos basear sobretudo nos textos de Kandler (1821), Villarosa (1840), Florimo (1869, 1882), Fétis (1881), Giacomo (1924), Letto (1998), e Cafiero (2020), assim como nas fontes e manuscritos listados no item 2.3.

### 2.1 Notas sobre sua biografia

Até quando minhas pernas permitirem, virei sempre dar minhas lições a esses queridos juvenzinhos, que amo como se fossem meus filhos, e entrarei sempre imbuído de respeito e veneração neste santo orfanato de caridade cidadã, que me educou na arte, posicionou-me na vida civil, concedeu-me honra e a modesta fortuna que possuo.<sup>1</sup> (FURNO apud FLORIMO, 1882, v. 2, p. 292)

Essa teria sido a resposta do *maestro di partimento* Giovanni Furno (1750-1837) ao ser indagado por Niccolò Zingarelli (1752-1837), então diretor do *Real Collegio di Musica* de Nápoles, se não gostaria de aposentar-se para poder descansar devido à sua idade avançada (FLORIMO, 1882, v. 2, p. 292). Furno dedicou sua vida ao magistério, tendo exercido esse ofício ininterruptamente por mais de meio século. Francesco Florimo (1800-1888), bibliotecário do *Conservatório San Pietro a Majella*, foi aluno de Furno e seu relato sobre esse professor é carregado de muito afeto (FLORIMO, 1882, v. 2 p. 292-293), o que indica que Furno provavelmente foi um professor consciencioso e muito próximo dos jovens alunos dos conservatórios onde lecionou. O empenho e o carisma de Furno talvez constituam a razão de ele ter sido considerado por alguns como o melhor professor de Nápoles (KANDLER, 1821).

Giovanni Furno formou uma notável geração de compositores de ópera napolitanos que inclui os renomados Vincenzo Bellini (1801-1835) e Saverio Mercadante (1795-1870), mas também outros compositores de ópera célebres em seu tempo como Nicola Manfredi (1791-1813), Lauro Rossi<sup>2</sup> (1810-1885), os irmãos Luigi e Federico Ricci (1805-1859 e 1809-1877), dentre outros. Florimo (1882, v. 2, p. 293) afirma que seus ilustres alunos estariam destinados “a perpetuar sua memória”. De fato, a busca pelo termo *Giovanni Furno* em dicionários musicais resulta sempre em verbetes acerca de seus alunos; apesar disso, poucos são os

<sup>1</sup> “Fintanto che le gambe mi aiuteranno, verrò sempre a dare le mie lezioni a questi cari giovanetti che amo quali i miei figli, ed entrerò sempre compresso di rispetto e venerazione in questo santo asilo della carità cittadina che mi educò nell’arte, mi diede stato nella civil compagnia, onori e la modesta fortuna che possego”

<sup>2</sup> É digno de nota que Lauro Rossi foi professor de Carlos Gomes em Milão, estabelecendo, de certa forma, uma ligação de Furno com o Brasil.



dicionários que possuem um verbete destinado exclusivamente a Furno. Dentre os dicionários modernos, o italiano *Treccani* é o que possui o verbete mais completo. É importante notar também que todos os textos com informações biográficas deste professor napolitano costumam remeter a duas fontes basilares, a saber: Florimo (1869; 1881-1883) e Giacomo (1924).

Giovanni Furno nasceu na pequena Cápua, vilarejo próximo a Nápoles, em 27 de dezembro de 1750<sup>3</sup>. Depois de ficar órfão, foi cuidado por um sacerdote, o qual foi responsável por fazê-lo ingressar no conservatório Sant'Onofrio em Nápoles. A data exata de sua entrada é, todavia, incerta: Florimo afirma ter sido em 1755, enquanto Di Giacomo assegura ter sido em 11 de março de 1767. O que não há dúvida é que Furno foi aluno de Carlo Cotumacci (1698-1775), fato que o liga diretamente à escola *Durantista*<sup>4</sup>. O jovem Furno foi indicado por seu professor para substituí-lo durante um período de afastamento, por conta de uma viagem. Entretanto, Cotumacci nunca mais retornou e, por isso, Furno foi apontado *maestro di capella* extraordinário em 12 de agosto de 1779 no conservatório Sant'Onofrio a Capuana, tornando-se *maestro di capella* ordinário em 1783 (CAFIERO, 2020, p. 16, nota 44). Furno permaneceu como professor de *Partimento e armonia sonata*, mesmo após as sucessivas reformas pelas quais passaram os conservatórios na virada do século, quando da unificação em *Real Collegio di Musica di San Sebastiano* e, mais tarde, *Conservatorio San Pietro a Majella*.

O manuscrito I-Nc Od.2.20(3) que contém suas regras de partimento sugere, ainda, que Furno tenha lecionado no *Reclusorio di Napoli*<sup>5</sup>. Certamente ser professor no *Reclusorio* era menos importante do que nos conservatórios, uma vez que se tratava de uma espécie de cárcere, no qual o ensino de um ofício era entendido como uma reabilitação, e talvez por isso esse fato não costume ser mencionado.

Apesar de ter se aposentado em 1811, Furno permaneceu como professor de *partimento* até 1835, quando se retirou definitivamente. Como prova de sua estima, continuou recebendo

<sup>3</sup> A data de nascimento apresentada pela maioria das fontes é 1 de janeiro de 1748, provavelmente por ter sido Florimo (1868) o primeiro a divulgá-la. Entretanto Cafiero (2020, p. 16, nota 44) argumenta que a partir do documento I-Na, Min, Int. I/877 é possível afirmar que Furno nasceu, na verdade, em 27 de dezembro de 1750.

<sup>4</sup> Em um documento do início do século XIX (Cf. CAFIERO, 2020, p. 15, nota 43), o eclesiástico francês Jean Joseph Guyon de Bonnefond lamenta a dificuldade de estabelecer um “método único” no *Real Collegio di Musica*, aos moldes de Paris, e frisa a existência simultânea de três tradições - ligadas a Leo, Durante e Cotumacci - representadas pelas figuras de Giacomo Tritto, Fedele Fenaroli e Giovanni Furno, respectivamente. Apesar disso, as diferenças entre as escolas de Cotumacci e Durante não têm sido alvo de muitos estudos recentes e é provável que sejam pouco significativas (TOUR, *Some reflections about 'il metodo di Cotumacci'*, 2020), já que mesmo fontes de época, como Florimo (1869 e 1881), estabelecem uma hereditariedade entre Durante, Cotumacci e Furno. Já as diferenças entre as escolas de Leo e Durante foram amplamente discutidas em *Counterpoint and Partimento* (TOUR, 2015) e serão mais enfatizadas no próximo capítulo.

<sup>5</sup> O título original do manuscrito foi rasurado, de modo que atualmente lê-se o seguinte: *Prime Regole di Partimenti per accompagnare i Partimenti senza numeri del Sig.<sup>re</sup> D. Giovanni Furno maestro dei Reali Conservatorij di Musica e del Real Reclusorio di Napoli* (I-Nc Od.2.20(3), fol. 1r)

seus vencimentos integrais até 1837, quando, aos 87 anos, foi vítima da epidemia de cólera que assolou Nápoles.

## 2.2 Considerações sobre a catalogação errônea de suas composições

Foram poucos aqueles que conseguiram ter importância equivalente tanto nas atividades de composição, quanto no ensino dos conservatórios. A constante demanda por novas obras, seja para a Igreja, seja para o teatro, fez com que vários compositores napolitanos deixassem de lecionar para poderem dedicar-se inteiramente ao ofício da composição. Outros, porém, como parece ser o caso de Furno, fizeram o caminho oposto, e é provavelmente por isso que atualmente Furno é lembrado essencialmente por suas atividades como docente. Tanto é assim, que não existem gravações e performances modernas de suas escassas obras, a ponto de o *New Grove Dictionary of Music*, no verbete “Giovanni Furno”, descrevê-lo como uma figura “desprovida de importância como compositor” (LIBBY, 2001).

O que impressiona, porém, é a quantidade de peças atribuídas a ele em bibliotecas europeias e norte-americanas que, porém, não constam em nenhuma fonte histórica – algumas, inclusive, escritas para piano e com títulos muito inadequados para o período e estilo nos quais Furno estava inserido<sup>6</sup>. Essa confusão, obviamente, deve-se a um homônimo, tal como identificado no verbete de Fétis sobre Giovanni Furno:

Um artista com o mesmo nome, Sr. *Giovanni Furno*, ficou famoso pela publicação de pequenas peças fáceis para piano nos últimos anos [ca. 1860-1870]. Ignoro se este é um parente do precedente. Ele nasceu em Nápoles em 26 de outubro de 1840<sup>7</sup> (FÉTIS, 1878, p. 353)

Essa constatação, entretanto, ainda não foi absorvida pela maioria das bibliotecas e arquivos. Outro equívoco comum é a atribuição a Giovanni Furno de algumas peças gravadas no final do século passado cuja autoria é, na verdade, de Domenico Furnò (1892-1983), importante letrista napolitano.

## 2.3 Considerações sobre as fontes conhecidas

Diferentemente de autores como Fedele Fenaroli (1730-1818), Francesco Durante (1684-1735) ou Nicola Sala (1713-1801), Giovanni Furno não deixou uma grande quantidade

<sup>6</sup> Várias dessas peças foram publicadas pela editora *Casa Ricordi* e constam no *Archivio storico Ricordi*, que pode ser consultado em: <<https://www.digitalarchivioricordi.com/en/catalogo?relatedPeople=Giovanni+Furno>>. Acesso em 28/04/2021.

<sup>7</sup> “Un artiste du même nom, M. *Giovanni Furno*, s’est fait connaître par la publication de quelques petits morceaux faciles pour le piano, parus dans ces dernières années. J’ignore si c’est un parent du précédent. Il est né à Naples le 26 octobre 1840.”

de *partimenti* originais – são conhecidos apenas dez – e tampouco existe uma grande variedade de fontes relativas à sua didática. É bastante provável que em bibliotecas europeias existam manuscritos ainda não identificados que se refiram diretamente ao seu ensino. Entretanto, acreditamos que dificilmente esses documentos possam ter diferenças significativas em relação às fontes já conhecidas. Como professor de *partimento*, Giovanni Furno faz parte de uma geração tardia – a quinta<sup>8</sup> e penúltima, na classificação de Sanguinetti (2012, p. 84) – e é representante da tradição *durantista* que herdou de seu professor Carlo Cotumacci, tendo utilizado *partimenti* de outros mestres do conservatório de Sant’Onofrio em suas aulas (FLORIMO, 1882, v. 2, p. 292). Até o momento, as publicações didáticas já identificadas, bem como os demais manuscritos atribuídos a Giovanni Furno, estão preservados principalmente em bibliotecas italianas – com exceção de uma fonte na Dinamarca:

#### FONTES MANUSCRITAS:

**I-Nc Od.1.6/1:** *Regole di Partimento del Maestro Furno*<sup>9</sup>

**I-Nc Od.2.20(3):** *[Prime] Regole [per accompagnare] di Partimenti [senza numeri] Del Sig.re D. Giovanni Furno [Maestro de’ reali Conservatorij di musica, e del Real Reclusorio in Napoli]*<sup>10</sup>

**I-Mc Nosedata Th.c. 121:** *Regole di Partimento Per imparare a Sonare bene il Cembalo del Sig.re D. Giovanni Furno*<sup>11</sup>

**I-Mc Nosedata L 36-8:** *Metodo Facile, e breve Per accompagnare i Partimenti senza numeri Del Sig.r Giov.ni Furno Maestro del Real Collegio di Musica | in Napoli*<sup>12</sup>

**Dk-Kk mu 1306.2702:** *Prime Regole per accompagnar bene i Partimenti senza numeri Per uso del S.r D. Biagiantonio Palese*<sup>13</sup>

**I-Rsc A.Ms 3084:** *Movimenti del Partimento [del Maestro Furno]*<sup>14</sup>

<sup>8</sup> Sanguinetti (2012) define a “genealogia” de professores de partimento em seis gerações 1ª. Bernardo Pasquini (1637-1710), Rocco Grecco (1650-c.1718), Gaetano Grecco (1657-1728), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Nicola Fago (1677-1745), Lorenzo Fago (1704-1793) e Pasquale Fago (1740-1794); 2ª. Francesco Durante (1684-1755), Leonardo Leo (1694-1744) e Nicola Porpora (1686-1768); 3ª. Pasquale Cafaro (1715-1787), Giuseppe Arena (1713-1784), Giuseppe Dol (?-1774), Carlo Cotumacci (1709-1785) e Nicola Sala (1713-1801); 4ª. Fedele Fenaroli (1730-1818), Giovanni Paisiello (1740-1816), Giacomo Tritto (1733-1824) e Giacomo Insanguine (1728-1795); 5ª. Giovanni Furno (1750-1837), Saverio Valente (1750-c.1813), Niccolò Zingarelli (1752-1837); 6ª. Pietro Raimondi (1786-1853) e Pietro Platania (1828-1907). Tal genealogia tenta dispor os professores não apenas temporalmente, mas também dentro do contexto de seu ensino. Entretanto, note-se que ela não deve ser tomada como definitiva, já que o entendimento sobre os *maestri di partimento* tem se transformado bastante com pesquisas recentes, de modo que em tal genealogia faltam, inclusive, alguns nomes significativos, como o de Francesco Feo (1791-1861).

<sup>9</sup> Regras de Partimento do Professor Furno.

<sup>10</sup> [Primeiras] regras [para acompanhar] de Partimenti [sem cifras] do sr. Dom Giovanni Furno [professor dos Conservatórios reais de música e do Reclusorio Real de Nápoles].

<sup>11</sup> Regras de Partimento para bem aprender a tocar teclado do sr. Dom Giovanni Furno.

<sup>12</sup> Método fácil, e Breve Para acompanhar os partimenti sem cifras do Sr. Giovanni Furno Professor do Colégio real de Música de Nápoles.

<sup>13</sup> Primeiras Regras para acompanhar bem os partimenti sem cifras para uso do Sr. Dom Biagiantonio Palese.

<sup>14</sup> Movimentos do Partimento [do professor Furno].

#### FONTES IMPRESSAS:

**I-Nc S.C. 12.6.35:** *Metodo Facile breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare partimenti senza numeri del Maestro Giovanni Furno per uso degli Alumni del Real Conservatorio di Musica (ed. Orlando, Napoli 18--)*<sup>15</sup>

**I-VIc VLE 1106:** *Metodo Facile breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare partimenti senza numeri del Maestro Giovanni Furno per uso degli Alumni del Real Conservatorio di Musica (ed. Orlando, Napoli 18--)*

**I-FLf PM 781.2076:** *Metodo facile, breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare i partimenti senza numeri / del maestro Giovanni Furno (ed. G.Ricordi & C., Milano 1929)*

Com exceção de I-Rsc A.Ms 3084, todos os outros itens possuem essencialmente o mesmo conteúdo. Apesar da variedade de títulos, trata-se de um conjunto de *regole* básicas, acompanhadas de dez *partimenti* que exemplificam imediatamente o que é ensinado. A presença de tantos manuscritos reflete a conjuntura do ensino musical napolitano setecentista, no qual *partimenti*, *solfeggi*, *regole* e *disposizioni* circulavam amplamente em cópias manuscritas, uma vez que o sul da Itália tardou a possuir uma indústria de impressão musical bem estruturada e, por isso, era muito custoso fazer impressões dessa natureza. Assim, os manuscritos de *partimenti* raramente são autógrafos, sendo, em realidade, cópias feitas por algum aluno para seu próprio estudo<sup>16</sup> ou por um copista profissional<sup>17</sup>.

O manuscrito Dk-Kk mu 1306.2702 é revelador em alguns sentidos. Por um lado, ele exemplifica a característica descrita acima de que as cópias de manuscritos eram feitas para o estudo dos alunos de música, já que possui o nome daquele que o utilizou. Por outro lado, a presença desse manuscrito na Dinamarca indica a difusão e influência da escola napolitana até mesmo em regiões mais distantes, como a Escandinávia<sup>18</sup>. Isso se deve tanto ao intercâmbio de músicos e compositores, quanto à compra de manuscritos napolitanos a partir do século XIX por viajantes de todas as partes em busca dos “segredos” dos mestres daquela cidade, fazendo com que fontes desse tipo possam ser encontradas em diversos países de todo o mundo. Outro

<sup>15</sup> Método Fácil, Breve e claro das primeiras e essenciais regras para acompanhar partimenti sem cifras do professor Giovanni Furno para uso dos alunos do Conservatório Real de Música.

<sup>16</sup> Exemplo disso é o manuscrito Dk-Kk mu 1306.2702, que possui anotado na primeira página o nome daquele que o utilizou – e provavelmente o copiou: *Per uso del Sig.<sup>re</sup> Biangiantonio Palese | 1813 | Principiati a studiare a 1 Giugno 1814* (Ms: Dk-Kk mu 1306.2702, fol. 1r).

<sup>17</sup> Como no caso do manuscrito I-Mc Nosedo L 36-8, no qual após o título na primeira página encontra-se escrito onde foi copiado: *Copisteria e Magazzino di Musica Strada della Trinità de' Spagnoli N. 3 dirimpetto il Palazzo Stigliano a Toledo* (Ms: I-Mc Nosedo L 36-8, fol. 1r).

<sup>18</sup> Obviamente esse é um exemplo de um manuscrito específico de Giovanni Furno. Ao considerarmos outras fontes essa influência se revela ainda maior.

elemento significativo é a presença de data: 1813 (e início do estudo em junho de 1814), algo que não está presente nas outras fontes.

É notável o fato de as regras de Furno terem sido publicadas, uma vez que poucos foram os *maestri* que viram seus *partimenti* impressos. Esse fato pode colaborar para a compreensão da estima de Furno como professor, apesar de ele nunca ter ocupado os postos mais elevados na direção dos conservatórios em que lecionou. Por outro lado, as circunstâncias que propiciaram a publicação do *Metodo facile, breve e chiaro* pela editora Orlando são incertas.

Primeiramente, chama-nos a atenção o título escolhido, uma vez que não é comum o uso da palavra *método* em fontes primárias de *partimento* de outros autores. Tampouco nos manuscritos análogos do próprio Furno podemos encontrar tal designação. Buscando outras publicações do mesmo editor, constatamos que este foi bastante ativo em meados do século XIX e concentrou-se na publicação de partituras de melodias populares e árias de ópera. Dentre os métodos ou outros textos “teóricos” publicados, identificamos apenas uma coleção de uma dúzia de *Solfeggi*<sup>19</sup>, um livro de exercícios elementares de piano<sup>20</sup> e um método de violino de Spohr<sup>21</sup>. Assim, é possível que a escolha das regras de Furno para publicação, bem como de seu novo título, tenha sido, em certa medida, uma “estratégia de marketing” do próprio editor, com o intuito de explorar um mercado de amadores na capital do reino, assim como aquele existente na França desde o princípio do século XVIII.

A esse respeito vale destacar que antes de designar obras sérias, complexas e completas do *Conservatoire de Paris* no século XIX, a palavra *méthode* foi usada amplamente na França como título de “métodos fáceis” destinados a amadores. O “marketing” por trás dessas publicações consistia em dizer que o seu estudo garantiria um aprendizado rápido (*en peu de temps*) de diversos aspectos da arte musical, o que, obviamente, nem sempre era verdade. A exploração desse mercado fez com que alguns músicos se tornassem algo similar aos autores de *best-sellers* dos dias de hoje<sup>22</sup>.

Nesse sentido, as poucas regras de Furno podem ter parecido propícias a esse mercado, uma vez que são básicas e destinadas a principiantes, além de bem organizadas, com *partimenti* simples e que ilustram imediatamente o que é ensinado. Ademais, o sucesso das publicações

<sup>19</sup> MANDACINI, Placido. *12 Solfeggi per tenore o soprano* (1° libro, 2° libro). Napoli: presso Orlando, 18??.

<sup>20</sup> BERTINI, Henri. *25 Studi elementari per le piccole mani*: per servire d'introduzione ai 25 Studi facili (op. 100), op. 137. Napoli: presso Orlando, 18--.

<sup>21</sup> SPOHR, Ludwig. *Gran metodo per violino*. Napoli: presso Orlando, 183-.

<sup>22</sup> Esse é o caso, por exemplo, de Michel Corrette (1707-1795), que escreveu dezenas de métodos para diversos instrumentos. Em seu tratado *Le Maître de Clavecin* (1753) ele afirma tê-lo escrito para *Demoiselles de Condition* (senhoritas da classe alta) (CORRETTE, 1753, p. C).

de Fenaroli e as edições de *partimenti* na França por Alexander-Étienne Choron (1771-1834) e Emanuele Imbimbo (1756-1839) podem ter tido influência na aposta de editar um método como o de Furno em sua terra natal.

Apesar disso, o método de Furno, assim como tantas regras de *partimenti* e contraponto de outros *maestri*, não são organizadas como os *méthodes* franceses, nem são destinadas a diletantes. Nesse sentido, elas possuem um texto fragmentário e lacunar, que necessita complementação pela *viva voce del dotto Maestro*<sup>23</sup> (FENAROLI, 1775, p. 10). Além disso, enquanto os *méthodes* franceses costumam ser prolixos, o mesmo não ocorre nas *regole* napolitanas, as quais estruturam-se em torno da imitação e do exemplo. Essa última característica faz parte da tradição de mestre/aprendiz típica das guildas medievais, a qual fora institucionalizada e estruturou o ensino dos conservatórios napolitanos (GJERDINGEN, 2020, p. 61) em torno da oralidade, emulação e refinamento de modelos<sup>24</sup>.

O título completo do método publicado por Orlando, porém, sugere ainda uma outra hipótese: a frase “*per uso degli alumni del Real Conservatorio di Musica*” (para uso dos alunos do Conservatório Real de Música) que completa o título da capa pode indicar que a versão impressa do método de Furno tenha sido usada dentro do conservatório e, até mesmo, encomendada pela escola de música (aos moldes do que estava ocorrendo no *Conservatoire de Paris*). Isso faria sentido, uma vez que durante o domínio francês em Nápoles parece ter havido uma tentativa de uniformizar o ensino do então *Real Collegio di Musica*. Isso é revelado em um documento de 1812, em que Jean Guyon de Bonnefond, provável então secretário de *Pubblica Istruzione* ou supervisor *pro-tempore* (CAFIERO, 1998, p. 631, n. 1), afirma que o ensino no conservatório tinha três vertentes de tradições ligadas a Durante, Leo e Cotumacci, e que era dependente das atividades e empenho de cada professor, além de que seria impossível impor um modelo unificado sem desagradar alguns deles (CAFIERO, 2020, p. 15, n. 43). Nessa época o conservatório ainda era dirigido pelo triunvirato formado por Fedele Fenaroli, Giacomo Tritto e Giovanni Paisiello e contava com Giovanni Furno como membro do corpo docente. Dessa forma, as diferentes tradições de Durante, Leo e Cotumacci, a que se refere

<sup>23</sup> A tradução dessa frase seria “viva voz do douto professor”.

<sup>24</sup> É interessante notar a diferença de abordagem entre uma obra profissionalizante e outra destinada a amadores. Nicola Sala (1713-1801) no prefácio de *Regole del Contrappunto Pratico* (1794) afirma que aquela obra se destinava a principiantes que almejavam tornar-se verdadeiros mestres e, também, a músicos experientes, pois abarcaria todos os aspectos da arte do contraponto. Entretanto, e para o espanto de um leitor moderno desinformado, quase não há texto escrito em seu tratado, mas sim, uma infinidade de exemplos musicais. Michel Corrette (1707-1795), por sua vez, escreve dezenas de páginas repletas de textos e instruções em seu método para acompanhamento em baixo contínuo (CORRETTE, 1753), mas afirma, no prefácio, que o escrevera para senhoritas amadoras da classe alta que precisavam de instrução para realizar melhores acompanhamentos.

Bonnefond, são associadas diretamente a Fenaroli, Tritto e Furno, respectivamente. Nesse sentido, a publicação de um método para o uso dos alunos do conservatório poderia ser entendida como “afrancesamento” e tentativa de unificação do ensino no conservatório.

Entretanto, e apesar da crise vivenciada pelos conservatórios napolitanos desde o final do século XVIII, a influência francesa não deve ser superestimada, uma vez que, naquele momento, ainda era o modelo napolitano que influenciava Paris, tendo demorado bastante para que as inovações parisienses se tornassem hegemônicas também na Itália. Assim, a frase em questão - “*per uso degli alunni del Real Conservatorio di Musica*” (para uso dos alunos do Conservatório Real de Música) - pode indicar que o método impresso tenha sido, de fato, usado naquela instituição (já que economizaria o trabalho de tantos copistas). Todavia, é plausível pensar que a frase tenha sido introduzida simplesmente para ressaltar a autoridade e qualidade das regras ali expostas.

Uma questão importante a respeito dessa edição é: teria Furno escrito suas *regole* especialmente para a publicação (e os manuscritos teriam vindo depois como cópias dela), ou as regras de Furno já circulavam em manuscritos, tendo sido impressas posteriormente? Nós sustentamos a segunda possibilidade, apesar de não se saber a data exata da publicação de Orlando. Em sua transcrição informal e tradução para o idioma inglês<sup>25</sup>, Gjerdingen indica como ano “*ca. 1817*”. Desconhecemos como ele estipulou o entorno dessa data, entretanto é provável que de fato tenha sido publicada entre os anos 1810 e 1840, sendo impossível determinar com precisão, já que todas as publicações anteriores a 1857 do mesmo editor não possuem marcação de ano e não foram encontrados outros documentos que se refiram à publicação. Todavia, se a datação de Gjerdingen estiver correta, o manuscrito anteriormente mencionado (Dk-Kk mu 1306.2702) corroboraria a hipótese de que as regras já circulavam anteriormente, uma vez que nele está indicado o ano de 1813.

Algo que comprova a existência desse manuscrito antes do método publicado é o fato de o décimo partimento ser diferente daquele impresso na edição Orlando: assim como em outros manuscritos, a fonte dinamarquesa apresenta um partimento menor, enquanto a versão publicada é ampliada, abarcando alguns movimentos do “baixo ligado” que são descritos nas regras, mas que não apareciam em nenhum partimento.

Outra fonte cuja observação atenta se faz necessária é o manuscrito Nc Od.2.20(3). O título originalmente grafado foi *Regole di Partimenti del Sig.re D. Giovanni Furno*. Entretanto, uma mão posterior o alterou, transformando-o em *Prime Regole per accompagnare bene i*

<sup>25</sup> Disponível em *Monuments of partimenti* [www.partimenti.com](http://www.partimenti.com) Acesso em 13/05/2021

*Partimenti senza numeri del Sig.re D. Giovanni Furno maestro de' Reali Conservatorij di Musica e del Real Reclusorio di musica in Napoli.* Essa transformação comprova a circulação desses manuscritos ao longo do tempo, muitas vezes passando por mais de um dono. Ao mesmo tempo, é interessante notar a metamorfose das *Regole di Partimenti* [regras de partimenti], que se tornaram *Prime Regole per accompagnare bene i Partimenti senza numeri* [primeiras regras para bem acompanhar os *partimenti* sem cifras], até chegar em *Metodo Facile breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare i Partimenti senza numeri* [Método fácil, breve e claro das primeiras e essenciais regras para acompanhar os partimenti sem cifras]. De caráter biográfico é a última contribuição deste manuscrito, que revela que Furno foi professor também no *Real Reclusorio de Napoli*. Conforme comentado anteriormente, esse dado não aparece em nenhuma outra fonte de sua biografia.

O legado do ensino de *partimenti* deve ser entendido dentro de uma tradição em que as regras e lições não se esgotam em si mesmas, nem representam a totalidade do ensino dessa disciplina em Nápoles, por mais completa que seja uma ou outra coleção de *partimenti*. No caso dos *partimenti* de Furno, que lidam declaradamente com as “primeiras e essenciais” regras, isso é mais do que válido. Nesse sentido, o manuscrito I-Mc Nosedà Th.c. 121 colabora para o entendimento de que *partimenti* de diversos autores eram estudados e ensinados em conjunto, pois após as regras de Furno há, nesse mesmo caderno, diversos *partimenti* de Fedele Fenaroli, indicando que em algum momento após o estudo das lições de Furno o dono do manuscrito também praticou diversas lições de outro importante mestre *durantista*.

Dessa forma, acreditamos ser possível afirmar que a maioria desses manuscritos tenha sido escrita antes da versão impressa (com exceção do I-Mc Nosedà L 36-8, cujo título é idêntico ao do método publicado, sendo, portanto, provável tratar-se de uma cópia direta). Algo que reforça essa ideia são as sutis divergências textuais entre as fontes, embora nunca se trate de algo significativo do ponto de vista de seu conteúdo. Em se tratando de cópias de intuito prático e não rigoroso, é natural que ocorram abreviações e uso de sinônimos em suas redações.

A reedição do método em 1929 pela editora Ricordi (I-FLf PM 781.2076) faz parte de um conjunto de reedições desse período. Porém, a data não deve passar despercebida, já que reflete a persistência da tradição napolitana mesmo em meados do século XX, indicando que a relevância dos *partimenti* para o ensino musical certamente foi maior e mais duradoura do que se costuma pensar.

Por fim, gostaríamos de mencionar o singular manuscrito I-Rsc A.Ms 3084. Nele, como diz seu título, estão realizados *movimenti*, ou seja, ele contém diversas *disposizioni* a três vezes de nove movimentos do baixo sequenciais. Em Nápoles, esse tipo de disposição era usada como



modelo para o ensino da escrita do contraponto, oferecendo um caminho que permite inferir a variedade de maneiras pelas quais um baixo de partimento poderia ser realizado. Na França, esse tipo de modelo passou a ser chamado de *marches harmoniques* no século XIX.

A tradução das regras de Furno e a transcrição de seus *partimenti*, bem como uma análise detalhada de seu conteúdo será exposta nos capítulos 3 e 4. Já o capítulo 5 está reservado para uma análise e transcrição das disposições de *Movimenti del Partimento*, além de uma rápida discussão sobre sua autenticidade.

## CAPÍTULO 3 – As Regras de *Partimenti* do maestro D. Giovanni Furno

### 3.1 Considerações iniciais

#### 3.1.1 Considerações sobre o “método” Furno

Embora as regras de Furno tenham sido publicadas sob o nome *Metodo Facile breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare partimenti senza numeri*, suas características fazem com que não seja completamente adequado chamá-las de *método*. Isso porque essa palavra denota atualmente um tipo de publicação muito mais ampla, completa e prolixa do que qualquer regra de *partimenti*. A bem da verdade, nem mesmo quando foram escritas seria inteiramente adequado chamá-las assim, tendo esse título sido uma escolha oportuna como indicamos no capítulo anterior. Essa é a razão de nos referirmos daqui para frente às regras de *partimenti* de Furno por *regole* ou, simplesmente, *regras*. Essa é a palavra mais recorrente nos manuscritos análogos à versão impressa, além de ser a designação mais comum entre regras de *partimenti* em geral<sup>1</sup>.

Compreender o texto de Furno como *regole* e não como um “método” é significativo para não se incorrer no equívoco de achar que nelas estejam presentes todos os elementos para o aprendizado autônomo da arte da composição e improvisação napolitanas. Pelo contrário, as regras de Furno são lacunares e não lineares, faltando a *viva voce* do *maestro*. A esse respeito, Michele Ruta, em 1887, comenta:

A harmonia na Itália, inclusive nas escolas de onde vieram Rossini e Bellini, não era ensinada de outra maneira que não fosse conduzindo o aluno pelas mãos, por meio de uma longa série de exercícios práticos que se chamava, e ainda se chama, estudo do partimento. Artificio engenhosíssimo, o qual por si só, é verdade, podia fornecer os meios para se alcançar uma ousada meta, mas muitas vezes afastava o aluno pelo cansaço e dificuldades das quais estão repletos os seus preceitos desconexos. O estudo do partimento há até pouco tempo continuava pautado em regras não conectáveis por nenhuma linha lógica; as quais eram aquelas das cadências, da regra da oitava, da preparação e resolução das dissonâncias, dos modos de acompanhar os movimentos do baixo, das imitações de cânones, e da fuga. Uma tal maneira de estudo custava um árduo trabalho de muitos anos, e somente pela prática conseguia-se

<sup>1</sup> A maioria das fontes de regras de *partimenti* apresentam o título de *Regole*, mas também de *Esempi*, lembrando a tradição de mestre/aprendiz em que os *partimenti* eram ensinados. Essa terminologia diz muito mais a respeito do seu contexto do que a palavra *método*. Vale destacar que o uso de *méthode* ocorre em edições francesas de *partimenti*. Já nas fontes manuscritas italianas, dentre os vários manuscritos das regras de Fedele Fenaroli há um intitulado *Metodo per bene accompagnare del Sig.<sup>o</sup> Fedele Fenaroli*. Curiosamente esse é o manuscrito mais bem finalizado e sem maiores erros que possam causar alguma confusão. Dessa forma ele é, talvez, aquele que mais se aproximaria, de fato, de um método. Além disso, Fenaroli, como se sabe, empenhou-se para editar e imprimir suas regras em diversas ocasiões, o que pode ter influenciado a escolha do título, embora seja provável que não tenha sido ele a escrevê-lo (DEMEYERE, 2021, p. xiii). Outra questão relevante acerca desse manuscrito é que esse título foi escrito apenas em um segundo momento, sendo que o anterior era *Dell'Accompagnare. Libri quattro del Sig.<sup>o</sup> Maestro Fenaroli* (DEMEYERE, 2021, p. xiii).

conhecer a maior parte das combinações harmônicas e manejá-las com franqueza.<sup>2</sup> (RUTA, 1887, p. 135-136)

É fato que os preceitos de regras de *partimenti* não se ligam em uma *linearidade*, mas tampouco dever-se-ia dizer que são desconexos, como afirma Ruta. O ensino do partimento é cíclico e muitos preceitos são revisitados e reelaborados ao longo dos anos de prática. Assim, as regras de Furno apresentam uma primeira visão de vários desses preceitos, mas não de sua totalidade, de modo que Furno não discute imitações, não vai a fundo em todas as maneiras de preparar e resolver cada dissonância, nem expõe todos os movimentos de baixo ou maneiras de acompanhar a escala. Apesar disso, ele é bastante organizado no que diz respeito ao posicionamento de seus *partimenti* e conteúdo progressivo dos mesmos, de acordo com as regras ensinadas.

Ainda a respeito da lacunaridade das regras de *partimenti*, Fedele Fenaroli diz, em suas regras, que se por acaso algum *maestro* encontrasse erros ou falta de regras, este poderia adicioná-las e complementá-las como bem entendesse, já que o que ele fizera nada mais seria do que “colocar em ordem as regras já conhecidas por todos muito bem, e dar aos principiantes uma luz, de modo que não tocassem ao acaso”<sup>3</sup> (FENAROLI, 1775, p. 55). Certamente Furno aprovaria essa asserção também a respeito de seu “método”, ainda mais por ser composto de regras realmente voltadas para os iniciantes.

Uma outra característica genérica dos textos de regras de *partimenti* é seu cunho prático, fazendo com que sejam sucintos e objetivos. Isso faz com que sua redação muitas vezes assemelhe-se a um texto ditado por um professor (e copiado por alunos em aula), não havendo presunção de expor ali reflexões *sobre* o fazer musical ou desenvolver elucubrações teóricas que não necessariamente afetem diretamente a prática. Assim, Furno, enquanto professor de *partimento* e *armonia sonata*, se esquivava de questionamentos teóricos de seus alunos, respondendo:

<sup>2</sup> “L’armonia, anche nelle scuole da cui uscirono Rossini e Bellini, non altrimenti s’insegnava in Italia che conducendo lo scolaro per mano attraverso una lunga serie di esercizi pratici, che si chiamava e si chiama studio del partimento, artificio ingenuissimo, che da sè solo, è vero poteva fornire i mezzi di conseguire l’alto scopo, ma molte volte ne allontanava invece lo scolare con la noia e gli stenti di che sono fecondissime i suoi sconessi precetti. Lo studio del partimento fino a ieri ha continuato ad essere basato sopra regole non conesse tra loro da nessun legame logico; le quali erano quelle delle cadenze, della regola dell’ottava, della preparazione e risoluzione delle dissonanze, del modo di accompagnare i movimenti del basso, dell’imitazione dei soggetti dei canoni e delle fughe. Una tal maniera di studio costava il lavoro indefesso di molti anni, e solamente per pratica si perveniva a conoscere la maggior parte delle combinazioni armoniche. Ed a maneggiarle con franchezza.”

<sup>3</sup> “Se mai trovassero regole mancanti, o errori, potranno aggiungere, ed accomodare a loro piacere, mentre qui altro non si è fatto se non mettere in ordine le regole, che da tutti molto bene si sanno, e dare a' principianti un lume, acciò non suonino a caso.”

Por que investigar as razões, quando em música a primeira e mais forte razão é o efeito? Ouçam – ele dizia a todos nós de sua escola – ouçam quão belo é este acorde sobre este baixo: vocês precisam de alguma outra razão além do efeito que se produz?<sup>4</sup> (FURNO apud FLORIMO, 1882, v.2, p. 292)

Essa postura empírica e instintiva de Furno talvez reflita uma herança da tradição didática de Francesco Durante, o “pai” da escola à qual ele pertencia. Florimo (1882, v. 2, p. 180-181) afirma ter ouvido pela boca do próprio Furno – que, por sua vez, teria ouvido de seu mestre Cotumacci – a anedota de que Francesco Durante dizia não ser necessário explicar todas as suas correções em lições de contraponto de seus alunos, pois mesmo se ele naquele momento não tivesse condições de explicá-las, algum outro *maestro* o faria mais tarde, tornando tais preceitos novos “axiomas infalíveis”<sup>5</sup>.

Tudo isso relaciona-se, também, com a posição e objetivo do ensino do *partimento* no currículo napolitano, como visto no capítulo 1. O *partimento* é um método de *tocar*, o qual era usado para se adquirir a *linguagem* musical a partir da prática *extempore* de realização de *partimenti*. Nesse sentido, eles eram usados, num primeiro momento, como preparação para as aulas de contraponto (VAN TOUR, 2015, p. 162-163), nas quais se aprenderia a escrever e refinar uma linguagem na qual o aluno já era *fluente*, ou seja, que já se sabia tocar e que se constituía como uma memória musical, facilitando a abstração e imaginação sonora para se escrever música longe do instrumento<sup>6</sup>.

Por fim, é importante ressaltar que os *partimenti* de Furno são todos sem cifras. Isso pode causar um pouco de confusão a respeito do momento em que as cifras seriam introduzidas, pois parte das coleções de *partimenti* começam com baixos cifrados (que seriam mais fáceis de serem realizados), para terminar em *partimenti* cujas cifras são cada vez mais escassas. Isso, no entanto, não diz respeito a uma ordem comum ao ensino do *partimento*, pois as regras de *partimenti* quase sempre lidam com a maneira de se deduzir os intervalos do acompanhamento, uma vez que para realizar cifras nem sempre é necessário conhecer as regras. Por outro lado, conhecendo-se profundamente as regras, as cifras tornam-se dispensáveis na maioria dos casos. Além disso, também não é correto supor que *partimenti* avançados nunca sejam cifrados: é

<sup>4</sup> “A che investigare ragione, quando in musica la prima e più forte ragione è l’effetto? Sentite, egli diceva a noi tutti della sua scuola, sentite com’è bello questo accordo sopra questo basso: ne volete altra ragione meglio dell’effetto che produce?”

<sup>5</sup> Em certa medida ele tinha razão, uma vez que costumava usar o acorde de 3/4/6 sobre o segundo grau do tom, sem explicar por que naquela situação a quarta não era dissonância. Mais tarde isso foi explicado pela teoria do baixo fundamental de Rameau, como se vê em *Scuola di Contrappunto* (TRITTO, 1816, p. 10).

<sup>6</sup> O aluno imaginário de Giacomo Tritto – em seu tratado de contraponto em forma de diálogo – afirma ter estudado *partimenti* por dois anos, antes de chegar àquela aula (TRITTO, 1816, p. 7). Como pode ser visto ao longo do tratado, o aluno, de fato, já tem bastante conhecimento musical.

importante lembrar que as cifras não se referem apenas a harmonias, mas muitas vezes indicam o caminho melódico de uma voz e, por isso, estão presentes em *partimenti* fugados difíceis, como aqueles de Nicola Sala (1713-1801)<sup>7</sup>. Em razão da simplicidade dos baixos de Furno, por sua vez, acreditamos que eles fossem realmente usados no começo do ensino, pois exemplificam com precisão as regras básicas apresentadas pelo autor. A importância dada pelos italianos ao conhecimento de tais regras e, conseqüentemente, à capacidade de se realizar baixos não cifrados explica, sem que precisemos recorrer a uma suposta "disposição natural", o comentário de Rousseau acerca do acompanhamento na Itália:

Os italianos desprezam as cifras; a própria partitura lhes é pouco necessária: a prontidão e fineza de seus ouvidos as suprem, e eles acompanham muito bem sem todo esse aparato. Mas é apenas sua disposição natural a responsável por essa facilidade [...]<sup>8</sup>  
(ROUSSEAU, 1768, p. 9)

### 3.1.2 Sobre a tradução, metodologia e notação

Ao longo deste capítulo será apresentada uma tradução de todas as *Regras de Partimenti de Giovanni Furno* acompanhadas, imediatamente, de comentários e análises de seu conteúdo<sup>9</sup>. Optamos por seguir uma linha de literalidade, tentando manter o texto o mais próximo possível das fontes consultadas, mesmo em passagens nas quais a redação de Furno pode parecer confusa. Para auxiliar a compreensão, adicionamos entre colchetes [ ] alguns termos que podem auxiliar a leitura. Essa postura permitiu que fossem mantidos termos como “4ª maior e 4ª menor” ou “cordas do tom”, cujas transposições para um jargão moderno poderiam facilitar um estudo “prático”, mas impediria que o leitor se ambientasse a elementos teóricos conotados pela terminologia original.

Como exposto no capítulo anterior, são várias as fontes manuscritas e publicadas das regras de *partimenti* de Giovanni Furno, muito embora tenham conteúdo quase idêntico. Assim, no início desta pesquisa optamos por usar como fonte principal o *Metodo Facile breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare i partimenti senza numeri del Maestro Giovanni Furno per uso degli Alumni del Real Conservatorio di Musica* publicado em Nápoles pela editora Orlando, na esperança de que fosse a versão melhor acabada. Entretanto,

<sup>7</sup> Além disso, é importante destacar que algumas tradições sempre utilizam cifras, como é o caso da escola bolonhesa de Giambattista Martini (1706-1784) e Stanislao Mattei (1750-1825). Isso não significa que seus *partimenti* sejam mais fáceis, pelo contrário. Também é digno de nota que a existência das cifras não implica que elas sejam necessárias ou que seja obrigatório segui-las para uma realização adequada.

<sup>8</sup> “Les Italiens méprisent les chiffres; La Partition même leur est peu nécessaire: la promptitude de & la finesse de leur oreille y supplée, & ils accompagnent fort bien sans tout cet appareil. Mais ce n’est qu’à leur disposition naturelle qu’ils sont redevables de cette facilité [...]”

<sup>9</sup> A tradução completa das regras de Giovanni Furno está disponível no *Apêndice A*.

diferentemente do que imaginamos, o fato de tratar-se de uma edição impressa não significou que esta fosse melhor acabada ou mais bem escrita do que as outras fontes manuscritas. Pelo contrário, o método possui até mesmo pequenas falhas ou problemas textuais, o que reforça a ideia de que tenha se tratado de uma edição oportuna, e não necessariamente uma edição "definitiva", melhor pensada ou supervisionada pessoalmente por Furno. Assim, utilizamos como auxílio para comparação e cotejamento da tradução os Manuscritos Dk-Kk mu 1306.2702 e I-Mc Nosedá Th.c. 121. Frases e/ou termos utilizados a partir desses manuscritos estão marcadas entre os sinais de chave { } e *chevron* < >, respectivamente.

Para exemplificar as diferenças entre as fontes serão apresentadas, a seguir algumas transcrições de trechos análogos das mesmas:

#### **Regole di Partimento**

Primieramente si deve sapere, che la musica è composta di consonanze, e dissonanze.

Le consonanze sono quattro, cioè 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, e 8.<sup>a</sup>, delle quali due sono perfette, e due imperfette. (FURNO, G. *Metodo Facile breve e chiaro*, c.a. 1810-1820, p. 1)

È da sapersi che la Musica è composta di consonanze e dissonanze: Le consonanze sono quattro, cioè 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, delle quali due sono perfette, e due imperfette. (Dk-Kk mu 1306.2702, fol.1v)

Le consonanze sono quattro 3.<sup>za</sup> 5.<sup>ta</sup> 6.<sup>ta</sup> ed 8.<sup>va</sup> (I-Mc Nosedá Th.c. 121, fol. 1v)

Esse é o princípio das regras: como se vê, embora haja variantes de escrita e extensão, o conteúdo é o mesmo. Outra passagem similar do meio do texto encontra-se a seguir:

Quando il Partimento cala di 3.<sup>a</sup> e sale di grado, si accompagna con 3.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup> cioè a quella nota che è calata di 3.<sup>a</sup> se li dà 3.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup> e a quella che è salita di grado se li dà 3.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup>. (FURNO, G. *Metodo Facile breve e chiaro*, c.a. 1810-1820, p. 10)

Quando il Partimento cala di 3.<sup>a</sup>, e sale di grado, si accompagna con 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, e 6.<sup>a</sup>, cioè a quella nota, che cala di 3.<sup>a</sup> se li dà 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup>, ed a quella, che è sale di grado se li dà 3.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup>. (Dk-Kk mu 1306.2702, fol.10v)

Quando il partimento cala di 3.<sup>za</sup>, e sale di grado sono passi di 5.<sup>ta</sup> e 6.<sup>ta</sup> cioè a quella nota, che cala di 3.<sup>za</sup> si dà 3.<sup>za</sup>, 5.<sup>ta</sup>, e 6.<sup>ta</sup>, e a quella che sale di grado 3.<sup>za</sup>, e 5.<sup>ta</sup>. (I-Mc Nosedá Th.c. 121, fol. 8r)

O diferente tempo verbal usado nos dois manuscritos em relação à versão publicada (*cala/è calata e sale/è salita*<sup>10</sup>) pode causar confusão e não deixar claro a qual nota cada acompanhamento deve ser dado. Isso ressalta a importância da presença de um *maestro* que auxilie e demonstre essas regras ao teclado, além da dificuldade em se colocar em palavras algo que pode ser ensinado de maneira muito mais simples pelo exemplo sonoro musical. Ao mesmo tempo, para o músico moderno, a leitura desses manuscritos nem sempre será tão simples, sendo que apenas com o auxílio de um especialista ou com o amplo conhecimento de várias fontes é possível resolver problemas de escrita como este. Além disso, o uso de diferentes expressões (*passi*) no manuscrito I-Mc Th.c. 121 mostra que a cópia de regras não era algo literal e nem exigia absoluto rigor e respeito à palavra do *maestro*. A redação de Furno, inclusive, muitas vezes se assemelha a um ditado – e talvez o tenha sido, para algum aluno que mais tarde cedeu seu caderno para outros copiarem – e, por isso, apresenta-se com escasso acabamento estilístico e gramatical.

Outras passagens divergentes referem-se a frases inteiras que não existem em um ou outro exemplo, como o trecho a seguir:

Le dissonanze anche sono quattro, cioè 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, e 9.<sup>a</sup>, e queste non si possono dare se non sono preparate da una delle quattro consonanze, e risolte ad una delle sudette consonanze. Esempio: Se le consonanze, e dissonanze sono maggiori, o minori si contano dalla numerazione delle corde.  
[FIGURA] (FURNO, G. *Metodo Facile breve e chiaro*, c.a. 1810-1820, p. 1)

Le dissonanze anche sono quattro, cioè 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, e 9.<sup>a</sup>. queste non si possono dare, se non sono preparate da una delle quattro consonanze, e risolte ancora ad una di esse.  
Esempio: Se le consonanze, e dissonanze sono maggiori, o minori, dalla numerazione delle corde.

[FIGURA]

Così si contano i tasti del cembalo dalla prima del tono fine all'ottava. (Dk-Kk mu 1306.2702, fol. 2r - 2v)

<sup>10</sup> Ou seja: a nota que desce/a nota que desceu; e a nota que sobe/a nota que subiu. Em ambas as possibilidades é difícil entender a qual nota ele se refere.

Le Dissonanze anche sono quattro, e sono 2.<sup>da</sup> 4.<sup>ta</sup> 7.<sup>ma</sup>, e 9.<sup>a</sup>, e queste non si possono dare, se non sono preparate da una delle quattro consonanze, e risolte ad una delle medesime, che a suo luogo si parlerà. Segue l'esempio per la numerazione delle corde

[FIGURA] (I-Mc Nosedà Th.c. 121, fol. 1v-2r)

Embora não sejam essenciais, as duas frases presentes nos manuscritos são significativas. No caso daquela do manuscrito Dk-Kk mu 1306.2702 (*Così si contano i tasti del cembalo dalla prima del tono fine all'ottava*/Assim contam-se as teclas do cravo da primeira do tom até a oitava), ela mostra o caráter prático do ensino do partimento, que está ligado diretamente ao instrumento, mais do que a abstrações. Enquanto a frase encontrada em I-Mc Nosedà Th.c 121 (*che a suo luogo si parlerà*/ que na hora certa se falará) esclarece que a formação das dissonâncias, que constitui um elemento tão estrutural para a tradição em que Furno está inserido, era feita provavelmente de maneira oral, mesmo que isso não esteja explícito ao longo das regras<sup>11</sup>.

Além disso, deve-se esclarecer que os exemplos musicais foram transcritos para notação moderna e, para a análise musical, utilizamos os sinais que vêm sendo usados principalmente no âmbito da *schema theory*, especialmente por Gjerdingen, que são ①, ②, ③, ④, ⑤, ⑥ e ⑦ para identificar o grau das notas do baixo e ①, ②, ③, ④, ⑤, ⑥, ⑦ para graus da melodia. Já números arábicos (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) no corpo do texto também se referem ao grau da escala, mas de maneira neutra sem indicar se é o baixo ou outra voz. Note-se ainda, que os números arábicos também podem-se referir à cifragem de contínuo como, por exemplo, ao indicar um acorde de terça e quinta (5/3) ou de terça e sexta (6/3). Por fim, para se referir a harmonias utilizamos os tradicionais números romanos I, II, III, IV, V, VI e VII.

## 3.2 Consonâncias e dissonâncias

### 3.2.1 A classificação dos intervalos

“Primeiramente é preciso saber que a música é composta por consonâncias e dissonâncias”: essa é a frase que inicia as *regole* de Furno. O primeiro axioma discutido, portanto, trata da caracterização dos intervalos, sem os quais não haveria “música”<sup>12</sup>. A posição

<sup>11</sup> A esse respeito, cf. capítulo 3.2.1.

<sup>12</sup> Talvez não seja necessário lembrar, mas, no período em que Furno escreve, a ideia de uma naturalidade da escala de sete sons e a dicotomia entre sons (ou notas) e ruídos apresenta-se como algo evidente. A esse respeito Gaspare Selvaggi (1763-1856) em seu *Trattato di Armonia* (1823) diz: “Il primo fatto che si presenta, è, che di tutte le sensazioni, che si svegliano in noi per mezzo dell'udito, alcune sono, tali, che possono copiarsi



primordial desse axioma não é exclusiva de Furno<sup>13</sup>, pois na tradição napolitana setecentista<sup>14</sup> (e talvez possamos dizer *italiana*) a horizontalidade do contraponto ainda era basilar. Assim, a importância do espaço reservado para a definição das consonâncias e dissonâncias em regras de *partimenti* é equivalente àquela que tratados de harmonia posteriores, principalmente franceses e germânicos, reservaram para a caracterização de *acordes*. Como será visto, o caráter prescritivo e prático da redação de Furno, típica de regras de *partimenti*, faz que com que o autor prescindia de qualquer reflexão acerca da natureza física do som<sup>15</sup>, já que seu objetivo não é provar que os axiomas ditados são verdadeiros por meio de especulações matemáticas e científicas<sup>16</sup>, mas expor os preceitos necessários à prática da composição *ex-tempore* ao teclado. Isso é relevante para compreender a razão pela qual algumas categorias são estabelecidas, pois embora contestáveis se questionadas cientificamente, elas são úteis e eficientes para guiar a prática. Dito isso, é um bom momento para observarmos a maneira pela qual Furno<sup>17</sup> faz a categorização intervalar:

### **REGRAS DE PARTIMENTI**

*Primeiramente, é preciso saber que a música é composta por consonâncias e dissonâncias.*

*As consonâncias são quatro, a saber: 3ª, 5ª, 6ª e 8ª, das quais duas são perfeitas e duas imperfeitas. As perfeitas são a 5ª e a 8ª, sendo chamadas assim porque não é possível distingui-las<sup>18</sup> [em dois tipos], ou seja, não podem ser alteradas com sustenidos nem*

perfettamente dalla voce, ed hanno un determinato rapporto fra di loro esattamente misurabili; alcune altre no. Le prime debbono dirsi propriamente *suoni*; le altre sono anzi *rumore* che suono. I *suoni* così definiti, sono l'oggetto della musica.” [O primeiro fato que se apresenta é que de todas as sensações que percebemos por meio do ouvido, algumas são de tal forma que se pode copiar perfeitamente com a voz, e possuem uma relação entre si que pode ser medida com precisão; outras, por sua vez, não. As primeiras devem ser chamadas propriamente de *sons*; as outras, pelo contrário, são mais rumor do que som. Os sons assim definidos, são o objeto da música] (SELVAGGI, 1823, p. 6).

<sup>13</sup> De modo análogo, por exemplo, Fedele Fenaroli abre suas *Regole musicali per i principianti di Cembalo* dizendo: “La Musica è composta di Consonanze, e Dissonanze” [A Música é composta de Consonâncias e Dissonâncias] (FENAROLI, 1775, ed. Mazzola Vocola, p. 3) Da mesma maneira, Nicola Sala intitula a primeira seção de *Regole di Contrappunto* escrevendo: “Principiando delle consonanze e dissonanze; quante, e quali sono” [Principiando com as consonâncias e dissonâncias: quantas e quais são] (SALA, 1794, p. 1).

<sup>14</sup> Muitas vezes iremos nos referir à tradição de Furno como setecentista, apesar de suas regras datarem provavelmente do começo do século XIX. Isto porque a tradição didática de *partimento* e contraponto ensinada em Nápoles no começo daquele século está arraigada em uma tradição teórico-prática setecentista. Isso significa que as noções de acorde e tonalidade que constituem a harmonia moderna desenvolvida desde Rameau, e que foi se tornando hegemônica a partir dos anos 1800, ainda não havia influenciado significativamente o ensino prático da composição no sul da Itália.

<sup>15</sup> Nesse sentido não há menção a harmônicos ou às proporções de divisão de uma corda para produzir cada intervalo, como acontece em tratados de caráter mais especulativo.

<sup>16</sup> Isso inviabiliza a defesa da teoria dos *partimenti* como algo universal, mas reforça sua relação direta com a prática, dizendo respeito a um estilo musical.

<sup>17</sup> Por objeto central do estudo, neste capítulo o texto da tradução estará sempre centralizado e em itálico, diferentemente de outras citações. No *Apêndice A* encontra-se o texto completo traduzido.

<sup>18</sup> A expressão utilizada por Furno é “*oporre tra di loro*”. Embora seja uma expressão pouco usual, podemos encontrá-la também nas regras de seu professor, Carlo Cotumacci. [N.T]

diminuídas<sup>19</sup> com bemóis. Vale dizer, portanto, que não há nem 5ª menor, nem 5ª maior, e, para que a tal 5ª possa ser chamada de perfeita, ela deve estar a oito cordas<sup>20</sup> de distância da [nota] principal. Da mesma maneira, não há nem 8ª maior, nem 8ª menor, e, para que seja perfeita, a 8ª deve estar distante treze cordas da [nota] principal.

A 3ª e a 6ª são imperfeitas, pois é possível distingui-las [em dois tipos], ou seja, é possível alterá-las com sustenidos e diminuí-las com bemóis. Vale dizer que existe 3ª menor e 3ª maior, assim como 6ª menor e 6ª maior.

Também são quatro as dissonâncias, a saber: 2ª, 4ª, 7ª e 9ª. Elas não podem ser feitas se não forem preparadas por uma das quatro consonâncias, assim como resolvidas em uma das ditas consonâncias, <o que em será comentado em seu devido lugar. Segue o> exemplo: [para saber] se as consonâncias e as dissonâncias são maiores ou menores, [deve-se] contar o número de cordas.

1a.      2a. menor      2a. maior      3a. menor      3a. maior      4a. menor

1            2            3            4            5            6

4a. maior    5a.            6a. menor    6a. maior    7a. menor    7a. maior    8a.

7            8            9            10            11            12            13

{Assim são contadas as teclas do cravo<sup>21</sup> desde a primeira de tom até a oitava.}

Furno divide os intervalos nas duas grandes categorias *consonância* e *dissonância*, sendo que a primeira é subdividida em outras duas classificações, ou seja, em *consonâncias perfeitas* e *consonâncias imperfeitas*. O que difere os intervalos que são *consonâncias perfeitas* (5ª e 8ª) de todos os outros é que eles só têm uma tipologia, enquanto aqueles intervalos que são *consonâncias imperfeitas* (3ª e 6ª) e *dissonâncias* (2ª, 4ª, 7ª e 9ª) sempre têm duas variedades<sup>22</sup> (*maior* ou *menor*). Já a especificidade das dissonâncias é a necessidade de *prepará-las* por consonâncias e *resolvê-las* também em alguma consonância<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> O termo usado por Furno não deve ser confundido com a diminuição do contraponto. Nesse caso, ele usa essa palavra no sentido de diminuir o tamanho do intervalo com a aplicação de um bemol. [N.T]

<sup>20</sup> Por *cordas* entendem-se as notas, ou semitons. Tal termo também era usado em língua portuguesa e por isso foi mantido aqui. Além disso, o autor remete à materialidade do instrumento musical de teclado e cordas, cuja origem é o antigo monocórdio.[N.T]

<sup>21</sup> Note-se que a palavra utilizada no original é *cembalo*, a qual se referia não apenas ao cravo, mas também a outros instrumentos de teclado, como os primeiros pianofortes, clavicórdio e espineta. [N.T]

<sup>22</sup> Furno utiliza a expressão “*oporre tra di loro*” para se referir à possibilidade, ou não, de diferenciação em duas tipologias. Embora rara, essa expressão também foi utilizada por seu professor, Carlo Cotumacci (I-Nc, 34.2.2, fol. 6)

<sup>23</sup> Como regra padrão, as notas que viriam a ser dissonâncias deveriam ser tocadas em um tempo fraco como um intervalo consonante (preparação); na passagem para o tempo forte, uma das vozes deve mover-se enquanto a outra se mantém, transformando aquele intervalo consonante em uma dissonância; no próximo tempo fraco, a nota que virou dissonância move-se, sempre descendo um grau, para formar outra consonância.

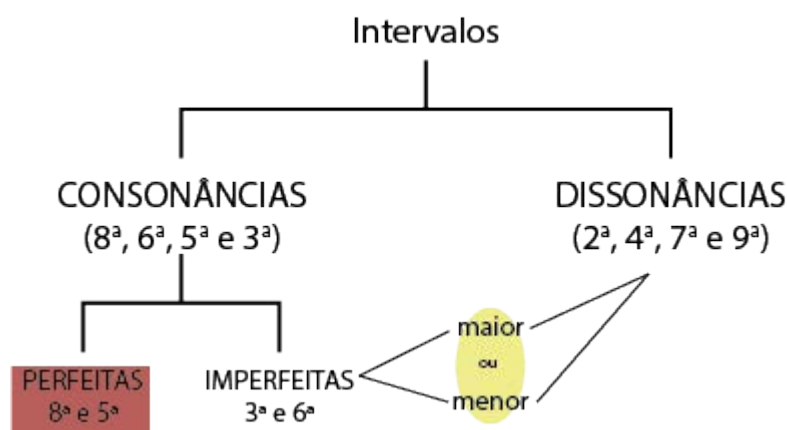


Figura 3. 1 – Esquema das tipologias de intervalos.

O princípio que rege a categorização de Furno é essencialmente distinto das premissas das teorias harmônicas inversionais modernas, as quais veem a oposição entre *tensão* (dissonância) e *relaxamento* (consonância) como aquilo que geraria movimento na música (HOLTMEIER, 2007, p. 19). No caso da teoria napolitana setecentista, por sua vez, o principal gerador de movimento e repouso ainda era a dicotomia entre consonâncias perfeitas e imperfeitas, já que aquelas *imperfeitas* podiam mover-se paralelamente, enquanto as *perfeitas*, não<sup>24</sup>. Embora Furno não se aprofunde nessa questão, é provável que ele explorasse esses aspectos durante suas aulas, pois as diferenças entre os dois tipos de consonâncias são muito simples de serem assimiladas pelo ouvido e, deve-se lembrar, as regras de *partimento* não eram feitas para serem estudadas sobre uma mesa com papel e tinta, mas, sim, ao teclado. Além disso, os alunos que começavam o estudo do *partimento* já tinham praticado *solfeggi*<sup>25</sup> por bastante tempo, e é certo que já tivessem, inclusive, praticado o chamado *contrapunto alla mente*<sup>26</sup>, no qual o domínio do uso das consonâncias imperfeitas e perfeitas é essencial. Dessa forma, é provável que o ponto de maior novidade para um aluno iniciante não fosse *conhecer* as tipologias de intervalos, mas *reconhecê-las* ao teclado. Por essa razão, Furno apresenta o

<sup>24</sup> Essa relação será aprofundada no subcapítulo 3.3, sobre a *Regra das cordas do tom*.

<sup>25</sup> “Eighteenth-century maestros ‘would never sit youngsters at the harpsichord unless they had already received three years of instruction in solfeggio’. This tallies with Florimo’s later claim that ‘after the training in solfeggio, which lasted for as many years and as long as the maestro deemed necessary, each student decided, according to his inclination - and in keeping with the old saying traditionally observed at the conservatoires, that *whoever can sing can play* - whether to sing, compose, or learn the instrument that most appealed” (BARAGWANATH, 2020, p. 2).

<sup>26</sup> *Contrappunto alla mente*, assim como *cantare super librum* ou *chanter sur le livre*, designava a prática de improvisação vocal polifônica sobre um *cantus firmus*. Peter Van Tour em *Improvised and Written Canons in Eighteenth-Century Neapolitan Conservatoires* (2018, p. 133) argumenta que cânones *alla mente* eram praticados pelos alunos de conservatórios napolitanos durante o estudo do *solfeggi* e do *canto fermo*.

número de “cordas” – ou seja, semitons ou, simplesmente, teclas – entre cada intervalo<sup>27</sup>, definindo seu tamanho.

Sobre sua classificação, é necessário apontar que ela reflete uma concepção de paridade, com quatro consonâncias (3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>) e quatro dissonâncias (2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup>). Essa separação inclui a quarta entre as dissonâncias. É sabido que esse intervalo é ambíguo na história da teoria musical e muitas polêmicas existiram em torno de sua natureza, de modo que em Nápoles não foi diferente<sup>28</sup>. A tradição teórico-prática de Furno, no entanto, enxerga na preparação e resolução da quarta o elemento essencial e característico da *cadenza composta*<sup>29</sup> e, por isso, considera esse intervalo uma das dissonâncias mais básicas<sup>30</sup>. Tal classificação explica o porquê de a diferenciação da quarta por Furno (em 4<sup>a</sup> maior ou 4<sup>a</sup> menor), ser diferente do jargão moderno, que a diferencia em 4<sup>a</sup> justa<sup>31</sup> e 4<sup>a</sup> aumentada<sup>32</sup>. Isso ocorre porque as teorias harmônicas modernas são geralmente pautadas no pensamento inversional e na teoria dos harmônicos, de modo que é lógico, a partir desse pensamento racionalizado, compreender a quarta como inversão da quinta e, portanto, também como consonância perfeita e sujeita à adjetivação dessa categoria.

A separação da nona e da segunda como dois intervalos diferentes mesmo que equivalentes em relação às suas notas também tem relação direta com a prática. Ao contrário de todas as outras dissonâncias, a segunda ocorre no baixo e é resolvida na terça. Já a nona sempre ocorre em alguma voz superior, sendo resolvida na oitava (ou em alguma outra consonância, caso o baixo se mova simultaneamente).

O fato de as regras de Furno serem realmente escritas para iniciantes – e não abarcarem todos os aspectos da prática de *partimenti* – faz com que seja difícil determinar em qual profundidade e em qual momento ele exploraria as características da formação de todas as

<sup>27</sup> Sobre esse último termo – *cordas* – é interessante notar sua relação com a matéria, ou seja, com o instrumento musical (o monocórdio, mas também o cravo) para o surgimento de uma terminologia que não usa palavras abstratas para constituir o vocabulário acerca da música. Tal terminologia também era usada em tratados portugueses.

<sup>28</sup> A classificação da quarta como consonância – ou dissonância – e seu uso como tal está no centro das divergências teóricas entre os *Leistas e Durantistas*. Entretanto, há um paradoxo em suas posições, já que os primeiros defendiam a antiga classificação da quarta como consonância (VAN TOUR, 2015, p. 63), mas não a utilizavam como tal sobre ② (VAN TOUR, 2015, p. 69), enquanto os últimos, como Furno, categorizavam-na como dissonância, mas a utilizavam como consonância sobre ② (VAN TOUR, 2015, p. 69). O subcapítulo 3.3, sobre as *Regras das cordas do tom*, aprofunda algumas dessas questões.

<sup>29</sup> Sobre a cadência composta, ver o subcapítulo 3.4 deste volume, sobre *As três cadências*.

<sup>30</sup> A formação da quarta é a primeira ensinada por Francesco Durante (I-Ria 283, fol. 1v).

<sup>31</sup> Note-se que, diferentemente de outras línguas, em português o termo *perfeito* para se referir a consonâncias acabou, em algum momento, sendo substituído por *justo*.

<sup>32</sup> A nomenclatura em língua portuguesa no século XVIII apresenta divergências entre os autores. Para uma compreensão do panorama lusitano, Cf. Trilha (2017) e Fagerlande (2011).

dissonâncias. Todas as quatro dissonâncias aparecem ao longo dos exemplos (*partimenti*) apresentados nas regras, contextualizadas em movimentos do baixo (*moti del basso*) que as comportam comumente. Dessa forma, o uso da quarta é introduzido quando se apresenta a *cadência composta* e no Partimento nº 3 (ver subcapítulo 3.4); o uso da 9ª, no movimento que “cala di terza e sale di grado” e partimento 6 (ver subcapítulo 3.6.1), o da 7ª, na “sequência 7-6” (“*partimento che cala di grado e le note sono più gravi dell’altre*”), assim como no movimento que “sale di quarta e cala di quinta” e Partimenti 7 e 8 (ver subcapítulos 3.6.2 e 3.6.3), e o uso da 2ª, no movimento com baixo sincopado (“*partimento legato, puntato, sincopato o pure raddoppiato*”) e Partimento 9 (ver subcapítulo 3.6.4). Apesar disso, antes de seguir adiante, vale a pena observar como se estruturava a metodologia de ensino de Francesco Durante (1684-1755), muito sistematizada no que diz respeito à formação das dissonâncias.

### 3.2.2 *La quale nasce... Considerações sobre a metodologia durantista*

Como foi discutido no subcapítulo anterior, Giovanni Furno, enquanto discípulo de Carlo Cotumacci (1709-1785), faz parte da linhagem de *maestri* representantes da escola de Francesco Durante. Por essa razão, o estudo de fontes desse antigo professor ajuda a elucidar elementos presentes nas regras e *partimenti* de Furno, ao mesmo tempo que evidencia seus limites e abre caminho para especulações acerca de elementos que eram transmitidos oralmente nas aulas de *partimento*.

Diferentemente de Furno, Durante deixou uma das maiores coleções de *partimenti*, com uma variedade muito grande de estilos e níveis de dificuldade. Em relação às “regras” propriamente ditas, ele certamente abarcou uma completude muito maior de elementos em comparação com Furno – apesar de sua obra também ser marcada por um extremo laconismo – na verdade não há texto em prosa – e escassez de exemplos realizados por escrito, características típicas das regras de *partimenti* napolitanas. Isso não impede que sua metodologia seja compreendida nos dias de hoje, como têm demonstrado as recentes pesquisas musicológicas<sup>33</sup>:

As regras mais comuns em fontes de *partimenti* de Durante são as seguintes: [1] Como a quarta “nasce”; [2] Como a sétima “nasce”; [3] Cadenze semplice, cadenze doppie; [4] A regra da oitava; [5] Como tratar o acorde de 4/2 (*quarta minore*); [6] Como tratar o acorde de 4#2 (*quarta maggiore*); [7] Como a nona “nasce”; [8] Partimenti exemplificando regras; [9] *Moti del basso* (VAN TOUR, 2015, p. 129)<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Sobre a pedagogia de Durante, cf. Van Tour (2015, 2018) e Paraschivescu (2009).

<sup>34</sup> "The most common basic rules in Durante's partimento sources are the following: [1] How the fourth is "born" [2] How the seventh is "born" [3] Cadenze semplice, cadenze doppie [4] The rule of the octave [5] How to treat

Assim, pode-se perceber que o tratamento das dissonâncias ocupa papel fundamental na didática de Durante, ao lado da harmonização da escala (regra da oitava) e movimentos do baixo sequenciais (*moti del basso*). Como, porém, Durante ensinava esse assunto nas suas aulas? Suas “regras” nada mais são do que baixos cifrados a serem realizados ao teclado pelo aprendiz *in loco*, possivelmente ao lado do professor, mas também como estudo individual. A seguir estão transcritas as primeiras páginas do manuscrito *Regole e Partimenti Numerati e diminuiti Del Sig.<sup>r</sup> Francesco Durante* (I-Ria 283, fol. 1 e 2), as quais são referentes à formação da quarta e da sétima:

the 4/2 chord (*quarta minore*) [6] How to treat the 4#/2 chord (*quarta maggiore*) [7]How the ninth is “born”  
Partimenti exemplifying rules *Moti del basso*."

Primeira formação da 4ª  
a qual nasce da 8ª

Segunda formação da 4ª  
a qual nasce da 5ª

Terceira formação da 4ª  
a qual nasce da 3ª

Quarta formação da 4ª  
a qual nasce da 6ª

Figura 3. 2 – Formação da quarta a partir de Francesco Durante (I-Ria 283, fol. 1v).

Primeira formação da 7ª  
a qual nasce da 8ª

Segunda formação da 7ª  
a qual nasce da 5ª

Terceira formação da 7ª  
a qual nasce da 3ª

Quarta formação da 7ª  
a qual nasce da 6ª

Figura 3. 3 – Formação da sétima, a partir de Francesco Durante (I-Ria 283, fol. 2r).

A palavra “*nasce*”, usada por Durante, é muito ilustrativa em relação ao processo de formação das dissonâncias: uma dissonância *nasce* de uma consonância (preparação) quando uma das vozes se move – em geral o baixo – e a outra se mantém (movendo-se mais tarde para resolver). Assim, para aprender a usar as dissonâncias, deve-se aprender as várias maneiras de fazê-las *nascer*, ou seja: quais consonâncias podem prepará-las e quais movimentos de baixo estão implicados. No caso da 4ª e da 7ª, elas podem ser preparadas pelas quatro consonâncias



(8<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>), como se vê nos exemplos de Durante (Figs. 3.2 e 3.3). Além disso, o fato de o princípio do estudo do partimento ser centrado nessas duas dissonâncias ocorre por sua relação com processos cadenciais<sup>35</sup>, que são estudados a fundo em seguida. A incompletude desses exemplos – que apenas apresentam cifras e não realizações – não permite afirmar com certeza como eram usados, mas pode-se inferir que uma variedade de realizações fosse tocada por um *maestro* e imitadas pelo aluno em aula, ao mesmo tempo em que o aprendiz fosse motivado a realizar *extempore* suas próprias e variadas diminuições em cada tonalidade, de modo análogo ao que se encontra escrito em cadernos de contraponto de jovens alunos dos conservatórios napolitanos. É bem provável que Furno fizesse algo semelhante (mesmo que, não necessariamente, de maneira tão sistemática), mas ao apresentar as dissonâncias na exemplificação dos movimentos do baixo e realização dos *partimenti*, faz sentido imaginar que o modo pela qual elas “nascem” fosse enfatizado e explorado. Resta a dúvida de em qual momento ele o fazia, já que, apesar de não estar presente na versão publicada, Furno escreve que o tratamento das dissonâncias será comentado “em seu devido momento”<sup>36</sup> (I-Noseda Th.c.121, fol. 1)

No caso da formação da segunda, apesar de apresentá-la mais sistematicamente que seu sucessor e explicitar as variadas opções de seu uso, Durante a ensina pelo mesmo processo que Furno (ver subcapítulo 3.6.4), ou seja, a partir da *legatura* (baixo ligado ou sincopado) utilizando os acordes de 4/2 (I-Ria 283, fol. 4v-5r). Já a nona aparece inicialmente no trecho sobre a *cadenza doppia*; porém, mais adiante, Durante a apresenta também sistematicamente, (dessa vez, nos mesmos moldes em que o fez para a 4<sup>a</sup> e para a 7<sup>a</sup>). No caso da 9<sup>a</sup>, porém, ela só pode “nascer” da oitava e da terça, sendo que o primeiro caso é similar ao visto na *cadenza doppia*, sendo formada sobre ④, e no segundo caso a um movimento sequencial idêntico ao usado por Furno, chamado, por este último, de “*partimento que cala di terza e sale di grado*” (ver subcapítulo 3.6.1).

### 3.2.3 Sobre as definições de *consonância* e *dissonância*

Como comentado anteriormente, a teoria implícita nas regras e prática dos *partimenti* está subordinada à prática. Dessa forma, o caráter prescritivo das regras nem sempre evidencia

<sup>35</sup> A esse respeito, note-se que a 4<sup>a</sup> é sempre formada sobre ⑤, para resolver na 3<sup>a</sup> e o baixo ir, em seguida, a ① (e ⑦ a ① em sentido oposto). Já a sétima está quase sempre sobre ②, para resolver na sexta e, em seguida, o baixo ir a ① (e ⑦ vai a ① em movimento contrário) - ou sobre ⑥, para ir a ⑤, o que é análogo.

<sup>36</sup> “*Le dissonanze anche sono quattro e sono 2.<sup>da</sup> 4.<sup>ta</sup> 7.<sup>ma</sup> e 9.<sup>a</sup>, e queste non si possono dare se non sono preparate da una delle quattro consonanze, e risolte ad una delle medesime, che a suo luogo si parlerà.*” (I-Noseda Th.c.121, fol. 1)

claramente as definições e conceitos ali apresentados. Exemplo disso é a maneira pela qual Furno define as dissonâncias, dizendo que elas “não podem ser feitas se não forem preparadas por uma das quatro consonâncias, assim como resolvidas em uma das ditas consonâncias” (FURNO, 18- -, p. 1). Se, por um lado, essa afirmação indica justamente o processo de “nascimento” (visto no subcapítulo anterior, ao comentarmos as regras e exemplos de Durante), por outro nela está implícita a ideia de que toda dissonância é obrigatoriamente uma *suspensão*, sendo que isto é sua própria definição.

Essa característica explica, por exemplo, a razão de a quarta ser considerada dissonância<sup>37</sup>, mesmo sendo a inversão de uma consonância perfeita (quinta). Não há, na concepção de Furno, nenhum espaço para uma categorização apenas abstrata e matemática, desprovida de relação com a prática. Pelo contrário: é a *prática* que guia a aplicação da terminologia. Nesse sentido, não surpreende que alguns intervalos, que atualmente jamais seriam considerados consonâncias, assim o fossem pelos *maestri* napolitanos, como fica claramente explícito nas aclamadas regras de Fedele Fenaroli<sup>38</sup>, quando este diz que “a sétima menor e a quinta falsa [diminuta] são consonâncias, pois não precisam de preparação, mas apenas de resolução, descendo por grau [conjunto]”<sup>39</sup> (FENAROLI, 1795, p. 6). A categorização desses intervalos como consonâncias<sup>40</sup> tem ligação direta com a prática, sendo central à evolução do *estilo moderno* representado por Francesco Durante. Isso fica claro quando observados os cadernos de contraponto de alunos da escola *durantista*, os quais confirmam que esses intervalos eram permitidos e usados como consonâncias, o que não ocorria na escola leista, que era mais conservadora (VAN TOUR, 2015, p. 65-66).

Para além das diferentes interpretações acerca da classificação dos intervalos, há uma outra problemática que precisa ser evidenciada, já que os termos *consonâncias* e *dissonâncias* eram usados na teoria de *partimento* com um duplo sentido:

Um dos aspectos mais intrigantes da teoria de partimento consiste na distinção entre consonância e dissonância. A maioria das coleções de regras apresenta,

<sup>37</sup> É importante destacar que apesar de a quarta ser declaradamente considerada por muitos *maestri* como dissonância, ela era comumente usada como consonância sobre ②, como será visto no subcapítulo 3.3. Pode-se dizer que, de acordo com essa tradição, a quarta é sempre dissonância quando for ①, mas é tratada como consonância quando for ⑤.

<sup>38</sup> É interessante notar que é apenas a partir da 3ª edição de suas regras, em 1795, que Fenaroli declara explicitamente esses intervalos entre as consonâncias.

<sup>39</sup> “La settima minore, e la quinta falsa, sono consonanze; perchè non hanno bisogno di preparazione, ma soltanto di risoluzione calando di grado.”

<sup>40</sup> Embora Furno não categorize a falsa quinta ou a sétima menor como Fenaroli, a observação atenta de sua *regola delle corde del tono* (ver subcapítulo 3.3) sugere que ele usasse esses intervalos sem preparação em alguns casos, o que faz muito sentido já que ele também faz parte da chamada escola *durantista*.

logo no início, a lista padrão das quatro consonâncias (terça, quinta, sexta e oitava) e quatro dissonâncias (segunda, quarta, sétima e nona). Logo em seguida, entretanto, os autores parecem entender a distinção consonância-dissonância em termos muito diferentes. Quando Fenaroli chega à discussão detalhada de dissonâncias [...], fica claro que para ele apenas suspensões são consideradas dissonâncias. E no Livro IV de seus *Partimenti* ele escreve: “Pode-se praticar os seguintes *partimenti* inicialmente usando consonâncias simples, depois dissonâncias, de acordo com as regras anteriores.” Uma vez que os *partimenti* mais elementares se baseiam sobre a RO para serem realizados, e uma vez que a RO inclui uma boa quantidade de dissonâncias - tanto entre as vozes superiores, quanto entre o baixo e as vozes superiores - fica claro que a tradicional distinção entre consonâncias e dissonâncias não está mais em questão. Deve-se entender a abordagem napolitana da seguinte maneira: em contraponto estrito, o tradicional limite entre consonância e dissonância é sempre válido; na teoria de partimento a noção de consonância é estendida para todos os procedimentos básicos de acompanhamentos. Em outras palavras, todos os elementos relacionados a acordes (incluindo acordes de sétima e suas inversões) são entendidos como consonâncias, e o conceito de dissonância refere-se unicamente a suspensões. De acordo com essa interpretação, os conceitos de consonância e acorde se sobrepõem.<sup>41</sup> (SANGUINETTI, 2012, p. 103 e 104)

Se, num primeiro momento, esse segundo sentido (as consonâncias como acordes) pode parecer estranho e incongruente, ele na realidade reforça a definição das dissonâncias enquanto suspensões. Designar acordes como *consonâncias* remete ao emprego original dessa palavra, cuja etimologia revela sua essência: sons que soam juntos. A dissonância, por sua vez, seriam todos aqueles sons que soam separados, reforçando a característica primordial da definição de dissonância de Furno: a *suspensão*, ou seja, a diferença métrica entre os sons, fazendo com que soem separados.

<sup>41</sup> “One of the most puzzling aspects of partimento theory concerns the distinction between consonance and dissonance. Most collections of rules display, at the beginning, the standard list of the four consonances (third, fifth, sixth, and octave) and four dissonances (second, fourth, seventh, and ninth). Shortly thereafter, however, the authors seem to understand the consonance-dissonance distinction in very different terms. When Fenaroli comes to detailed discussion of dissonances (see Class IV), it is clear that for him only suspensions can be considered dissonances. And in Book IV of his *Partimenti* he writes: “One should practice the following partimenti initially using simple consonances, then dissonances, according to the previous rules.” Now, since even the more elementary partimento relies on the RO for its realization, and since the RO includes a fair number of dissonances — both among upper voices and between bass and upper voices — it is clear that the standard distinction between consonance and dissonance is not in force anymore. We might understand the Neapolitan position in this way: in strict counterpoint the standard consonance-dissonance boundary is always valid; in partimento theory the notion of consonance is extended to all basic procedures of accompaniments. In other words, all chordal elements (including seventh chords and their inversions) are understood as consonances, and the concept of dissonance refers only to suspensions. According to this interpretation, the concepts of consonance and chord overlap [...].”

### 3.3 Regra das cordas do tom

Este subcapítulo tratará de um elemento muito útil para a realização de baixos (*partimenti*) não cifrados, comumente chamado de *regra da oitava*. Entretanto, Furno descreve essa regra em uma seção intitulada *Regole delle corde del tono* (regras das cordas do tom), uma terminologia mais abrangente do que *regra da oitava*, como será visto adiante.

#### 3.3.1 Introdução à regra da oitava

A escala possui papel central na didática musical napolitana e diferentes maneiras de acompanhá-la são onipresentes seja em regras de *partimenti*, seja de contraponto, bem como seus desdobramentos em diversos *moti del basso*. Dessa forma, e apesar de ter havido influência do *Gradus ad Parnassum* (1725) de Johann Joseph Fux (1660-1741) no ensino da composição em Nápoles (VAN TOUR, 2020, p. 193-200; CAFIERO, 2020, p. 200-201), o uso predominante da escala como *canto fermo* fundamental<sup>42</sup> é uma peculiaridade<sup>43</sup> que diferencia a abordagem napolitana das utilizadas em Viena, por Fux, e em Bologna, por Giovanni Battista Martini (1706-1784),<sup>44</sup> em que são usados *cantus firmi* litúrgicos tradicionais. Essa é uma das razões pelas quais atualmente costuma-se associar diretamente a prática do *partimento* ao estudo da *Regra da Oitava*.

O termo *regola della ottava*<sup>45</sup>, porém, não era usado na Nápoles setecentista e tem origem no francês *règle de l'octave*, cunhado pela primeira vez em 1716 pelo lutenista François Champion (1686-1747) em seu *Traité d'Accompagnement et de la composition selon la règle des octaves en musique*<sup>46</sup>. A ideia por trás do estabelecimento dessa “regra” é a associação de determinados intervalos específicos (entendidos como um *acompanhamento*) a serem tocados

<sup>42</sup> Rosa Cafiero (2020, p. 70) faz a mesma afirmação ao referir-se à importante publicação *Regole del contrappunto pratico* (1794) de Nicola Sala (1713-1801), cujos exemplares deixam transparecer essa característica. Acreditamos que, dada a importância das regras de Sala e a onipresença da escala em regras de *partimenti* e contraponto da maioria dos *maestri* napolitanos, é possível expandir essa afirmação para a escola napolitana como um todo. Isso não significa, porém, que não ocorresse também o uso de *cantus firmi* litúrgicos, pois, como revelam os cadernos de contraponto dos alunos de alunos de Sala (como Gherardeschi e Neri), eles também eram utilizados (VAN TOUR, 2020, p. 198, n.72).

<sup>43</sup> Embora característico das escolas italianas, não é possível dizer que o estudo extensivo do acompanhamento da escala seja uma exclusividade da península, já que estava presente também em tradições de outros países, podendo ser entendido como um “denominador comum” da didática do século XVIII, mesmo que não unânime.

<sup>44</sup> MARTINI, G. *Esemplare, ossia Saggio fondamentale pratico per sonare sopra il canto fermo*, 1774.

<sup>45</sup> Salvo engano, o autor italiano mais antigo a utilizar o termo *regola della ottava* é Asioli em 1813. Em 1799 Luigi Antonio Sabatini também usou *scala di ottava* para apresentar como o sistema do baixo fundamental, francês, aplicava-se à escala harmonizada.

<sup>46</sup> Nessa publicação (CAMPION, 1716) Champion usa um termo que, na verdade, seria traduzido por *regra das oitavas*. Em suas publicações posteriores (CAMPION, 1730), porém, o autor passou a utilizar o termo no singular, o que viria a se tornar padrão.

sobre um baixo que ascende ou descende a escala por grau conjunto, e vice-versa, definindo uma harmonização padrão bastante útil, principalmente para a realização improvisada do acompanhamento de baixos não-cifrados.<sup>47</sup> Por essa razão, mesmo que sob diferentes denominações, a regra da oitava (e suas variações) esteve presente em quase todos os tratados de baixo contínuo escritos em meados do século XVIII<sup>48</sup> (CHRISTENSEN, 1992, p. 91), pois fornecia ao continuísta um recurso simples eficiente para realizar baixos não cifrados, desde que se soubesse a qual grau da escala correspondia cada nota do baixo. A figura a seguir apresenta a regra da oitava segundo Champion, cujo modelo é, até hoje, o mais comum. A realização estrita em quatro vozes serve para facilitar o entendimento do leitor pouco habituado à leitura de cifras:

Escala ascendente

Escala descendente

Figura 3.4 – Realização padrão da regra da oitava a partir de François Champion (1716) em primeira posição.

A longa história da *regra da oitava* e suas pequenas variantes, entretanto, faz com que seja difícil definir uma única harmonização para caracterizá-la. Apesar disso, alguns elementos que estão presentes na regra da Champion merecem ser destacados, já que são aqueles que fazem com que *uma* regra da oitava seja diferente de outra harmonização qualquer. O primeiro destes elementos é precisamente a associação de um acorde específico para cada grau que ascende ou

<sup>47</sup> Michel Corrette (1753, p. 22) chega a afirmar que a *Règle de l'Octave* é a "bússola do acompanhador, o qual deve sempre saber em que tom e sobre qual grau do tom ele está, e o [respectivo] acorde que lhe é conveniente".

<sup>48</sup> O mesmo é válido para tratados luso-brasileiros. A esse respeito, Cf. Fagerlande (2011).

descende, o que a difere de uma harmonização sequencial<sup>49</sup>. Outra característica relevante é a presença de dois pontos de repouso, ou seja, de dois graus da escala que requerem um acorde de 5/3 (perfeitos), os quais são a primeira de tom (e, obviamente, a oitava) e a quinta de tom – ou seja, sobre as notas *tônica* e *dominante*<sup>50</sup> – de modo que todos os outros graus têm harmonizações transitórias com acordes de 6/3 (imperfeitos), como será visto mais adiante.

Antes de prosseguir com uma discussão mais aprofundada sobre as características da regra da oitava, convém observar como Giovanni Furno a apresenta. Em seu caso, ela é descrita na seção intitulada *Regole delle corde del tono*:

[...]

A 1ª de tom requer<sup>51</sup> 3ª, 5ª e 8ª, [sendo que] a 3ª deve estar de acordo com a composição. Desse modo, se a composição for em terça maior<sup>52</sup>, a 3ª deverá ser maior; se, ao invés disso, for em 3ª menor, ela deverá ser 3ª menor.

A 8ª pode ser dada a qualquer corda do tom, além de suas outras consonâncias<sup>53</sup>, desde que isso não incorra em um movimento de oitava paralela<sup>54</sup>. [É preciso ter] atenção [ao fato de] que duas 5ªs ou duas 8ªs paralelas vindas tanto de cima, quanto de baixo, por salto ou grau conjunto, uma após a outra, são proibidas, pois fazem<sup>55</sup> má harmonia.

A segunda de tom requer 3ª, 4ª e 6ª maior; [sendo que] a 3ª precisa ser menor, pois é a 4ª de tom, e todas as 4ªs de tom são menores; [por sua vez] a 6ª deve ser maior, pois torna-se a 7ª de tom, e todas as 7ªs de tom são maiores.

A 3ª de tom requer a 3ª e a 6ª, [sendo que] ambas devem ser menores se tal 3ª [de tom] for maior; Por outro lado, se dita 3ª [de tom] for menor, então ela requer 3ª maior e 6ª maior, e isso acontece naturalmente<sup>56</sup>.

A 4ª de tom requer 3ª, 5ª e 6ª, [sendo que] a terça deve ser como a 3ª da primeira de tom [, maior ou menor], pois torna-se 6ª de tom e precisa estar de acordo com a 3ª de tom; a 6ª [, por sua vez,] deve ser maior, pois torna-se 2ª de tom e todas as 2ªs de tom são maiores.

Adverte-se, porém, que a 4ª de tom requer 3ª, 5ª e 6ª apenas quando sobe à 5ª de tom; se, no entanto, [ela] não subir à 5ª de tom, <nem descer da 5ª [de tom]>, então ela requer apenas 3ª e 5ª. [Por outro lado], se ela descer da 5ª de tom, então deverá permanecer com as mesmas Consonâncias tocadas sobre a dita 5ª de tom, as quais sobre a 4ª de tom transformam-se em 2ª, 4ª maior e 6ª.

<sup>49</sup> Por harmonização sequencial entende-se, por exemplo, as tradicionais sequências ascendente 5-6 e descendente 7-6 (ver capítulos 3.6.2 deste volume).

<sup>50</sup> A *harmonia funcional* apropriou-se da nomenclatura francesa que designava cada grau (nota) da escala para expandir seu conceito para designar **acordes**. Assim, em seu sentido original, *tônica* e *dominante* não significam I e V, mas ① e ⑤. É nesse antigo sentido que utilizamos esses termos aqui.

<sup>51</sup> O termo usado por Furno é “*vuole*”, do verbo “*volere*”, o qual significa literalmente “querer”. [N.T]

<sup>52</sup> No período em que as regras de Furno foram escritas não se dizia que uma composição está no *modo* maior ou menor, mas que a composição está em 3ª maior ou em 3ª menor. [N.T]

<sup>53</sup> Note que o sentido de *consonâncias* aqui se refere não mais estritamente aos intervalos consonantes, mas ao *acorde* próprio daquele grau como discutido no capítulo 3 da presente dissertação. [N.T]

<sup>54</sup> A expressão utilizada por Furno é “*due ottave scoverte*”. [N.T]

<sup>55</sup> O termo usado em I-Nosedá Th.c. 121 é *recano*, ou seja, “ostentam”. [N.T]

<sup>56</sup> Furno utiliza com frequência o termo *naturalmente* para se referir a tudo aquilo que acontece se forem respeitadas as características que seriam próprias das notas de cada escala. Isso remete à ideia de que a *regra da oitava*, ou seja, o acompanhamento descrito nessa parte, fosse algo natural característico do *modo*. A esse respeito, ver o Capítulo 3 da presente dissertação. [N.T]

A 5ª de tom requer 3ª maior, 5ª e 8ª, [sendo que] a 3ª deve ser maior, pois torna-se 7ª de tom e todas as 7ªs de tom são maiores; além das já ditas consonâncias, pode-se adicionar ainda a 7ª menor, sempre que depois da 5ª vier imediatamente a 1ª de tom, ou mesmo quando depois dessa 5ª [de tom] vier a 6ª de tom <que salta<sup>57</sup>>, a qual exigiria 3ª e 5ª já que a 7ª menor deve resolver<sup>58</sup>.

A 6ª de tom requer 3ª e 6ª, [sendo que] ambas devem ser menores quando a 6ª de tom for maior. Se, ao invés disso, a 6ª de tom for menor, então ela requer 3ª e 6ª maiores, e isso acontece naturalmente.

Adverte-se que, quando a 6ª de tom for maior e descer para a 5ª de tom, é melhor que a 6ª do acompanhamento seja maior, pois isso faz melhor harmonia. Nesse caso também pode-se adicionar a 4ª, como se fosse a 2ª de tom<sup>59</sup>, dando a ela, [assim], 3ª, 4ª e 6ª maior; mas se a dita 6ª de tom não subir à 7ª, nem descer à 5ª de tom, então ela requer [apenas] 3ª e 5ª.

A sétima de tom requer 3ª e 6ª e ambas devem ser menores quando tal 7ª [de tom] for maior; se, por outro lado, tal 7ª [de tom] for menor, então a 3ª e a 6ª do acompanhamento devem ser ambas maiores, e isso acontece naturalmente. É possível ainda acompanhá-la com a falsa 5ª, quando tal 7ª de tom subir à primeira de tom, pois a falsa quinta deve resolver, e isso acontece quando se chega na 1ª de tom. Esse intervalo é chamado de falso porque é uma 5ª menor<sup>60</sup>, mas não se diz menor, pois é consonância perfeita.

Adverte-se que a 3ª de tom é sinônima da 1ª de tom, ou seja, tanto faz adicionar à primeira de tom 3ª, 5ª e 8ª, como adicionar à 3ª de tom 3ª e 6ª. A 2ª e a 7ª de tom são sinônimas da 5ª de tom.

Como se vê, os intervalos sugeridos por Furno para compor os acordes associados a cada grau da escala ascendente ou descendente coincidem com aqueles da *règle de l'octave* de Campion. Entretanto, e apesar de Campion ser considerado o primeiro a sistematizar e “batizar” a regra, ele não pode ser considerado seu inventor<sup>61</sup>, da mesma forma como não é possível dizer que a tradição napolitana tenha herdado de Campion essa harmonização. Desde o começo do século XVII, pelo menos, é possível identificar uma tentativa de sistematizar um modo de premeditar o acompanhamento de cada grau da escala, como se vê, por exemplo, no tratado de baixo contínuo de Francesco Bianciardi<sup>62</sup> (1570-1607). Já no século XVIII, mas antes da publicação do tratado de Campion, outros autores já tinham prescrito harmonizações da escala

<sup>57</sup> A expressão utilizada por Furno é "*che sbalza*". Ele quer dizer que a sexta do tom não poderia seguir em ascendência por grau conjunto à sétima do tom, pois incorreria em paralelismos proibidos. [N.T]

<sup>58</sup> Essa progressão é conhecida atualmente por *cadência de engano*, como visto no subcapítulo 3.3. Note-se que o uso da 7ª menor ao invés da oitava é uma ótima estratégia para se evitar oitavas paralelas. [N.T]

<sup>59</sup> Ou seja, como se se estivesse na escala da quinta do tom. [N.T]

<sup>60</sup> Atualmente esse intervalo é chamado de quinta diminuta. [N.T]

<sup>61</sup> O próprio Campion (1716, p. 4-5) afirma ter apreendido a regra pelo seu antecessor na *Académie Royale de Musique*, M. Maltot.

<sup>62</sup> Em seu livro *Breve regola per imparare' a sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento* (1607), Bianciardi propõe uma harmonização que não coincide com a regra da oitava, mas que tem o mesmo intuito de Campion de prever acordes para cada grau.

similares à regra da oitava, como Francesco Gasparini (1708)<sup>63</sup> e Antonio Bruschi (1711)<sup>64</sup>. Delimitar um “primeiro inventor” da regra é, portanto, um desafio tanto inútil quanto impossível, já que, ao que tudo indica, ela foi se estruturando paulatinamente em diversos lugares:

Como se vê, portanto, a *règle de l'octave* de modo algum é uma invenção de Maltot [com quem Champion afirma ter aprendido] ou de Champion. Mais do que isso, ela é uma codificação de progressões harmônicas e guias didáticos vastamente encontrada em tratados de baixo contínuo e composição. Essas progressões são elas mesmas destiladas de uma nova prática tonal que estava se solidificando na virada do século. Ademais, pode ser apropriado mencionar aqui que existiram outras atribuições de autoria da regra. Rameau, por exemplo, diz que quem o ensinou a regra foi “Monsieur Lacroix”, de Montpellier, por volta de 1702. Por outro lado, o tecladista holandês Quirinus van Blankenburg e o compositor alemão Johann David Heinichen afirmam ter pensado na regra sozinhos. Blankenburg, aliás, até mesmo acusou Champion de ter roubado as progressões dele! Apesar de nada disso poder ser de fato confirmado, [a existência de] todos esses testemunhos sugere que algo semelhante à *règle* deve ter existido por muito tempo na tradição oral de ensino da música.<sup>65</sup> (CHRISTENSEN, 1992, p. 100)

O surgimento da regra em diferentes lugares simultaneamente explicaria a razão de seus diferentes nomes e sua apresentação nem sempre serem iguais. Furno, por exemplo, logo no início já indica harmonizações que não se referem apenas ao movimento por grau conjunto (o que diverge da concepção padrão de Champion, que se limita, em um primeiro momento, à subida e descida diatônicas). Ademais, é fato que uma série de diferenças de sua apresentação nas *regole* napolitanas poderia ser enumerada<sup>66</sup>. O importante fator da tradição oral apontado por Christensen (1992, p. 100) ajuda a explicar como a regra esteve presente desde os primórdios da escola napolitana de *partimenti*, a qual, como já foi discutido anteriormente, organiza-se com base em uma relação próxima entre mestre e aprendiz, sem precisar depender de uma difusão por meio de minuciosos tratados prolixos.

<sup>63</sup> Sobre a harmonização da escala de Gasparini, cf. Holtmeier (2007, p. 29); Christensen (1992, p.107-109); e Jans (2007, p. 120-124).

<sup>64</sup> Sobre a relação de Bruschi com a regra da oitava, cf. Christensen (1992, p. 99).

<sup>65</sup> "We can see, then, that the *règle de l'octave* was by no means an original discovery by either Maltot or Champion, rather, it was a codification of harmonic progressions and pedagogic guides found scattered among thorough-bass and composition treatises. These progressions were themselves distilled from a nascent tonal practice that was solidifying at the turn of the century. It might nonetheless be appropriate to mention here that there have been other attributions of authorship of the *règle*. Rameau, for example, claims he learnt the *règle* from a "Monsieur Lacroix" of Montpellier around 1702. On the other hand, the Dutch keyboardist Quirinus van Blankenburg and the German composer Johann David Heinichen each claim to have thought of the *règle* independently. Blankenburg, in fact, even accused Champion of stealing the progression from him! While none of these claims can be substantiated, all of these testimonies suggest that something like the *règle* must have long existed in oral tradition among music pedagogues".

<sup>66</sup> Para uma visão geral da regra da oitava em Nápoles, cf. Sanguinetti (2012, p. 113-125).



Embora muitos autores adeptos da regra tenham criado certo "misticismo" (HOLTMEIER, 2007, p. 14) durante o século XVIII em relação às características ditas “naturais” e origem da *règle*, algumas circunstâncias e premissas teóricas objetivas podem ser apontadas como fatores que possibilitaram o surgimento, ampla utilização e o desenvolvimento da regra da oitava em diferentes países. A seguir apresentaremos dois desses fatores, os quais apontam em sentido temporal oposto: a relação da regra com a prática renascentista de *cantare super librum* (JANS, 2007) e o surgimento do conceito moderno de *tonalidade* e *acorde* (HOLTMEIER, 2007).

### 3.3.2 Uma história concisa do desenvolvimento da regra da oitava

Em suas regras, o célebre *maestro* Fedele Fenaroli descreve uma maneira de distribuir acordes sobre os graus da escala, que é ligeiramente diferente da regra da oitava (*scala*), e à qual o autor denomina como *basi fondamentali del tono* (bases fundamentais do tom<sup>67</sup>). Ele é o primeiro autor a fazer explicitamente essa diferenciação, embora seu princípio esteja presente em regras de vários autores (cf. SANGUINETTI, 2012, p. 117). Assim, segundo Fenaroli:

A primeira de tom requer terça, quinta e oitava.  
A segunda [de tom] requer terça e sexta maior.  
A terceira [de tom] requer terça e sexta.  
A quarta [de tom] requer terça e quinta.  
A quinta [de tom] requer terça maior e quinta.  
A sexta [de tom] requer terça e sexta.  
A sétima [de tom] requer terça e sexta.  
(FENAROLI, 1775, p. 4)

A ideia por trás das *bases fundamentais do tom* é, portanto, de que existiria uma disposição de acordes própria e “*natural*”, a qual representaria uma harmonização primordial a cada grau da escala, resumida apenas a duas tipologias: as sonoridades de 5/3 e 6/3.

Apesar de simples, a concepção dos acordes de 5/3 e 6/3 como epítome da música é uma das divergências mais significativas entre as teorias pré-rameaunianas e a *Harmonielehre*<sup>68</sup> moderna. A partir da teoria invercional, muitos acordes deixaram de ser vistos com funções<sup>69</sup> de mobilidade diferentes para passarem a ser entendidos como uma única

<sup>67</sup> A tradução inglesa do termo proposta por Sanguinetti é *Essential Foundations of the Key* (SANGUINETTI, 2012, p. 117)

<sup>68</sup> Por *Harmonielehre* referimo-nos à tradição teórica que, embora tenha se organizado a partir do pensamento de Rameau, é essencialmente burguesa e germânica. Ela diz respeito ao ensino da teoria musical e da harmonia a partir de livros e se tornou hegemônica ao longo do século XIX. Assim, usamos essa expressão como termo genérico oposto às tradições antigas ligadas à prática do baixo contínuo, da mesma forma que o faz Holtmeier (2007).

<sup>69</sup> Note-se que o termo utilizado aqui nada tem a ver com as funções da *harmonia funcional*.

entidade. É por essa razão que, por exemplo, um acorde de tônica em posição fundamental (5/3) ou em primeira inversão (6/3) costuma ser compreendido antes de tudo como o mesmo acorde (I) e um ponto de repouso, restando às dissonâncias (mais especificamente ao acorde de sétima dominante e suas inversões) o papel de criar movimento e direcionamento (HOLTMEIER, 2007, p. 19). No século XVIII, no entanto, era a dicotomia das consonâncias (entre perfeitas e imperfeitas) a responsável por gerar movimento, uma vez que as consonâncias imperfeitas podiam mover-se paralelamente, enquanto o papel de estabilidade ficava reservado às consonâncias perfeitas<sup>70</sup>. Do ponto de vista de acordes, isso significava dizer que um acorde de 5/3 seria perfeito e estável, enquanto aqueles de 6/3 seriam imperfeitos e instáveis, mesmo se contivessem as mesmas notas (i.e. mesmo que possam ser considerados apenas inversões de um mesmo acorde fundamental no pensamento moderno). Essa característica costuma ser reconhecida atualmente como o princípio P-i(iii...)-P (JANS, 2007, p.129), que representa um esquema metonímico de uma frase ou composição musical, ou seja, equivale a dizer que uma música seria feita basicamente por uma consonância perfeita, a qual é seguida por consonâncias imperfeitas que se *movem*, para terminar novamente em uma consonância perfeita.

A origem dessa concepção remete à prática *extempore* renascentista do *cantus super librum*, ou *canto sobre o livro*, a qual consiste na improvisação vocal de contraponto polifônico sobre uma linha escrita (por isso “*super librum*”) cantada por um *tenore*. Dentre as técnicas que fazem parte dessa prática, a mais básica é o *Gymel*. Como o próprio nome diz, ela consiste essencialmente em cantar, ou tocar, uma voz “gêmea” ao tenor, isto é, cantar sextas ou terças paralelas a ele (JANIN, 2014 p. 25-34). Quando combinados dois “*gymels*”, ou seja, quando executados simultaneamente um *gymel* em terças cantado pelo *altus* e outro em sextas pelo *cantus*, cria-se uma textura a três vozes conhecida por *fauxbourdon*<sup>71</sup>. A execução de um *fauxbourdon* nada mais é, portanto, que uma sequência de acordes de 6/3 paralelos, como representado a seguir:

<sup>70</sup> Note-se, assim, que há uma diferença significativa entre uma abordagem contrapontística e outra harmônica.

<sup>71</sup> Sobre as diferentes maneiras de se cantar um *fauxbourdon* ver *Chanter sur le Livre* (JANIN, 2014, p. 43-50).

Gymel ascendente em terças

Gymel descendente em terças

Gymel ascendente em sextas

Gymel descendente em sextas

Fauxbourdon ascendente (2 Gymel)

Fauxbourdon descendente (2 Gymel)

Figura 3. 5 – Geração de um Fauxbourdon que acompanha a escala.

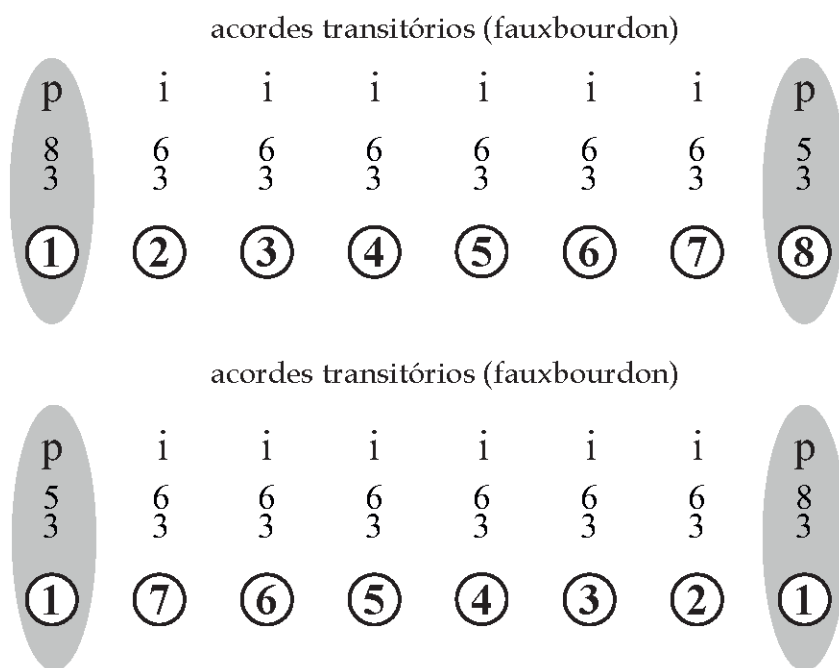


Figura 3. 6 – Esquema da escala harmonizada por fauxbourdon.

A partir desse esquema e do princípio da dicotomia das consonâncias, bastaria substituir um acorde de 6/3 por outro de 5/3 para adicionar um ponto de repouso sobre algum dos graus. No caso da regra da oitava, o que vem a ser sua característica principal é a presença das sonoridades de 5/3 (que é igual a 8/3) sobre ① e ⑤<sup>72</sup>:

<sup>72</sup> Alguns autores, como Francesco Durante (I-Nc 32.3.4, fol. 4v-5r), apresentam a escala com uma rearticulação do quinto grau, reforçando sua divisão em um pentacorde e um tetracorde, cujos pontos estruturantes são precisamente as notas tônica e dominante, ou as notas *Ut* dos dois hexacordes da escala.

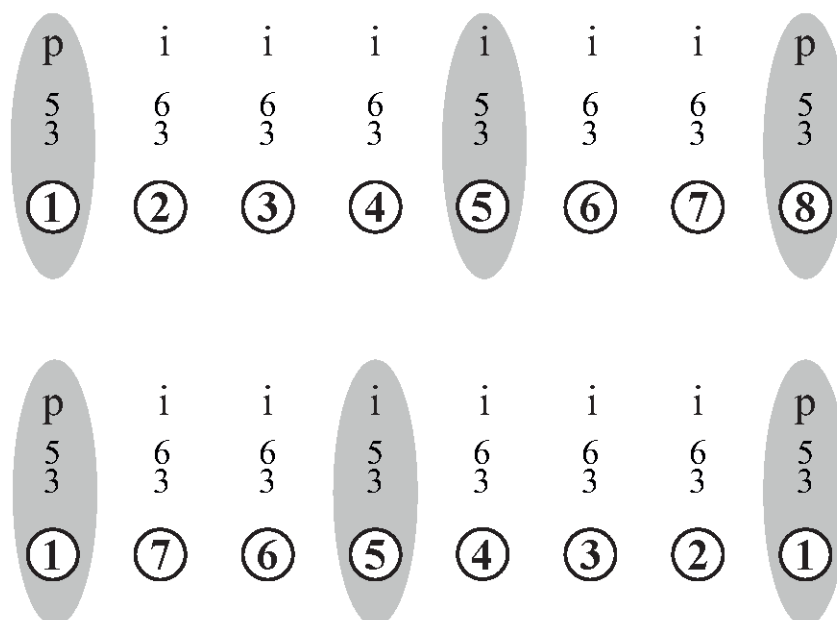


Figura 3. 7 – Esquema da escala harmonizada por fauxbourdon com repouso nas notas tônica e dominante.

É Markus Jans (2007, p. 132-143) quem argumenta com maior embasamento a relação do desenvolvimento da regra da oitava com a polifonia improvisada, demonstrando que ela originou-se a partir dessa estrutura básica<sup>73</sup> (Fig. 3.7) – com os acordes de 5/3 sobre ① e ⑤<sup>74</sup> e acordes simples de sexta sobre os outros graus. O que teria acontecido em sequência seria, então, o acréscimo de dissonâncias sobre vários dos acordes de 6/3 para reforçar o sentido ascendente e descendente em direção aos pontos de repouso, principalmente a ① e ⑤, mas também a ③. Na escala ascendente é adicionada a quinta aos acordes formados sobre ④ e ⑦ (Fig. 3.8 e 3.9). No caso da quarta de tom, a quinta não forma dissonância com o baixo, mas atua como se o fosse, já que forma uma segunda com a sexta do tom<sup>75</sup>. Já no caso do acorde da sétima de tom, a quinta é diminuta ou, nas palavras de Furno, “*falsa*”. Esse termo também era

<sup>73</sup> Alessandro Scarlatti, o pai da escola napolitana de *partimenti*, coincidentemente harmoniza a escala apenas com acordes de 5/3 e 6/3. A diferença entre sua harmonização e o esquema apresentado (Fig. 3.7) é que ele coloca sobre ⑥ um acorde de 5/3. Além disso, ao invés de terminar a ascendência caminhando de ⑦ a ①, sua escala salta a ⑤ para depois ir à primeira do tom, reforçando o caráter cadencial. (Cf. SANGUINETTI, 2012, p. 119)

<sup>74</sup> É importante notar que na tradição de *partimenti* são encontradas várias versões de harmonizações escalares e, algumas vezes, sobre ④ sugere-se o acorde 5/3 - como se vê em algumas fontes de Durante (Cf. SANGUINETTI, 2012, p. 120). Essa harmonização traz dificuldades para a condução das vozes em algumas posições, mas talvez explique o motivo de Fedele Fenaroli considerar como base fundamental da quarta de tom justamente a terça e a quinta, e não terça e sexta. Independentemente disso, no ensino de contraponto de Fedele Fenaroli, IV sempre teve menor importância que I e V (Cf. SANGUINETTI, 2012, p. 102).

<sup>75</sup> Em termos modernos esse seria o acorde subdominante II<sup>6</sup>.

usado pelos franceses (*fausse*) e a explicação dada por Furno para seu uso é simples, mas interessante: a quinta é um dos intervalos perfeitos e caracteriza-se, portanto, pela não variação em maior ou menor. Além disso, possui qualidade de estabilidade, em oposição à instabilidade das consonâncias imperfeitas, de modo que a quinta diminuta seria literalmente *falsa*, ou seja, não seria uma verdadeira quinta, já que corrompe suas características. Essa observação reforça a importância dos conceitos de consonância perfeita e imperfeita, próprios da teoria do período.

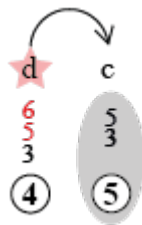


Figura 3. 8 – Acréscimo de dissonâncias à quarta de tom ascendente.

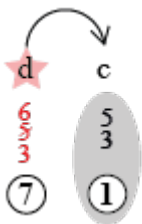


Figura 3. 9 – Acréscimo de dissonância à sétima de tom ascendente.

Em sentido descendente, ② e ⑥ são análogos e sobre eles é adicionada uma quarta (Figs. 3.10 e 3.11). A qualidade – se é dissonância ou consonância – e as polêmicas em relação a seu uso ou não em Nápoles serão discutidas no subcapítulo 3.3.3. Desde a teoria invercional de Rameau, a quarta sobre ② é considerada indubitavelmente consonância, já que seria a nota fundamental de um acorde de sétima dominante em segunda inversão<sup>76</sup>, mas nem sempre foi considerada assim. Apesar disso, seu uso como consonância, típico do *stile moderno durantista*, paulatinamente se tornou hegemônico em Nápoles. O acorde formado sobre ⑥ é análogo ao de ② e age, em termos da harmonia moderna, como uma *dominante secundária* de V. Nesse sentido, é extremamente útil notar a semelhança entre os tetracordes descendentes ①-⑦-⑥-⑤ e ④-③-②-①. É por essa razão que a sexta do acorde sobre ⑥ é elevada, ou seja, maior. De certo modo pode-se dizer que há uma pequena modulação de I a V de modo que ⑦-⑥-⑤ pode ser reinterpretado como ③-②-①.

<sup>76</sup> Pela lógica do baixo fundamental, a quarta sobre a segunda do tom é a fundamental do acorde, ou seja, consonância perfeita.

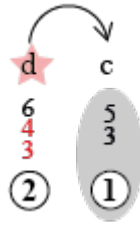


Figura 3. 10 – Acréscimo de dissonância à segunda do tom descendente.

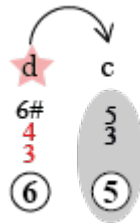


Figura 3. 11 – Acréscimo de dissonância à sexta do tom descendente.

Na teoria napolitana, entretanto, é mais provável que a sexta sobre ⑥ ainda fosse compreendida como parte da prática de *musica ficta*<sup>77</sup>, sem maiores elucubrações sobre a classificação do acorde. Esse tipo de alteração provavelmente não seria considerado *necessário*, mas ocorreria para garantir a *beleza*<sup>78</sup>, sendo, portanto, arbitrário<sup>79</sup>. Em *Recanetum de musica aurea* (1533), Stephano Vanneo (1493-ca.1535) recomenda esse tipo de alteração especialmente em cadências (cf. BERGER, 1987), exatamente como ocorre no primeiro tetracorde descendente da regra da oitava. Nesse sentido, uma vez que o baixo desce por tom (⑥ - ⑤, lá - sol em dó maior) ocorre uma *cadência tenor*<sup>80</sup> e por essa razão seria “natural” que a voz superior – em que ocorre ④ - ⑤ (fá - sol em dó maior) – fosse alterada para realizar algo similar a uma *cadência soprano*<sup>81</sup>.

<sup>77</sup> Em oposição a *musica recta*, a *musica ficta*, ou música falsa, diz respeito à prática de se alterar com sustenidos ou bemóis notas escritas para se respeitar regras de contraponto ou simplesmente por gosto, alterando-se a “cor” (*chroma*) da nota.

<sup>78</sup> Essa diferenciação entre alterações por *necessidade* e por *beleza* (*causa pulchritudinis*) pode ser encontrada no tratado *Libro llamado Arte de tañer fantasia* (SANTA MARIA, 1595, livro 1, p. 16). O primeiro caso seriam aquelas alterações obrigatórias para evitar intervalos ou movimentos proibidos. Já o segundo caso não seria a *correção* de um erro ou problema, pois nenhuma regra de contraponto estaria sendo quebrada, mas deveria ser feito apenas para garantir mais elegância e *beleza*, como acontece nesse tipo de cadência.

<sup>79</sup> Diferentemente do modo maior, em que a sexta maior geralmente é obrigatória em regras de *partimenti*, essa relação com a *musica ficta* é ainda mais clara quando observada a regra da oitava no modo menor, uma vez que tanto a sexta maior quanto a aumentada costumam ser aceitas, cabendo ao compositor eleger a seu gosto qual utilizar.

<sup>80</sup> Essa nomenclatura remete à prática polifônica vocal, a saber: Cadência baixo: ⑤ – ①; Cadência tenor: ② – ①; Cadência alto: ④ – ③; e Cadência soprano: ⑦ – ①. Outra nomenclatura corriqueiramente usada é *clausula bassizans*, *clausula tenorizans*, *clausula altizans* e *clausula cantizans*. Como o termo *clausula* não era usado no século XVIII em Nápoles, optamos pela primeira terminologia.

<sup>81</sup> Nos termos da prática de solmização utilizada na época, é difícil saber com certeza se tais notas seriam cantadas como *mi - fa*, ou seja, como parte do hexacorde duro, ou como *fa - sol* sendo nesse caso o *fa* alterado como *musica*

Uma característica significativa da regra da oitava são as dissonâncias de ④ descendente e ② ascendente que fazem do acorde de 6/3 sobre ③ um pequeno repouso, o que, de certa maneira, indica a direção à qual a teoria musical e harmonia estavam se encaminhando, como será visto mais adiante. No caso da segunda de tom, seu acorde é idêntico ao da descida e pode ser entendido como a segunda inversão do acorde de sétima dominante (Fig. 3.12). Já sobre ④ descendente ocorre o acorde mais especial da regra da oitava que é composto pela 2ª maior, 4ª aumentada (*maggiore*) e 6ª maior, ou, em terminologia moderna, o acorde de sétima dominante em terceira inversão (Fig. 3.13). Este acorde é um diferencial marcante de harmonizações escalares dos séculos XVIII e XIX em relação ao século XVII (HOLTMEIER, 2007, p. 15). Sua ocorrência na regra da oitava se deve provavelmente para desfazer a pequena “modulação” que há ao quinto grau.

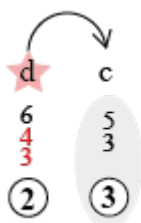


Figura 3. 12 – Acréscimo de dissonâncias à segunda do tom ascendente.

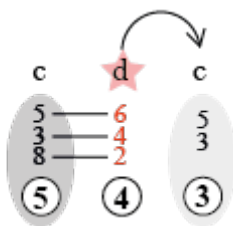


Figura 3. 13 – Acréscimo de dissonância à quarta de tom descendente

Se a dicotomia entre consonâncias perfeitas e imperfeitas explica a origem da regra da oitava, o mesmo não pode ser dito sobre as implicações teóricas de sua configuração (Fig. 3.14), a qual reflete as bases da *Harmonielehre*. A regra da oitava encapsula uma série de movimentos cadenciais, de modo que, na perspectiva moderna, todos os graus conjuntos que se direcionam a uma nota do acorde de *tônica* são alguma inversão do acorde de sétima dominante. Isso também implica que o papel fundamental das consonâncias imperfeitas como geradoras de movimento perdia seu espaço para as dissonâncias. Como exposto por Holtmeier

*ficta*. Assim, sobre o uso das sílabas de solmização no *solfeggio* napolitano sugere-se a leitura do livro *The Solfeggio Tradition* (BARAGWANATH, 2020).



(2007, p. 19), a partir do momento em que as *dissonâncias* tomaram o papel das consonâncias imperfeitas, o antigo modelo do século XVII deu lugar a uma teoria pós-rameauniana que se sustentava pelo fator de *tensão* e *relaxamento* harmônicos necessários ao movimento do baixo fundamental<sup>82</sup>. Não é por acaso que Rameau se empenhou insistentemente em estudar a aplicação do *basse fondamentale* na regra da oitava. Apesar disso, porém, há um paradoxo histórico, já que os adeptos da *Harmonielehre* quase sempre foram críticos vorazes à simplicidade e generalização da regra, mesmo que ela represente um modelo de harmonia funcional (HOLTMEIER, 2007, p. 11).

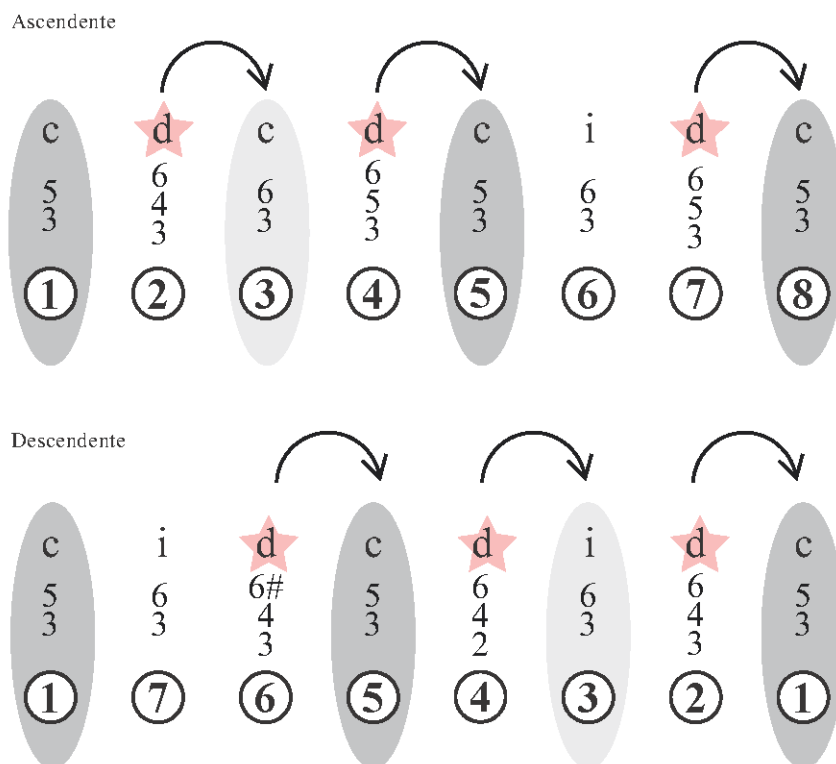


Figura 3. 14 – Esquema geral da Regra da Oitava

A modernidade teórica da regra da oitava setecentista indica, portanto, um direcionamento à predominância de uma visão verticalizada dos acordes que é potencializada pelo pensamento rameauniano, inaugurando a concepção moderna de tonalidade e acorde, como defendido por Holtmeier (2007). Entretanto, essa constatação deve ser considerada sem radicalismos, principalmente em relação à Itália. Como será visto no capítulo 4, o estudo da

<sup>82</sup> Sobre as implicações teóricas da regra da oitava para o desenvolvimento da *Harmonielehre*, uma discussão aprofundada pode ser encontrada em *Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition* (HOLTMEIER, 2007).

regra da oitava e sua aplicação na realização de *partimenti* é ambígua: se, por um lado, as regras de *partimenti* parecem indicar o estudo em bloco verticalizado da regra da oitava, as poucas realizações escritas de *partimenti* por músicos napolitanos ou bolonheses revela a persistência do ideal de disposição a três vozes “*alla Corelli*”<sup>83</sup>. Essa característica é uma das diferenças marcantes entre as inúmeras realizações de *partimenti* feitas na França do século XIX, cuja verticalidade poderia ser descrita como um “sotaque” em relação às italianas ligadas à tradição do século XVIII (GJERDINGEN, 2020, p. 302). O que é interessante notar sobre a modernidade teórica da regra da oitava é que as “atualizações” encontradas em tratados de meados do século XIX na França apenas acentuaram a premissa rameauniana de que todo acorde “não tônico requer uma acorde de sétima dominante” (CHRISTENSEN, 1993, p. 129), como se vê nas harmonizações propostas por Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) e Joseph Zimmerman (1785-1853) em seus tratados sobre a arte de preludiar, nos quais é sugerido o uso da sexta maior também sobre ⑥ ascendente<sup>84</sup> (KALKBRENNER, 1849, p. 31; ZIMMERMAN, 1840, p. 19).

É muito importante deixar claro que desde sua sistematização, e apesar de sua significativa importância, a utilidade da regra da oitava não foi unânime, de modo que vários tratadistas, como Francesco Geminiani<sup>85</sup> (1687-1762), se empenharam em desqualificá-la (CHRISTENSEN, 1992, p. 116-117). A persistência de seu ensino prevaleceu principalmente no âmbito das práticas *extempore*, tendo sido muitas vezes atacada ou desprezada quando discutida por teóricos mais interessados na composição musical escrita e/ou em questões abstratas e matemáticas a respeito da natureza da música. Nesse sentido, é significativo que no *milieu* parisiense oitocentista Antoine Reicha (1770-1836) não utilize a regra em seu monumental tratado de composição musical (REICHA, 1824) – ou melhor, a desqualifique (cf. CHRISTENSEN, 1992, p. 116) – enquanto Kalkbrenner (1849) e Zimmerman (1840) reservam um espaço específico em seus tratados para discuti-la, ao dar conselhos sobre a improvisação

<sup>83</sup> “The trio Sonatas of Arcangelo Corelli became the unquestioned pedagogical models for this ideal voice leading. They embodied a compositional ideal valid from the seventeenth century to the mid-eighteenth century. That is, a four-voice texture was considered a three-voice texture supplemented by the presence of an added voice (ad libitum), which could as easily be missing. For the Ramellian and neo-Ramellian *Harmonielehre*, however, a three-voice texture is an idealized four-voice texture missing one voice.” (HOLTMEIER, 2007, p. 9)

<sup>84</sup> Para esclarecer ao leitor habituado a termos de harmonia funcional, isso corresponde à aplicação de dominante secundária.

<sup>85</sup> “As for the Rules which some Persons have given, for accompanying the several Notes of the Octave or Gammut, they are very uncertain and precarious; and therefore ought to be prescribed and forsaken by all true Harmonists.” (GEMINIANI, c.a. 1754, Preface) [Sobre as regras que algumas pessoas têm apresentado para acompanhar as diferentes notas da oitava, ou do Gammut [escala], elas são muito discutíveis e precárias; e por isso elas deveriam ser prescritas e [imediatamente] esquecidas por todos os verdadeiros harmonistas]. Para uma discussão aprofundada da obra teórica de Geminiani, bem como para uma tradução ao português, Cf. Held, 2017.

de prelúdios. A relação intrínseca entre a regra da oitava e a improvisação musical explica parte das razões de seu desaparecimento do currículo teórico da maioria dos conservatórios no século XX, já que, como se sabe, o ensino tradicional novecentista representou o predomínio da *Harmonielehre* e o ápice de uma ideologia que pretere as práticas musicais efêmeras, como a improvisação, em prol da interpretação fidedigna do texto musical de “grandes obras e mestres do passado”.

De volta ao texto de Giovanni Furno, no parágrafo escrito imediatamente após a descrição da regra da oitava, há a constatação de que os acordes sobre ① e ③ são “sinônimos”, assim como aqueles de ② e ⑦ são de ⑤. Apesar dessa afirmação parecer, num primeiro momento, relacionar-se diretamente com a teoria invercional de Rameau (e embora o texto de Furno tenha sido escrito já no século XIX), isso não é necessariamente verdade. A ideia de que os acordes são sinônimos, ou seja, possuem as mesmas notas em posições diferentes, é anterior a Rameau (HOLTMEIER, 2007, p. 32) e não implica em questões teóricas sobre a qualidade dos acordes, ou seja: a dicotomia das consonâncias pode continuar prevalecendo. Além disso, Furno não se refere ao acorde de ④ descendente como sinônimo de V<sup>7</sup>. Se, por um lado, essa omissão pode ser meramente prática – já que os acordes sobre a quarta de tom são diferentes na subida e na descida e uma afirmação do tipo poderia causar confusão a um iniciante –, por outro, é possível que Furno não os enxergasse como sinônimos. A sétima do acorde dominante quase sempre era vista como uma nota de passagem (*la passata della settima*) e, portanto, não como uma “dissonância” integrante do acorde, já que essas eram sempre suspensões. É provável que o acorde sobre ④ descendente fosse entendido da mesma maneira, sendo que, nesse caso, a nota de passagem é o baixo.

A falta de explicação de Furno sobre as “razões” subjacentes à harmonização da escala poderia ser entendida como reflexo do legado *durantista* e de seu estilo pessoal de ensinar, o qual priorizava mais o instinto e a percepção do que explicações racionais e teóricas, como visto no capítulo 2. Apesar disso, o conhecimento do baixo fundamental não é necessário à prática e talvez essa seja a explicação da ausência de sua exposição mesmo em regras de *partimenti* tardias. A única relevância prática de seu conhecimento é a redução do número de acordes a serem estudados (CHRISTENSEN, 2010, p. 16), já que as gigantescas tabelas de acordes de manuais de baixo contínuo anteriores a Rameau poderiam ser reduzidas a poucas tipologias. Entretanto, o pensamento de acordes como “sinônimos” já implica nessa sistematização. Se a falta de menção à teoria que fundamenta a regra da oitava é comum mesmo em regras de *partimenti* tardias, cujo viés prático é prevalente, essa generalização não pode ser

feita a regras de contraponto. Exemplo disso é a obra didática de Giacomo Tritto<sup>86</sup> (1733-1824), o qual não faz menção ao baixo fundamental em *Partimenti Regole Generali* (1821), mas o expõe em seu tratado em forma de diálogo, intitulado *Scuola di Contrappunto* (1826)<sup>87</sup>. O motivo que o leva a fazer tal explicação é, precisamente, o assunto do próximo subcapítulo: o uso da quarta sobre ②.

### 3.3.3 Sobre o uso da quarta sobre o segundo grau do tom

Embora após o desenvolvimento do pensamento inversional de Rameau possa parecer simples defender o uso da quarta sobre ②, nem sempre foi assim: um dos elementos teóricos de discordância entre as escolas *Leista* e *Durantista*, para além de uma rivalidade trivial, reside justamente na harmonização da segunda do tom.

Um dos relatos mais antigos sobre a cisma entre as tradições didáticas de Leo e Durante é de Giuseppe Sigismondo (1761-1842), que comenta em 1820:

Ele [Francesco Durante] e [Leonardo] Leo foram ambos alunos do *cavalier* Scarlatti, mas entre eles surgiu uma divergência sobre o acompanhamento da quarta do tom, e se a quarta é uma consonância ou dissonância; e alguns de seus melhores e célebres alunos ainda hoje exaltam-se em discussões sobre essa questão. Eu [Giuseppe Sigismondo] não sou *maestro*, mas de vez em quando rio sozinho que se faça tanto caso por uma questão tão pequena.<sup>88</sup> (SIGISMONDO, 2016, p. 248)

Como amplamente discutido por Van Tour (2015, cap. 2) a afirmação de Sigismondo comprova que de fato existiu um embate teórico e prático entre as escolas *leista* e *durantista* e que sua rivalidade não se trata apenas de um mito exacerbado e propagado *a posteriori*. Entretanto, sua redação imprecisa (quarta do tom) e a replicação desse erro em textos posteriores (como em VILLAROSA, 1840) fez com que por muito tempo alguns musicólogos<sup>89</sup> tivessem dificuldade em apontar as reais divergências entre as escolas. Sigismondo desdenha uma questão que parece ter inflamado discussões entre músicos profissionais e sua afirmação “*io non son maestro*” corrobora a ideia de que ele não tenha entendido a real questão, ou seja,

<sup>86</sup> Tritto e Furno foram professores contemporâneos no começo do século XIX quando os conservatórios foram fundidos no *Real Collegio di Musica*.

<sup>87</sup> Note que para um aluno começar a estudar contraponto (ou seja, a composição escrita e não improvisada) ele já deveria ter se dedicado um bom tempo à prática do partimento, como fica claro na afirmação do discípulo imaginário de *Scuola di contrappunto* que diz já ter estudado o cravo por dois anos e “*particolarmente la numerica*” (TRITTO, 1816, p. 7)

<sup>88</sup> “Egli ed il Leo furono ambi alunni del cavalier Scarlatti, ma fra essi loro nacque una scissura su gli accompagnamenti della quarta del tono, e se la quarta fosse consonanza o dissonanza; e gli alunni loro bravi e celebri ancora piatiscono su tale questione. Io non son maestro, ma delle volte rido meco stesso che si fa tanto caso di sì poca cosa.”

<sup>89</sup> Aqui referimo-nos especialmente a Jesse Rosenberg (1999).

que a verdadeira divergência não se referisse ao acompanhamento da quarta de tom, mas, na verdade, ao uso do intervalo de quarta sobre o segundo grau do tom. Outra evidência acerca dessa cisma está presente em um trecho do tratado em diálogo *Scuola di contrapunto ossia teorica musicale* (1816) de Giacomo Tritto (este, sim, um verdadeiro *maestro*), no qual o discípulo pergunta ao *maestro* sobre as diversas opiniões acerca da natureza (consonância ou dissonância) da quarta sobre ②. A resposta do *maestro* indica que a quarta apenas é consonância perfeita quando está sobre o segundo grau do tom, pois excepcionalmente nesse caso não é necessário resolvê-la, justificando essa afirmação a partir da teoria do baixo fundamental (TRITTO, 1816, p. 10)<sup>90</sup>. Apesar de nenhum dos textos de época indicar, porém, qual das duas posições referem-se a cada escola, sabemos que eram os *durantisti* aqueles cujo estilo moderno implicava no uso da quarta sobre o segundo grau, enquanto Leo, mais conservador no ensino do contraponto (VAN TOUR, 2015, p. 69), sugeria o acorde de 6/3 simples:

Tudo indica que a primeira discordância [entre as escolas de Leo e Durante] diz respeito ao uso da quarta sobre o segundo grau do tom, uma interpretação que é confirmada no tratado *Scuola di Contrappunto* de Giacomo Tritto. A escola de Leo evitava o uso da quarta sobre o segundo grau (preferindo um acorde de 6/3), enquanto a escola de Durante permitia seu uso (preferindo um acorde de 6/4/3).<sup>91</sup> (VAN TOUR, 2015, p. 69)

Giacomo Tritto é considerado um dos últimos representantes da tradição *leista*. Ele próprio reconhece ser herdeiro do mestre Pasquale Cafaro (1715-1787) e, conseqüentemente,

<sup>90</sup> “**Discepolo:** Su questa *quarta* sento varie opinioni: chi dice, ch’ella sia consonanza, e chi dice dissonanza; ma ragion non trovo che possa capacitarimi. **Maestro:** La ragione è questa. Quando la *quarta* è in unione con la *terza* e *sesta* maggiore; oppure se sul Basso se formasse l’accordo di *quarta* e *sesta*, allora la *quarta* è consonanza perfetta, mentre dando a questi due accordi il basso fondamentale, il quale deve essere l’istesso tono della *quarta*, questa diventa *ottava* del Basso fondamentale; per conseguenza è consonanza perfetta. Quando la quarta se ritrova fra gli accordi di *seconda*, *quarta* e *quinta*, oppure di *seconda*, *quarta* e *sesta* o di *seconda*, *quinta* e *settima* maggiore ed anche di *seconda*, *quarta* e *settima* maggiore, allora è dissonanza, perchè ha bisogno di risoluzione.” (TRITTO, 1816, p. 9-10). [**Discípulo:** Sobre essa *quarta* escuto várias opiniões: há quem diz que ela seja consonância, e há quem diz que seja dissonância; mas não encontrar a razão para convencerme. **Mestre:** A razão é a seguinte: Quando a *quarta* está em união com a *terça* e *sesta* maior; ou mesmo se sobre o baixo for formado o acorde de *quarta* e *sesta*, então a quarta é consonância perfeita, enquanto para esses dois acordes o baixo fundamental deve ser o mesmo tom que a própria quarta, a qual se é sua oitava; conseqüentemente ela é consonância perfeita. Quando a quarta se encontra entre os acordes de *segunda*, *quarta* e *quinta*, ou mesmo de *segunda*, *quarta* e *sesta* ou de *segunda*, *quinta* e *settima* maior e também de *segunda*, *quarta* e *settima* maior, então ela é dissonância, pois precisa ser resolvida.]

<sup>91</sup> "It seems that the first of these issues concerned the use of the fourth above the second scale degree, an interpretation which is confirmed in Giacomo Tritto's *Scuola di contrappunto*. The school of Leo avoided the use of the fourth on the second scale degree (favoring the 6/3-chord), while the school of Durante allowed its use (favoring the 6/4/3-chord)". [Parece que a primeira das divergências tinha relação com uso da quarta sobre o segundo grau da escala, uma interpretação que é confirmada em *Scuola di contrappunto* de Giacomo Tritto. A escola de Leo evitava o uso da quarta no segundo grau (favorecendo o acorde de 6/3), enquanto a escola de Durante permitia seu uso (favorecendo o acorde de 6/4/3)]

de Leonardo Leo (TRITTO, 1816, p. 6). Por essa razão, sua postura de indicar o uso da quarta sobre ② pode causar estranhamento. Entretanto, Tritto escreve em um momento no qual os conservatórios haviam se fundido e existia uma tentativa em conciliar os métodos de ensino, fazendo com que eventualmente ele tivesse absorvido em sua didática alguns elementos da escola de Durante<sup>92</sup>. Ademais, adentrado o século XIX, já fazia tempo que o estilo moderno *durantista* tornara-se mais popular e hegemônico. É emblemático e representativo da escola de Leo, porém, que tenha sido Tritto aquele a escrever um tratado, já no século XIX, em forma de diálogo<sup>93</sup> e utilizando argumentações racionalizadas<sup>94</sup> para explicar a regra da oitava.

A grande questão em relação ao uso da quarta é que, sendo considerada uma dissonância, seria preciso que ela fosse preparada e resolvida por e em uma consonância, o que não acontece na quarta sobre ② na regra da oitava. No entanto, como visto no subcapítulo 3.2, os acordes da regra eram chamados eles mesmos de *consonâncias*. Nesse sentido, a tradição estilística implícita na regra da oitava impunha-se antes de qualquer questionamento teórico desligado da prática.

### 3.3.4 As diversas nomenclaturas e suas implicações

Como foi dito anteriormente, o termo *regola della ottava* tardou a ser usado na Itália. Em regras de *partimenti* ou contraponto ela quase sempre é encontrada implícita sob os nomes *scala/scale* ou *modulazione*, apesar de outras terminologias também a incluírem, como *regole delle corde del tono*, aquela usada por Furno.

O primeiro desses termos parece simples e óbvio, já que é traduzido em escala/escalas. Porém, ele reflete o fato de que costumavam ser ensinadas quase simultaneamente inúmeras variedades de harmonização da escala, sendo que, entre elas, sempre há aquela que se caracterizava como a regra da oitava. Nesse sentido, o bolonhês Stanislao Mattei (1750-1825), por exemplo, apresenta diversas harmonizações, inclusive, de uma só vez, incluindo a regra da oitava e outras maneiras sequenciais de ascender ou descender a escala, bem como variações com o baixo movendo-se cromaticamente<sup>95</sup>. Ao mesmo tempo, nas regras de alguns autores,

<sup>92</sup> Sobre a conciliação das tradições leista e durantista no tratado de Tritto, cf. Van Tour (2015, p. 62).

<sup>93</sup> Para além de diferenças estritamente musicais, a escola de Leo utilizava textos para o estudo do contraponto, além dos exemplos musicais (VAN TOUR, 2015).

<sup>94</sup> Pasquale Cafaro, professor de Tritto, era muito interessado na “matemática da música” (VAN TOUR, 2015, p. 59).

<sup>95</sup> Como primeiras lições, Mattei apresenta para todas as tonalidades um conjunto fixo de harmonizações escalares seguidos imediatamente por quatro *bassi* [i.e. partimenti] cifrados e bem curtos que são preparatórios para as lições seguintes. Esses baixos constituem um excelente material de estudo para alunos iniciantes, além de serem instigantes e bastante interessantes artisticamente. (MATTEI, Stanislao. *Pratica d'accompagnamento sopra bassi*

dentre as variadas escalas, encontram-se harmonizações não sequenciais, característica essa que faz com que seus processos generativos sejam, portanto, semelhantes aos da regra da oitava<sup>96</sup> (com pontos de repouso, por exemplo, em ⑥ e/ou ④). Esse tipo de harmonização, entretanto, não é explorado por Furno em suas regras.

O segundo termo, *modulazione*<sup>97</sup>, é usado, por exemplo, pelo importante *maestro* napolitano Francesco Durante e é aquele que pode causar mais confusão a alguém não habituado a terminologias antigas. Isso porque a palavra *modulação* vem sendo amplamente usada desde o século XIX para denotar exclusivamente a ida de um tom a outro. Entretanto isso nem sempre foi assim, de modo que esse termo designava no século XVIII uma maneira de harmonizar a escala, especialmente aquela que chamamos de *regra da oitava*, já que sua harmonização – por não ser sequencial – reforça o *modo* (tonalidade) com os acordes de 5/3 ocorrendo sobre ① e ⑤, como visto no subcapítulo 3.3.2, caracterizando-se como a melhor definidora do modo (tom):

Modulação era um conceito rico em muitos sentidos para o músico do século XVIII. No seu sentido primordial, a modulação significava o soar de tons, harmonias e intervalos característicos de um modo específico. Isso indica, portanto, que a modulação era concebida como uma significativa habilidade de composição. Não é de se surpreender que modulação e composição fossem frequentemente consideradas a mesma coisa por teóricos do século XVIII. [...] Como é claramente sugerido pelas definições de Rameau e Malcolm, a ideia principal por trás da modulação dependia não tanto da forma de um modo, mas sim do movimento geral que *caracterizava* o modo. [...] No entanto, independente da definição de modulação escolhida, havia, porém, um consenso geral de que a *règle de l'octave* representava a quintessência da expressão harmônica de um modo – mesmo que conservadora – e, portanto, constituía um tipo fundamental de modulação.<sup>98</sup> (CHRISTENSEN, 1992, p. 106-107)

*numerati e contrapunti a più voci alla Scala ascendente e discendente maggiore e minore con diverse Fughe a quattro e 8*. Firenze: presso Gaspare Cipriani, 1824).

<sup>96</sup> Sanguinetti afirma que esses tipos de harmonização “não podem ser chamadas de variantes da regra da oitava” (SANGUINETTI, 2012, p. 123-124), já que subvertem as características da regra, como os acordes de 5/3 sobre as notas tônica e dominante.

<sup>97</sup> Na França essa terminologia também era utilizada: Jean-François Dandrieu em *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* (1719) expõe a regra da oitava sob a denominação “*Modulation Majeure en montant et en descendant par les sept Notes*” e “*Modulation Mineure en montant et en descendant par les sept Notes*”.

<sup>98</sup> “Modulation was a concept rich in meaning to the eighteenth-century musician. In its most basic sense, modulation meant the sounding of the characteristic pitches, intervals, and harmonies of a given mode. This suggests, then, that modulation was conceived very much as a compositional skill. And not surprisingly, modulation and composition were often considered one and the same by eighteenth-century theorists. [...] As clearly suggested by the definition of Rameau and Malcolm, the principal idea behind modulation depended not so much upon whether of a single mode, as whether the general movement was *characteristic* of a mode. [...] However embracing one’s definition of modulation was, though, there was a widespread consensus that the *règle de l'octave* represented the quintessential harmonic expression of a mode - if perhaps a conservative one - and thus it constituted a fundamental kind of modulation.”

O termo usado por Furno, por sua vez, é mais amplo do que a expressão *regra da oitava*. Nesse sentido, as *regras das cordas do tom* englobam as características de cada grau (ou seja, as medidas dos intervalos), as harmonizações de cada grau quando o baixo se move por grau conjunto (i.e. regra da oitava), algumas harmonizações relativas a saltos e também as posições mais “apropriadas” para realizar os acordes em cada escala. Todos esses elementos serão discutidos na próxima seção.

### 3.3.4 Sistematização da Regra das cordas do tom de Furno

O esquema a seguir sistematiza todos os acompanhamentos sugeridos por Furno para cada grau em suas *Regras das cordas do tom*:

	↑ sobe por grau	↓ desce por grau	exceções
①	5 3	5 3	
②	6 4 3	6 4 3	
③	6 3	6 3	
④	6 5 3	6 4 2	5 3 Quando não vai a ⑤
⑤	5 3	5 3	5 Quando vai a ① 3 ou 7 Quando vai a ⑥ (desde que salte em seguida)
⑥	6 3	6# 4 3	5 Quando salta 3
⑦	6 5 3	6 3	
⑧	5 3	5 3	

Figura 3. 15 – Esquema das regras das cordas do tom segundo Giovanni Furno

Como se vê, além da regra da oitava tradicional, Furno sugere algumas harmonizações para saltos. Assim, o acompanhamento de ⑤ pode ter também a sétima quando saltar a ① (Fig. 3.16): isto ocorre para reforçar a resolução da dominante. Teoricamente, este é um dos casos em que a sétima (embora dissonância), não precisaria necessariamente de preparação, mesmo sendo quase sempre possível prepará-la. Apesar disso, era muito comum que a sétima



ocorresse sobre ⑤ não como suspensão, mas como nota de passagem em uma diminuição e, por isso, é referida comumente como “*la passata della settima*”<sup>99</sup>. O que não pode falhar é sua resolução, a qual acontece quando ④ desce a ③ ou, em outras palavras, quando a sétima resolve na terça. Outra possibilidade para o uso da sétima menor sobre ⑤ ocorre sempre que se seguir a ele ⑥. Para isso acontecer, porém, ⑥ deve ter um acorde perfeito de 5/3, já que a sétima resolveria na quinta. Assim, sempre que isso ocorrer, ⑥ não poderá seguir por grau conjunto, precisando necessariamente saltar<sup>100</sup>. Por essa razão Furno, ao tratar da sexta do tom, afirma que sempre que ⑥ for fazer um salto, ele deve ter 5/3, e não 6/3. É importante ressaltar que o que Furno descreve com essas considerações nada mais é do que aquilo que se costuma chamar atualmente por *cadência de engano*. Apesar desse movimento em direção a uma pequena pausa sobre ⑥ ser comum na música do período, ela não era considerada uma cadência em Nápoles e, por isso, não é mencionado nenhum nome específico para esta progressão<sup>101</sup>. Essa última observação, sobre o acorde de 5/3 sobre ⑥ obrigar a um salto, é extremamente útil, já que frequentemente após realizar-se o movimento de V-VI, realiza-se um novo movimento cadencial, partindo de ④, ③ ou ② logo após ⑥. Outra exceção refere-se à quarta de tom, a qual também deve ter uma sonoridade de 5/3 sempre que não vier de ⑤ e nem subir a ⑤.

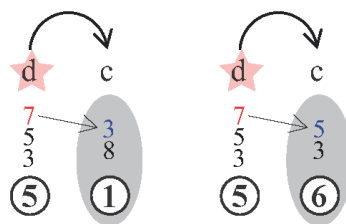


Figura 3. 16 – A quinta de tom pode ser acompanhada pela sétima em algumas situações.

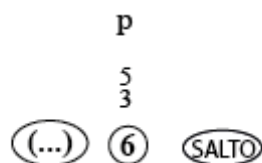


Figura 3. 17 – A sexta de tom tem um acorde de 5/3 quando salta.

<sup>99</sup> Nesse sentido não seria dissonância, por não ser suspensão, como visto no subcapítulo 3.2.

<sup>100</sup> A exceção ao salto seria quando o acorde de 5/3 é trocado por outro de 6/3, como nas sequências ensinadas por Furno mais adiante.

<sup>101</sup> Gasparini talvez seja o único italiano no século XVIII a definir o termo *cadenza finta*, mas é provável que sua compreensão fosse diferente da atual (cf. SANGUINETTI, 2012, p.111). No âmbito da *schema theory*, Gjerdingen (2007) a considera um *schema*, chamando-o de *Inganno*.

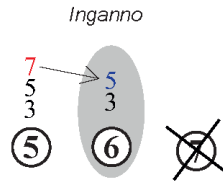


Figura 3. 18 – Cadência de engano.

Todavia, antes de expor as escalas notadas e cifradas a partir de tudo que foi dito para serem praticadas, Furno apresenta uma breve regra relativa às posições dos acordes, traduzida a seguir:

#### REGRA DAS POSIÇÕES

*As posições são três: Primeira em décima terceira, com a 3<sup>a</sup> embaixo; Segunda em décima quinta, com a terça em cima; e Terceira em quinta, com a 3<sup>a</sup> no meio<sup>102</sup>.*

*Os tons<sup>103</sup> de C.solfaut [Dó], D.lasolre [Ré] e E.lami [Mi], tanto maiores quanto menores, ou em 3<sup>a</sup> maior, ou em 3<sup>a</sup> menor, são tocados em primeira posição em décima terça, isso é, com a 3<sup>a</sup> embaixo.*

*Os tons F.faut [Fá], G.solreut [Sol] e A.lamirè [Lá] são tocados em terceira posição, em quinta, ou seja, com a 3<sup>a</sup> no meio.*

*Os tons B.fa [Si] e B.mi [Sib] são tocados em segunda posição, em décima quinta, ou seja, com a 3<sup>a</sup> em cima.*

Primeiramente, é bom frisar que a posição dos acordes na teoria napolitana nada tem a ver com as inversões modernas de acordes, e diz respeito às posições possíveis das notas superiores do acorde para um **mesmo** baixo. Assim, Furno define as três posições (Fig. 3.19) a partir da posição da terça<sup>104</sup>. Embora a nomenclatura usada por Furno corresponda, ao fim e ao cabo, ao modelo mais comum, defini-las dessa maneira – e não simplesmente pela nota da soprano - é pouco usual, remetendo à didática de seu professor Carlo Cotumacci<sup>105</sup>. Nesse sentido a maneira pela qual Fedele Fenaroli define as posições é muito mais clara: “a primeira posição é aquela em que a oitava está em cima [na soprano]; a segunda, quando a terça está em

<sup>102</sup> Conforme discutido no Capítulo 3, a maneira pela qual Furno apresenta as posições é extremamente estranha e pouco usual, embora seja idêntica àquela de Carlo Cotumacci, seu professor. Diferentemente de outros autores, Furno não as define pela posição da oitava do baixo, mas da terça. O que é mais estranho, porém são as nomenclaturas intervalares a cada posição, que nem sempre fazem sentido. [N.T]

<sup>103</sup> A nomenclatura das tonalidades remete à prática do *solfeggio* e da solmização. A esse respeito, Cf. Baragwanath (2021). [N.T]

<sup>104</sup> A maneira pela qual Furno estabelece os intervalos que usa para definir as posições, além da posição da terça, é uma incógnita.

<sup>105</sup> Embora incomum, a maneira pela qual Furno define as posições, a partir da terça, remete a seu professor Carlo Cotumacci (CAFIERO, 2020, p. 22 e 23, nota 65).

cima; e a terceira, quando a quinta está em cima”<sup>106</sup> (FENAROLI, 1775, p. 8-9). Além disso, o modo pelo qual Furno define as posições pode causar confusão para compreender posições abertas: um acorde com 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> (nessa ordem), estaria em uma posição diferente daquele com 5<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>? Segundo a maioria das fontes, aparentemente não.



Figura 3. 19 – As três posições de um acorde de 5/3 sobre Dó.

Em seguida, Furno faz uma indicação estranha e que, de modo algum, pode ser considerada obrigatória nem representativa de orientações para a realização de *partimenti* no geral, que se refere a posições mais apropriadas a cada tom<sup>107</sup>. Provavelmente tratava-se de uma orientação para iniciantes, reduzindo a quantidade de material a ser estudado num primeiro momento. Um motivo possível para essa preferência tem relação com uma boa disposição das mãos e do dedilhado, mas que Furno não especifica. Entretanto, nas regras de seu professor Cotumacci, isso é mais bem aprofundado (CAFIERO, 2020, p 34-26), e certamente seria discutido por Furno ao vivo. É apenas depois dessa nova regra que Furno apresenta os exemplos em notação musical das regras ditadas, transcritos a seguir:

<sup>106</sup> “Le posizioni della mano destra sono tre: la prima posizione è quella, quando l’ottava sta da sopra: la seconda quando la terza sta da sopra: e la terza quando la quinta sta da sopra: come per esempio nella prima del tono la prima posizione è 3, 5, 8 la seconda è 5, 8, 3 e la terza è 8, 3, 5.”

<sup>107</sup> Note que a maneira pela qual Furno nomeia cada tom deixou de ser utilizada conforme a solmização foi abandonada. Sobre essa maneira ver capítulo 1.

Seguem as escalas nos tons de C.solfaut, D.lasolre e E.lami [sic]<sup>108</sup> em primeira posição com terça embaixo e com todas as suas exceções. [Em seguida nos tons de F.faut, G.solreut, e A.lamire em terceira posição com a terça no meio. E, enfim, no tom de B.fa em segunda posição com a terça em cima.]

Adverte-se que os números embaixo das notas representam as cordas do tom.

**PRIMEIRA POSIÇÃO COM 3ª EMBAIXO**

[C.solfaut]

1 2 3 4 5 6 7 1 1 7 6 5 4

3 2 1 4 3 6 4 5 6 3 4 5 1

[D.lasolre]

1 2 3 4 5 6 7 1 1 7 6 5 4

3 2 1 4 3 6 4 5 6 3 4 5 1

[E.lafa]

1 2 3 4 5 6 7 1 1 7 6 5 4

3 2 1 4 3 6 4 5 6 3 4 5 1

<sup>108</sup> O correto seria dizer E.lafa, porque é o tom de mi bemol maior que será apresentado. [N.T]

**TERCEIRA POSIÇÃO COM A 3ª NO MEIO**

[F.faut]

1 2 3 4 5 6 7 1 1 7 6 5 4

3 2 1 4 3 6 4 5 6 3 4 5 1

[G.solreut]

1 2 3 4 5 6 7 1 1 7 6 5 4

3 2 1 4 3 6 4 5 6 3 4 5 1

[A.lamire]

1 2 3 4 5 6 7 1 1 7 6 5 4

3 2 1 4 3 6 4 5 6 3 4 5 1

**SEGUNDA POSIÇÃO COM A 3ª EM CIMA**

[B.fá]

1 2 3 4 5 6 7 1 1 7 6 5 4

3 2 1 4 3 6 4 5 6 3 4 5 1

A respeito dos exemplos em notação musical, alguns elementos ainda merecem ser destacados. Em primeiro lugar, o fato de Furno numerar os baixos de acordo com o grau da escala a que correspondem é significativo, pois é capacidade fundamental daquele que deseje realizar *partimenti* não cifrados saber reconhecer facilmente a qual grau cada nota corresponde. Esse tipo de anotação deveria ser comum para iniciantes, principalmente em passagens em que ocorrem mudanças de escala, de modo que se encontram anotações desse tipo mesmo fora da Itália<sup>109</sup>. Um segundo ponto importante é a inexistência da escrita de exemplos que não sejam as próprias cifras – ou seja, de exemplos realizados e escritos em duas pautas. Quando se soma a isso a inexistência das cifras sobre os exemplos sinônimos, fica claro que a pedagogia dos *partimenti* necessita uma mente **ativa**, e de um aluno preparado para desenvolver a habilidade de interpretar os intervalos e aplicá-los em diferentes tons. Além disso, note-se que a sequência do baixo não se limita apenas a subir e descer a escala, incluindo outros movimentos que geram as diferentes harmonizações descritas que não fazem parte da regra da oitava, ou seja, as situações em que ④ e ⑥ possuem acordes de 5/3 e quando ⑤ possui a sétima.

Outro elemento importante e que pode causar estranhamento é que a realização conforme as cifras de Furno incorre em movimentos de vozes proibidos, além de variar o número de vozes tocadas. Sobre o primeiro ponto, deve-se notar que esse fato não significa que não houvesse a preocupação de que as vozes fossem conduzidas corretamente na realização de um *partimento*. Assim, a prática da regra da oitava deveria representar apenas uma internalização áudio-táctil das sonoridades (*consonanze*) comuns a cada grau da escala. Fedele Fenaroli, por exemplo, indicava a seus alunos que praticassem um *partimento* com o maior número de vozes possíveis, de modo a mapear as harmonias. Pouco a pouco retirava-se vozes, num processo de refinamento contrapontístico, desenhando melhores linhas melódicas, adicionando diminuições e dissonâncias. Da mesma forma, a presença da oitava determinada nas cifras de Furno para alguns acordes com cinco vozes, não precisa ser considerada como obrigatória, uma vez que ele mesmo afirma nas regras que a “a oitava **pode** ser dada a qualquer corda do tom, além de suas outras consonâncias, desde que isso **não incorra** em um movimento de oitava paralela” (FURNO, 18- -, p. 2, grifos nossos). Ao que tudo indica, a variação abrupta no número de vozes era comum e arbitrária, com o principal intuito de alterar o efeito da

<sup>109</sup> Um bom exemplo, já do século XIX, de anotações com os números dos graus do baixo fora da Itália encontra-se na publicação vienense *Practische Beyspiele* (1818, p. 31) de Alois Förster (1748-1823). Outros excelentes exemplos encontram-se na distante Polônia, em *Zasady Harmoni Tonów* (1821, p. 59-66, livro anexo de Figuras) de Karol Kurpinski (1785-1857). Isso mostra como esse tipo de pensamento foi importante para a música europeia de um modo geral, para além do estilo galante italiano do século XVIII.

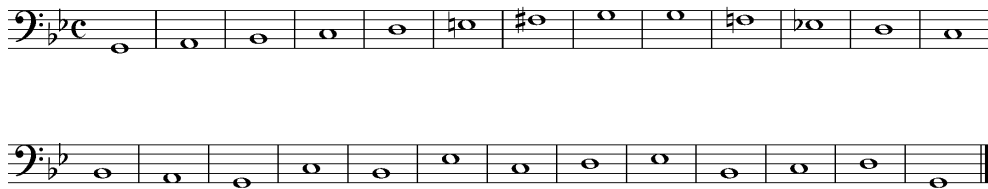
realização, enfatizando determinadas passagens ou não. Esses elementos serão mais profundamente discutidos no capítulo 4, relativo a realizações.

Apenas depois disso, Furno apresenta a regra para a escala menor:

*REGRA PARA A ESCALA EM 3ª MENOR*

*Adverte-se que, encontrando a escala em 3ª menor, a 6ª e a 7ª de tom subindo consecutivamente devem ser {ambas} maiores, enquanto descendo devem ser ambas menores. Isso é feito para escapar do intervalo cromático que há entre um menor e um maior, ou de um maior a um menor. {Exemplo}:*

[G.solreut 3ª menor]



<Segue a primeira Lição>:

[Partimento nº 1]



[Partimento nº 2]<sup>110</sup>



<sup>110</sup> Embora não apareça nas fontes consultadas, a sugestão editorial de se trocar o primeiro *Fá#* por *Sol* (c.3) procura dar mais coerência ao *partimento*, conforme discutido no Capítulo 4. [N.T.]

Como se vê, a diferença descrita por Furno indica o uso da *escala menor melódica*. Entretanto, Furno não dá nenhuma orientação específica em relação às notas dos acordes. Isso acontece porque o conceito de acorde ainda era sujeito à horizontalidade. Assim, para saber qual a natureza da terça (sexta do tom) de um acorde sobre ④, por exemplo, bastaria saber a direção a que essa nota caminha. No caso da escala ascendente, ⑥ desceria a ⑤ e, por isso, a terça deveria ser menor sobre ④.

Outra questão é que Furno não escreve a mesma quantidade de escalas que havia apresentado para o modo maior. Isso não indica que elas não deveriam ser praticadas igualmente, apesar de, por se tratar de um método para iniciantes, a maioria dos *partimenti* de Furno serem no modo maior. Ademais, é digna de nota a falta de cifras no exemplo do modo menor. Isso ressalta novamente a necessidade de uma mente ativa, ao mesmo tempo que evidencia a necessidade do estudo desse método ao lado de um professor. A ausência de cifras deixa, porém, uma lacuna em relação à qualidade da sexta sobre ⑥ descendente. O estudo de fontes de outros *maestri* mostra que essa sexta podia ser tanto maior quanto aumentada e, de fato, encontramos nas disposições atribuídas a Furno os dois tipos (ver capítulo 5 deste volume), reforçando o argumento de que a alteração desta sexta era arbitrária (e talvez fosse compreendida ainda dentro da tradição de *musica ficta*).

Após o exemplo seguem-se os primeiros dois *partimenti*, que podem ser resolvidos apenas com as regras apresentadas até então. É interessante que todos os *partimenti* são designados por Furno como "exemplos", mesmo que a sua realização devesse ser feita pelo estudante (tornando-se, então, de fato um exemplo). Uma discussão detalhada desses *partimenti* e suas realizações encontra-se no Capítulo 4.

Por fim, é necessário discutir os primeiros parágrafos da seção *Regra das cordas do tom*, os quais ainda não foram apresentados. Eles se localizam imediatamente antes da descrição do acompanhamento de cada grau:

*Cada tom possui sete cordas, [que são chamadas de] primeira de tom, segunda de tom, terceira de tom, quarta de tom, quinta de tom, sexta de tom e sétima de tom, das quais para se respeitar<sup>111</sup> o tom – ou seja, para não se sair do tom<sup>112</sup> – três devem ser estáveis, a saber: a 2ª de tom (sempre maior), a 4ª de tom (sempre menor) e a 7ª de tom (sempre maior). [Desse modo,] variando uma destas, vai-se a outros tons.*

*A 3ª de tom pode ser maior ou menor, segundo a composição.*

*A 5ª de tom, como consonância perfeita, deve <sempre compreender> oito cordas.*

<sup>111</sup> O termo usado por Furno é *osservare*. [N.T]

<sup>112</sup> A expressão usada por Furno é "*uscire dal tono*". [N.T]



*A 6ª de tom deve corresponder à 3ª. Isso significa que se a 3ª de tom for maior, a sexta de tom também deve ser maior; se, diferentemente, a 3ª de tom for menor, então também a sexta de tom deve ser menor.*

[...]

Essa passagem mostra que as regras das cordas do tom de fato dizem respeito não apenas ao acompanhamento de cada grau, mas também às suas qualidades e à caracterização do tom. Um dos conceitos-chave implícitos nesse trecho é a premissa de que é a terça do tom o grau que controla todos os outros, especialmente a sexta. Isso explica a razão de os napolitanos não se referirem a uma “composição em modo maior ou menor”, mas sim a uma “composição em terça maior ou terça menor”. Além disso, outro conceito importante é que alguns graus não são variáveis, pois se forem alterados fazem *uscire di tono*, ou seja, em terminologia moderna pode-se dizer que alterando a segunda, a quarta ou a sétima modula-se para outro tom, de modo que eles são reinterpretados como graus da nova escala.<sup>113</sup>

### **3.4 As três cadências**

A maneira pela qual a tradição de Giovanni Furno classifica as cadências é completamente diferente de como se costuma fazer atualmente nos cursos teóricos de harmonia e/ou análise. Isso pode causar espanto para muitos músicos e estudantes formados em conservatórios tradicionais, já que o ensino de um conceito basilar como as tipologias cadenciais costuma ser feito de maneira descontextualizada, como se sua terminologia fosse universal. Paradoxalmente, porém, a categorização das cadências possui diversas variações e a falta de rigor e conhecimento das origens e significados desses termos pode causar certa confusão:

Muitos termos da teoria musical são amplamente usados com a expectativa de que seus significados serão sempre claros e conhecidos por músicos bem formados. Esse é o caso das cadências. Em textos acadêmicos sobre música tonal, teóricos e historiadores frequentemente comentam sobre cadências com pouca ou nenhuma especificação de seu sentido semântico. Apesar da aparente familiaridade de seu significado, cadência é um conceito de enorme complexidade, o qual comumente compreende conotações distintas significativas e abarca uma multiplicidade de fenômenos musicais. Infelizmente, a noção de cadência acumulou muitas vezes uma série de formulações inconsistentes e equívocas, que levaram a aplicações discrepantes em contextos musicais reais: uma cadência reconhecida por um autor, às vezes, nem mesmo responde aos requisitos para ser considerada uma cadência, por outro. Como a maior parte das teorias sobre forma musical

<sup>113</sup> Esse será o assunto do subcapítulo 3.5.

implica em requisitos cadenciais específicos, a análise de frase, estrutura e grandes formas fica comprometida quando a identificação de cadências é dúbia.<sup>114</sup> (CAPLIN, 2004, p. 51)

Apesar disso, as terminologias atuais dominantes são semelhantes em abordagem, já que tendem a analisar a disposição das vozes verticalmente, priorizando relações sintáticas dos acordes dentro da composição<sup>115</sup>. Por essa razão, fala-se, por exemplo, em *Cadência autêntica (perfeita e imperfeita)*, *Semi Cadência*, *Cadência de engano* e *Cadência plagal*, sendo cada uma referente a um movimento harmônico distinto, a saber: I-V-I, I---V, I-V-VI e I-IV-I. Com exceção da cadência plagal, a origem desse tipo de classificação remonta aos escritos teóricos de Jean-Philippe Rameau (1683-1784) que defendeu a existência do *baixo fundamental* e propôs a categorização das cadências em *parfait*, *irrégulier*, *rompuë* e *interrompuë* (RAMEAU, 1722, livro II, p. XVII; RAMEAU, 1726, p. 38 e 41)<sup>116</sup>, todas com caráter de diferenciação harmônica. Como é sabido, sua influência para a teoria musical europeia foi muito significativa e o estabelecimento dessa terminologia tem relação direta com o desenvolvimento das teorias formalistas e funcionais germânicas que acabaram por se tornar dominantes no século XX.

Voltando a Giovanni Furno, a abordagem napolitana presente nas regras de partimento, por sua vez, está arraigada no movimento horizontal da tradição do contraponto dos séculos XVII e XVIII e, assim, os três tipos cadenciais descritos por Furno dizem respeito ao **mesmo** movimento harmônico ([I]-V-I), diferenciando-se um do outro tanto pela relação métrica entre

<sup>114</sup> “Many music-theoretical terms are readily used in the expectation that their meanings will be clear and well known to educated musicians. Such is the case with cadence. In scholarly writings on tonal music, theorists and historians regularly speak of cadence with little or no specification of its semantic range. Yet for all its seeming familiarity, cadence is an enormously complex concept, one that often conveys distinctly different connotations and embraces a multitude of musical phenomena. Unfortunately, the notion of cadence has also accrued a host of inconsistent formulations and misconceptions that have regularly led to discrepant applications in actual musical contexts: a cadence recognized by one writer often fails to meet the requirements for cadence set by another. Since most theories of musical form entail specific cadential requirements, analyses of both phrase structure and large-scale form are compromised when the identification of cadences is thrown into doubt.”

<sup>115</sup> Sobre uma tabela que mostra os diferentes elementos associados a concepções de cadências em livros didáticos por volta de 1970, Caplin comenta: “Finally, I must draw attention to the low rankings for 'formal indicator' and 'completion of formal unit'; as the rest of the article will make abundantly clear, these are precisely the elements that I find at the heart of the classical cadence” (CAPLIN, 2004, p. 55). Embora não concordemos inteiramente com a última afirmação de Caplin, a falta de associação aos termos citados é significativa e prova que a forma de ensino é descontextualizada, já que a maior parte das classificações dizem respeito diretamente às funções harmônicas formais das cadências das composições. Além disso, a preocupação de Caplin está em fundamentar as terminologias usadas por ele, que dizem respeito à “forma”, mas com uma correta contextualização de sua escolha, que não é “histórica”.

<sup>116</sup> Apesar da diferenciação harmônica, deve-se notar que nos casos das cadências *parfait*, *rompuë* e *interrompuë* sua origem encontra-se nas três formas de resolução da sétima dominante, ou seja, quando o *baixo fundamental*: (1) desce uma quinta (ou sobe uma quarta), resolvendo na terça; (2) sobe por grau conjunto, resolvendo na quinta; e (3) desce uma terça, resolvendo na oitava.

o baixo e as vozes superiores, quanto pelo uso de dissonâncias, como pode ser visto no excerto a seguir:

#### REGRAS PARA AS CADÊNCIAS

*As cadências são três, a saber: simples, composta e dupla. Elas são feitas tocando-se a primeira de tom e a 5ª de tom, [sendo que] a escolha de se tocar outras notas depois da primeira [e antes da quinta] é arbitrária.*

*A cadência simples [ocorre] quando sobre a 5ª de tom são colocadas as consonâncias simples de 3ª maior e 5ª, [sendo que] isso acontece quando a 5ª de tom tem o mesmo valor que as outras notas.*

*A cadência composta [ocorre] quando sobre a 5ª do tom são colocadas primeiramente a 4ª e a 6ª e, em seguida, a 3ª maior e a 5ª, ou mesmo primeiramente 4ª e 5ª e, em seguida, 3ª maior e 5ª. [A cadência composta] acontece quando a 5ª do tom tem o dobro do valor das outras notas.*

*A cadência dupla [ocorre] quando sobre a 5ª do tom são colocadas primeiramente a 3ª maior e a 5ª – podendo-se colocar também a 7ª menor – e, em seguida, a 4ª e a 6ª, depois 4ª e 5ª, seguindo-se [novamente] por 3ª maior e 5ª, [sendo que] e também [é possível], se desejar-se, [colocar] a 7ª menor. [A cadência dupla] acontece quando o valor da 5ª de tom é quádruplo, [ou seja, tem quatro vezes o valor das outras notas].*

[Partimento nº 3]



A primeira cadência (Fig. 3.20a) descrita por Furno é chamada de *Cadência simples*. Isso porque nela o baixo é acompanhado apenas pelas *consonâncias simples*, conhecidas pela regra da oitava, ocorrendo, dessa forma, acorde de 5/3 sobre  $\textcircled{5}$ . Além disso, Furno afirma que a cadência simples “ocorre quando a 5ª do tom tem o mesmo valor que as outras notas”. Essa afirmação, porém, não deve ser compreendida literalmente, uma vez que não significa que esse tipo de cadência não comporta nenhum tipo de diminuição. O que deve ser percebido é que a proporção entre o baixo e suas as consonâncias é de 1:1, de modo a não haver nenhuma outra sonoridade além daquela do acorde de 5/3. Esse tipo de constatação sobre as relações proporcionais dentro das cadências é importante não apenas para diferenciar cada categoria, mas também como uma forma de prever, antes da realização de um *partimento*, qual tipo de cadência adequa-se aos distintos compassos.

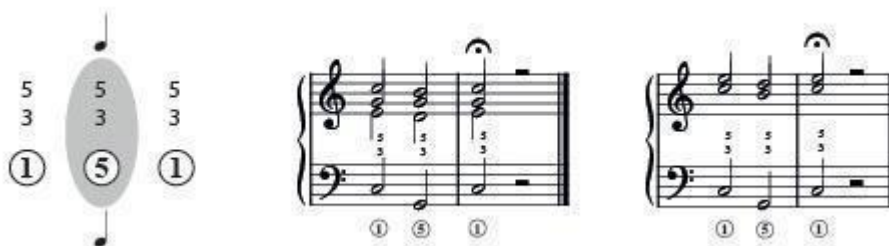


Figura 3. 20 – (a) Esquema da cadência simples; (b) Exemplo de realização em primeira posição a quatro vozes; (c) Exemplo de realização em segunda posição a três vozes.

Em seguida descreve-se a *Cadência composta*, a qual é feita com o uso da 4<sup>a</sup> dissonante e, para que ela ocorra, o ⑤ deve “ter o dobro do valor das outras notas”, ou seja, sua proporção deve ser dobrada em relação à cadência simples. Isso porque ao invés de comportar um único estágio sobre o quinto grau do tom, no qual seriam tocadas as consonâncias simples, a cadência composta possui obrigatoriamente dois estágios: um inicial, em que há a 4<sup>a</sup> suspensa, e outro no qual a dissonância é resolvida na terça, ou seja, no qual é formado o acorde de 5/3. A utilização no primeiro estágio da sexta ou da quinta (i.e. dos acordes de 6/4 ou 5/4) é indiferente, não alterando a caracterização do tipo de cadência.

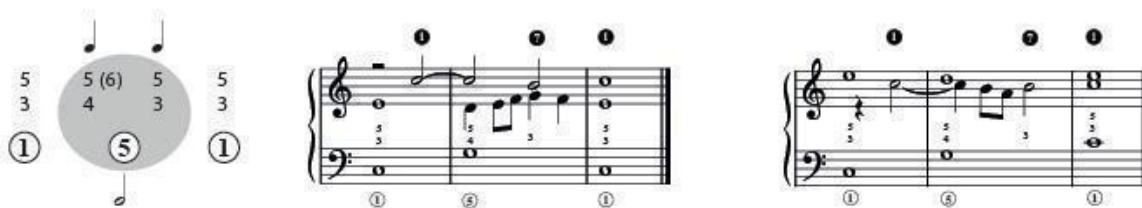


Figura 3. 21 – (a) Esquema da cadência composta; (b) Exemplo de realização diminuída a três vozes em primeira posição; (c) Exemplo de realização diminuída a três vozes em segunda posição.

Todas as passagens do exemplo de Furno que requerem o uso da *cadência composta* têm a 4<sup>a</sup> formada a partir do intervalo de 8<sup>a</sup>. Apesar disso vale destacar as outras possibilidades. Na primeira página de suas regras, é dito que as dissonâncias devem ser preparadas por uma das quatro consonâncias (como visto no subcapítulo 3.2), de modo que a quarta dissonante da cadência composta pode ocorrer como resultado de quatro movimentos de baixo distintos: ① - ⑤ - ①, quarta que *nasce* (formada) pela oitava; ④ - ⑤ - ①, quarta nasce pela quinta; ⑥ - ⑤ - ①, quarta que nasce pela 3<sup>a</sup>; ou ③ - ⑤ - ①, quarta que nasce pela sexta. Como foi dito anteriormente (subcapítulo 3.2), a abordagem sistemática da formação da quarta é típica da escola *durantista*, e a Figura 3.22 apresenta um exemplo de cada tipologia a partir de fontes originais de Francesco Durante:



Figura 3.22 – Extraído de Partimenti Numerati e diminuiti del M.o Francesco Durante (I-Nc 34.2.4, fol. 1v-2r). A realização é nossa.

A última das cadências apresentadas é chamada de *dupla*. Ela ocorre em quatro estágios sobre ⑤, ou seja, sua proporção é o dobro da *composta* e quatro vezes a *simples*. Como regra geral, Furno afirma que o primeiro estágio compreende um acorde de 5/3, que vai a 6/4, 5/4 e, por fim, 5/3. Esse tipo de cadência tem comumente o baixo rearticulado e foi muito usada no repertório sacro. Furno também admite uma variante da *cadenza doppia* na qual o primeiro estágio possui a sétima ao invés da quinta. Entretanto, não é possível tocá-la no *partimento* usado como exemplo, pois é necessário que a sétima seja preparada. Essa variante ocorre frequentemente quando antes de ⑤ é tocado ④, de modo a preparar a sétima pela oitava. A figura 24 apresenta a realização de um exemplo de Durante, no qual ele ensina simultaneamente a formação da nona sobre ④ e a cadência dupla com a sétima no primeiro estágio. O motivo de seu nome, *doppia*, pode ser entendido de duas maneiras: por um lado diz respeito à métrica, que é dobrada, contando com duas cadências soprano (*mi fa mi fa* / ⑦ ① ⑦ ①); por outro ela contém em si mesma tanto a cadência simples, quanto a composta, e por isso seria *dupla*.



Figura 3. 23 – (a) Esquema da cadência dupla; (b) Exemplo de realização diminuída a três vezes em primeira posição; (c) Exemplo de realização diminuída a três vezes em segunda posição.



Figura 3. 24 – Variante da cadência dupla (com a sétima). Extraído de Partimenti Numerati e diminuiti del M.o Francesco Durante (I-Nc 34.2.4, fol. 3v). A realização é nossa.

A classificação em três categorias empregada por Furno é uma das mais comuns dentre os *maestri* napolitanos e é usada também por Fenaroli (FENAROLI, 1775, p. 7). Apesar disso é bom ressaltar que outras nomenclaturas também eram utilizadas<sup>117</sup>, inclusive por professores que lecionavam concomitantemente no mesmo conservatório<sup>118</sup>. Giacomo Tritto, por exemplo, utiliza o termo *Cadenza Breve* para se referir à cadência composta e apresenta, também, uma versão da cadência dupla em apenas três estágios, sem o acorde de 5/3 inicial, a qual chama de *Cadenza composta tre movimenti* (TRITTO, 1823, p. 2). Giovanni Paisiello, por sua vez, considera o que Furno chama de *cadência simples* e *cadência composta* como uma coisa só, de modo que a presença da quarta dissonante seria apenas uma variante da cadência simples. Já por *cadenza composta*, Paisiello apresenta uma versão em que o baixo, antes de ir à quinta do tom, passa por (4), para em seguida fazer uma “cadência dupla” sobre (5) (PAISIELLO, 1782, p. 7-10). Alguns autores de regras de *partimenti* apresentam diversas *cadenze lunghe* (cadências longas) (SANGUINETTI, 2012, p.107-110), as quais possuem mais notas e acordes antes de chegar ao quinto grau do tom, ou sobre ele. É possível que Furno considerasse o que Paisiello chama por *cadenza composta* apenas mais uma dessas cadências longas, pois apesar de não apresentar essa terminologia, ele afirma que “a escolha de se tocar outras notas depois da primeira do tom [e antes da quinta do tom] é arbitrária”, ou seja, ao gosto do compositor.

A imagem a seguir (Fig. 3.25) identifica no terceiro *partimento* de Furno as cadências e qual seu tipo. Note-se que boa parte dos compassos pode ser considerada apenas um “passeio” pela tonalidade (entre colchetes), representando a arbitrariedade de se tocar quantas notas quiser antes do (5) cadencial.

<sup>117</sup> Para uma visão geral das diferentes classificações de cadências em regras de *partimenti* da escola *durantista*, ver *The Art of Partimento* (SANGUINETTI, 2012, p. 105-113).

<sup>118</sup> Os quatro *maestri* usados como exemplo nesse parágrafo (Furno, Fenaroli, Tritto e Paisiello) foram, ao menos por algum momento, professores ao mesmo tempo na mesma instituição.

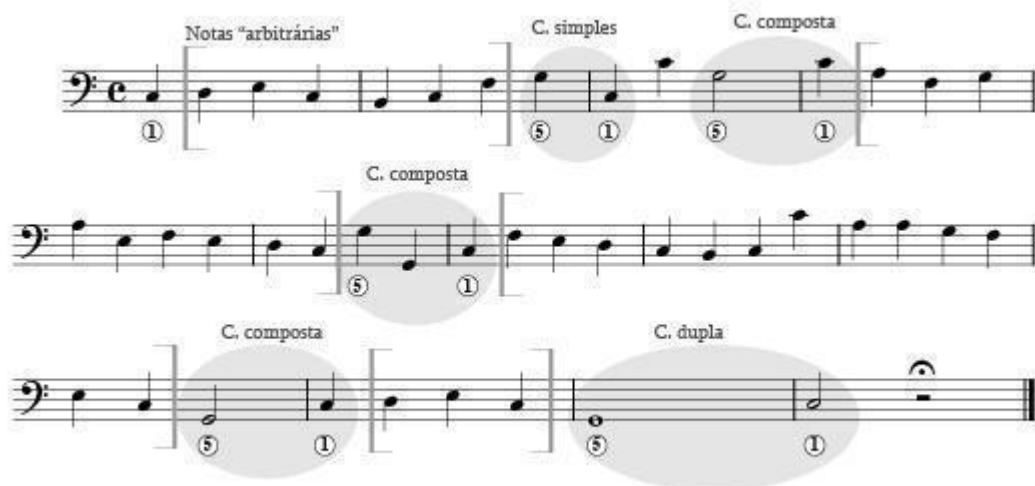


Figura 3. 25 – Partimento n. 3 de Giovanni Furno, analisado e editado.

### 3.5 *Terminazioni di Tono*

Depois de apresentar a regra da oitava e as cadências, a maioria dos *maestri* de partimenti ensinava variações de acompanhamento da escala e movimentos sequenciais do baixo. Entretanto, antes de fazer isso, Furno distingue-se da maioria dos outros autores ao apresentar, já nesse momento, o que chama de *Uscite di Tono* ou *Terminazioni di tono*, termos que podem ser traduzidos por *saídas de tom* ou *terminações de tom*.

#### 3.5.1 Saídas de tom: modulação ou mutação de escala?

As saídas de tom são frequentemente chamadas pelo termo moderno *modulação*. Entretanto, apesar das semelhanças, a primeira diz respeito a algo muito mais repentino e volátil se comparado ao que viria a ser, mais tarde, a modulação na *Harmonielehre*; da mesma forma, os princípios teóricos que as regem são diferentes. Sem mais delongas, segue o texto de Furno:

#### REGRA DAS SAÍDAS DE TOM, OU TERMINAÇÕES

*As terminações são quatro, a saber: duas para subir e duas para descer*<sup>119</sup>. Quando o Partimento sobe meio tom, transforma-se em 7<sup>a</sup> e primeira de tom; quando sobe um tom inteiro, torna-se 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> do tom; quando cai meio tom, torna-se 6<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> do tom; e quando cai um tom inteiro, transforma-se em 2<sup>a</sup> e primeira de tom. No entanto, é preciso observar se correspondem ao tom a que se vai, ou seja, se o novo tom é em 3<sup>a</sup> menor ou terça maior e isso se sabe pela antecipação de tal terça ou sexta, [observando-se] como foi antecipada [se foi maior ou menor]. Segue o exemplo:

<sup>119</sup> O termo usado por Furno é *calare*, ou seja, *cair*. [N.T.]

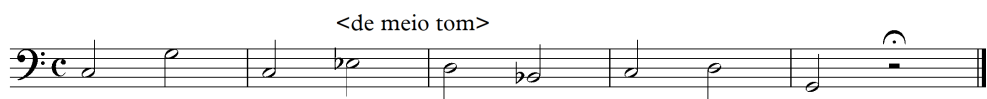
<de meio tom>



<de tom>



<de meio tom>



<de tom>



[Partimento n° 4]



[Partimento n° 5]





Como se vê, Furno descreve quatro padrões de baixo que induzem a uma mutação da escala<sup>120</sup> – e, conseqüentemente, a uma mudança do tom. Ou seja, quando esses padrões acontecem pode-se subitamente (re)interpretar as notas do baixo como graus da nova escala, os quais devem ser acompanhados de acordo com a regra das cordas do tom correspondente.

O primeiro padrão exemplificado por Furno é o *partimento* que “sobe meio tom”, de modo que o movimento do baixo pode ser entendido como ⑦ ① na nova escala (Fig. 3.26a). Em outras palavras, quando houver uma nota elevada em um partimento e ela subir meio tom, ela será um sétimo grau. No caso do exemplo em questão, Furno ensina como ir ao quinto grau de uma escala, ou de I a V em terminologia moderna. O segundo exemplo, por sua vez, também ascende, mas aqui o baixo caminha apenas um tom, sendo que isso configura o tradicional movimento da *cadência baixo* ④ ⑤ [①] na nova escala e, no caso do exemplo, corresponde à modulação de I a III (Fig. 3.26b).

Já o terceiro exemplo, assim como o quarto, é de movimento descendente. Nesse caso, o baixo é bemolizado e desce por semitom, configurando um movimento ⑥ ⑤ em uma escala menor (Fig. 3.26c). No exemplo de Furno a modulação ocorre de I para V menor, mas não importa muito o que a precede: sempre que houver uma nota abaixada que descer meio tom, ela pode ser interpretada como sexto grau de uma escala menor<sup>121</sup>. Por fim, o último padrão exemplificado é o movimento que desce um tom inteiro e pode ser reinterpretado como ② ① (Fig. 3.26d), no caso levando de I a V de modo análogo ao que acontece na regra da oitava descendente.

<sup>120</sup> Historicamente, esse termo não é preciso, pois a mutação da escala referia-se apenas à mudança de hexacordes, e não a uma mudança de escala composta. Aqui usamos o termo no sentido moderno de uma mudança de escala diatônica de sete sons, ou seja, uma mudança de tom.

<sup>121</sup> A rigor, o mesmo vale para todos os outros padrões, mas a facilidade de se modular para uma escala menor apenas adicionando um bemol (e criando um 6) é notável. Tanto é assim que apenas nesse exemplo Furno começa escrevendo uma cadência para se estabelecer com clareza a escala inicial, pois, se não o fizesse, a saída de tom poderia não surtir o mesmo efeito.

a) Dó M: ① ① Sol M: ⑦ ① ④ ④ ①  
Cadência baixo confirmatória

b) Dó M: ① ① Mi m: ④ ⑤ ①  
I - - - - - iii  
Cadência baixo confirmatória

c) Dó M: ① ⑤ ① Sol m: ⑥ ⑤ ④ ③ ① ④ ⑤ ①  
I - - - - - v  
Cadência baixo confirmatória

d) Dó M: ① ① Sol M: ② ① ④ ⑤ ①  
I - - - - - V  
Cadência baixo confirmatória

Figura 3. 26 – Quatro saídas de tom, segundo Giovanni Furno.

Como se pode notar, os quatro movimentos prescritos por Furno são pareados: dois ascendentes (um por meio tom e outro por tom) e dois descendentes (igualmente um por meio tom e outro por tom). Com razão Sanguinetti (2012, p. 159) afirma que essa prescrição é um pouco dúbia, pois enquanto os movimentos por semitom são fáceis de se identificar – já que geralmente implicam em notas alteradas (sustenido quando ascendente e bemol quando descendente) – o mesmo não pode ser dito para os movimentos de tom inteiro. Como seria possível identificar à primeira vista tais saídas de tom se os graus são próprios da escala anterior?

Essa pergunta não é respondida por Furno, mas uma observação atenta dos exemplos dados por ele revela que, após tais movimentos, é introduzida uma *cadência baixo*<sup>122</sup> para confirmar a nova escala (Fig 3.26), de modo que bastaria ler “adiante” no partimento para se definir se haverá uma saída de tom ou não. Nesse sentido Sanguinetti (2012, p. 160) afirma que “para se produzir uma mutação da escala, movimentos do baixo [1] são necessários, mas não suficientes; [2] Precisam de acompanhamentos específicos; [3] Precisam de uma cadência ou progressão cadencial como confirmação”<sup>123</sup>.

Por essas características – a presença de movimentos cadenciais – dá-se a impressão de que as terminações de tom configurariam de fato modulações de novas seções formais de uma composição e não apenas “tonicizações”. Entretanto, como se vê, por exemplo, no *Partimento 4* (Fig. 3.27), Furno parece não estar preocupado em manter-se por um longo período na nova escala, pois, a despeito do uso da cadência, algumas saídas de tom não duram mais que um compasso.

Figura 3. 27 – Partimento n. 4 de Giovanni Furno - análise esquemática das saídas de tom.

Isso leva a uma reflexão acerca da natureza conceitual dos termos aqui usados. Se, dentro da tradição da *Harmonielehre*, uma modulação passou a ser entendida como algo

<sup>122</sup> Isso apenas não ocorre no movimento que ascende por tom, pois ele mesmo é uma cadência baixo.

<sup>123</sup> “To summarize, in order to produce a scale mutation, bass motions

- Are necessary but not sufficient
- Need specific accompaniments
- Need cadence or cadential progression as confirmation

In addition, when a large-scale modulation is necessary, several bass motions can join together in a single, more structurally relevant modulation” (SANGUINETTI, 2012, p. 160)

integrante e fundamental da arquitetura formal da obra musical, no século XVIII é mais provável que a forma e as saídas de tom fossem entendidas mais como um “passeio”, sem um trajeto totalmente definido<sup>124</sup>. Assim, da mesma maneira que uma pessoa que leva um estrangeiro para conhecer sua cidade pode fazer pequenos desvios em seu trajeto para mostrar “a casa onde nasci” ou “o local onde trabalho”, as saídas de tom nos *partimenti* de Furno são pequenos desvios que constituem o “charme” desse passeio – que quase sempre termina onde saiu.

À luz dessa reflexão, convém discutir um pouco mais a validade da sistematização de Sanguinetti. É certo que para haver uma modulação (no sentido moderno do termo), as três afirmações de Sanguinetti são necessárias. Entretanto, para que haja uma *mudança da escala* – que é o termo utilizado por Sanguinetti, aliás – argumentamos que nem mesmo a cadência presente nos exemplos de Furno seja necessária, e é esse princípio que rege as *saídas de tom*. Para esclarecer melhor esse ponto de vista, é útil usar um exemplo. Em *Partimenti e Regole Generali* (1823), Giacomo Tritto apresenta algumas variações de acompanhamentos da escala para além da regra da oitava<sup>125</sup> e de padrões sequenciais, como se vê a seguir:

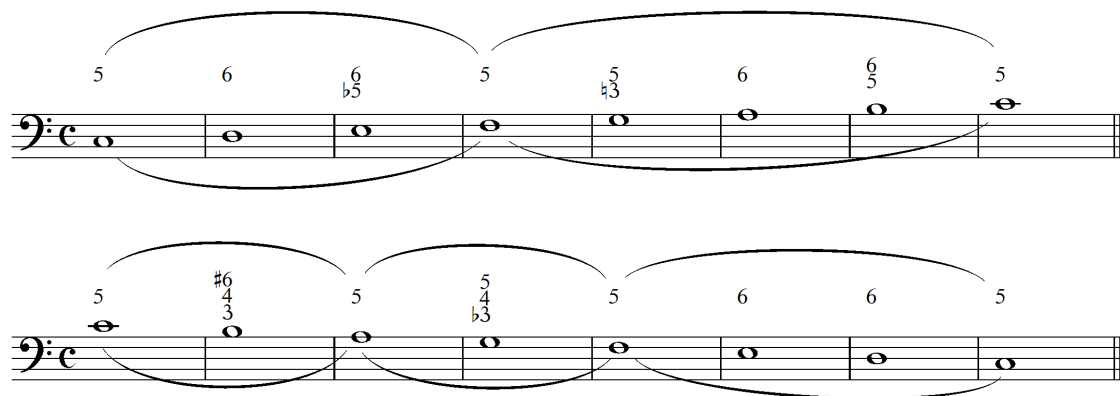


Figura 3. 28 – Escalas ascendente e descendente (TRITTO, 1823, p. 3)

Ora, as escalas possuem o mesmo princípio de “pontos de parada” da regra da oitava, mas ao invés de fazê-lo em ① e ⑤ o faz em ④ na subida e ⑥ e ④ na descida. Assim, Tritto adiciona acordes de 5/3<sup>126</sup> sobre os respectivos graus estáveis e acompanha a nota anterior segundo a regra da oitava de cada novo “ponto de parada”. Dessa forma, na escala descendente, ⑦ - ⑥ é interpretado como ② - ① de Lá menor e ⑤ - ④ é interpretado como ② - ① na

<sup>124</sup> A analogia entre forma e “passeio” ou “jornada” no século XVIII foi explorada por Poundie Burstein no recente livro *Journeys through Galant Expositions* (2020)

<sup>125</sup> Note que Tritto chama todas as maneiras, inclusive o que seria a regra da oitava, simplesmente de *scala*.

<sup>126</sup> Sobre a qualidade de repouso das consonâncias perfeitas e o uso do acorde de 5/3 em oposição aos acordes de sexta, ver os capítulos anteriores 3.2 e 3.3.

escala de Fá maior, enquanto na ascendente ③ - ④ é interpretado como ⑦ - ① de Fá maior. Ou seja, embora não ocorram modulações *stricto sensu*, há sim *mutações de escala*, as quais seguem duas das saídas de tom ensinadas por Furno. Assim, pode-se dizer que uma saída de tom ocorre precisamente quando há a mutação da escala, ou seja, quando a primeira nota do movimento acontece e pode ser interpretada como grau de outra escala, e não apenas após uma cadência. Essa diferenciação é importante para que se tenha uma visão historicamente informada e não anacrônica em relação às saídas de tom. É um pouco impreciso dizer, portanto, que para que haja mutações da escala sejam necessários acompanhamentos específicos, já que esses acompanhamentos ocorrem naturalmente *porque* saiu-se de tom: não há nenhum acorde preparatório necessário, por exemplo. Note que, nesse sentido, Furno não enfatiza a “harmonia vertical” nem usa termos como “acorde pivô” ou qualquer outra terminologia moderna para demarcar o momento em que se muda de escala, mas foca essencialmente no movimento do baixo.

Esse enfoque é feito por diversos motivos. Por um lado, deve-se lembrar que as *saídas de tom* não fazem parte de um conjunto teórico *especulativo*, mas sim, *prescritivo*: dessa forma, vale relembrar que é o movimento do baixo a única coisa que o *partimentista* vê quando toca, de modo que apenas uma prescrição que leve em conta esse fato pode ser eficiente. O segundo motivo, por sua vez, é um pouco mais complexo, pois refere-se ao paradigma melódico que embasa seu fenômeno, e isso merece uma discussão mais aprofundada.

### 3.5.2 Solfeggio e melodia como fundamentação teórica

“Quem canta, toca. Quem não canta, não toca”. Essa frase era um ditado em Nápoles (Cf. Baragwanath, 2020, p. 1) e é símbolo do processo de aprendizado musical do século XVIII, especialmente em Nápoles, e sua importância não deve ser menosprezada. É muito comum que o músico e pesquisador moderno enxergue na teoria do baixo contínuo um movimento em direção à harmonia vertical moderna, uma vez que o baixo contínuo representou um rompimento em relação a polifonia estrita da *prima pratica*<sup>127</sup>. Além disso, em determinado momento tornou-se necessário enxergar cada um dos sete graus da escala como algo individualizado, para que fosse possível realizar baixos não cifrados mais facilmente (ou seja,

<sup>127</sup> O termo *prima prattica* se opõe a *seconda prattica*, tendo surgido à época das divergências estilísticas e teóricas protagonizadas por G.M. Artusi e Claudio Monteverdi. De modo geral, *prima prattica* diz respeito à música polifônica anterior a 1600 em que as regras de preparação e resolução de dissonâncias eram sempre respeitadas, já o segundo diz respeito ao estilo de madrigais em que desvios das regras estritas eram tomados em favor da expressividade.

distanciando-se, em certa medida, da lógica dos hexacordes e escalas compostas da solmização).

Entretanto, essa visão talvez não seja totalmente correta. Apesar da compressão das notas do baixo ser feita muitas vezes a partir das “sete cordas do tom”, ou seja, numerando as notas de 1 a 7 conforme seu lugar na escala, a utilização das sílabas de solmização para sua identificação persistiu por muito tempo em vários tratados<sup>128</sup>. Assim, mesmo onde essa identificação não é explícita, o baixo também costuma estar sujeito às conformações e regras que regem a melodia setecentista. Dessa forma, pode-se dizer que o aprendizado do canto e do *solfeggio* tinham também a função de fornecer ao aluno os *fundamentos* da teoria e da composição musical.

De modo geral, ainda hoje o aprendizado histórico da melodia galante/setecentista segue sendo pouco entendido e valorizado pela maioria dos músicos e pesquisadores, seja pela dificuldade inerente ao processo de ter de reaprender rudimentos básicos da música (como a solmização) ou de pensar a estrutura musical de maneira inversa ao que estamos acostumados (a partir da melodia e não da estrutura harmônica), e também pela escassez de trabalhos acadêmicos a esse respeito. Este panorama, porém, tende a mudar graças à publicação do livro *The Solfeggio Tradition* (BARAGWANATH, 2020), que revela muitos aspectos pouco conhecidos do aprendizado da “arte da melodia”. Mesmo que não haja espaço aqui para um longo aprofundamento, o que demandaria uma extensa e complexa contextualização, alguns elementos oriundos da prática do *solfeggio* podem ajudar a compreender a fundamentação teórica das saídas de tom mesmo para aqueles não familiarizados com a solmização.

Eram quatro as principais cadências melódicas da prática do *solfeggio* napolitano, as quais são nomeadas para cada voz, isso é: *cadência soprano*, *cadência alto*, *cadência tenor* e *cadência baixo*<sup>129</sup>. No modo maior, a cadência soprano corresponde ao movimento 1 7 1 ou *fa mi fa*, a cadência alto corresponde a 5 4 3 ou *sol fa mi*, a tenor por sua vez é 3 2 1 ou *mi re do*, e, por fim, a cadência baixo seria aquela [3] 4 5 1 ou [*mi*] *fa sol do*. Sendo assim, é fácil perceber a semelhança entre as saídas de tom expostas por Furno e as cadências melódicas, já que todas elas correspondem a alguma das quatro cadências.

<sup>128</sup> Nicholas Baragwanath (2020, cap 13) discute um pouco essa persistência e procura argumentar a favor da hipótese de que *partimento* e *solfeggio* não formam uma antítese, mas sim, uma síntese.

<sup>129</sup> Essas quatro cadências não são exclusivas do *solfeggio* italiano, sendo amplamente usadas em toda a Europa principalmente antes do século XIX. Por essa razão, encontram-se também outras nomenclaturas na literatura especializada. Robert Gjerdingen (2007), ao se referir a elas, por exemplo, usa os termos *clausula cantizans*, *clausula altizans*, *clausula tenorizans* e *clausula bassizans*. Essa terminologia, porém, não era utilizada na Itália.

Dessa forma, a terminação de tom que “ascende por semitom” e “ascende por tom” seriam, respectivamente, uma cadência soprano e uma cadência baixo, enquanto aquela que “descende por tom”, uma cadência tenor. Já a saída de tom que “descende por semitom” é um pouco mais complexa, pois ela leva ao modo menor. As cadências melódicas no modo menor são mais intrincadas do ponto de vista de sua solmização, mas o que interessa aqui é apenas o fato de que existem duas *cadências baixo*: uma alternativa que é a que correspondente àquela do modo maior (4 5 1) e outra, e principal, cujo movimento é 6 5 1 (*fa la re*), precisamente aquela que corresponde à saída que “desce por semitom” ensinada por Furno. Conclusões semelhantes são expressas por Baragwanath:

Localizar com precisão quando uma modulação ocorre depende totalmente do contexto melódico. Os músicos daquela época podiam dizer tão bem quanto aqueles de hoje em dia quando um tom começava, mas em termos de uma combinação de *ambitus*, acidentes, fraseado, e “dicas” melódicas como cadências e momentos de pontuação. Para julgar quando as sílabas devem trocar de uma escala composta a outra [ou seja, quando há uma modulação,] eu tenho achado muito útil considerar fórmulas melódicas similares às “terminações de tom” (*terminazioni di tono*) usadas pelos tecladistas para identificar modulações. Como elas derivam das quatro principais cadências melódicas delineadas em fontes da época – soprano, alto, tenor e baixo – faz sentido presumir que elas [saídas de tom] originaram-se no *solfeggio* e mais tarde migraram para o baixo em lições de *partimento*. [...]

Uma rápida alusão a uma ou outra dessas figuras cadenciais em uma melodia podia ser suficiente para induzir uma modulação. Em manuais de partimento, elas eram encontradas geralmente reduzidas em fórmulas de duas notas. Ao encontrar um semitom descendente, por exemplo, o músico era instruído a tratá-lo como 6 5 em uma escala menor e modular de acordo com isso. O mesmo é válido para o *solfeggio* cantado. Assim, em Dó maior as notas Fá# - Sol poderiam implicar um cadência soprano 7 - 1 em Sol maior, as notas Dó - Si poderiam implicar em uma cadência alto em Sol maior (4 - 3, *fa - mi*), Lá - Sol uma cadência tenor (2 - 1, *re - do*), e Dó - Ré uma cadência baixo (4 - 5, *fa - sol*). E a decisão de invocar a “saída do tom” dependia do contexto. Essa forte ligação entre as terminações de tom do *partimento* e a cadência melódica ressalta uma profunda relação entre soprano e baixo na música do século XVIII. As vozes muitas vezes podiam ser trocadas [invertidas]. E ambas podiam ser entendidas em termos de *solfa* sílabas [...].”<sup>130</sup> (BARAGWANATH, 2020, p. 126 e 127)

<sup>130</sup> "The precise location of a modulation was entirely dependent on melodic context. Musicians were just as able then as they are now to tell when a new key took control by means of a combination of ambitus, accidentals, phrasing, and melodic clues such as cadences and punctuation points. In judging when the syllables should switch from one compound scale to another, I have found it useful also to consider melodic formulas similar to the “keyendings” (*terminazioni di tono*) used by keyboard players to identify modulations. Because these derive from the four main melodic cadences outlined in contemporary sources— soprano, alto, tenor, and bass— it makes sense to presume that they originated in *solfeggio* and later migrated to the bass for lessons in *partimento*. [...] A passing allusion to one or another of these cadence figures in a melody could be enough to induce a modulation. In guides to *partimento* playing, they were usually reduced to two- note formulas. On encountering a descending semitone, for instance, players were advised to treat it as scale degrees 6- 5 in a minor key and to modulate accordingly. The same held true for *solfeggio* singing. Thus in C major the notes F#- G could imply a 7- 1 soprano cadence in G major, the notes C- B could imply an alto cadence in G major (4- 3, *fa- mi*), A- G a tenor cadence (2- 1, *re- do*), and C- D a bass cadence (4- 5, *fa- sol*). Deciding when to invoke the “key ending” depended on context. This close tie between the key endings of *partimento* and melodic cadences points to a profound relation

Alguém poderia indagar qual a razão pela qual a *cadência alto* não é contemplada por Furno ao tratar das saídas de tom. Entretanto, apesar de ela não aparecer descrita, nem aparecer nos exemplos iniciais, ela está, sim, presente no *Partimento 5* (Fig 3.29). Esse é um tipo de terminação que é muito encontrado no repertório, entretanto seria difícil descrevê-la com apenas duas notas, pois engloba um acorde dissonante que necessita preparação. Além disso, ela é um tipo de cadência imperfeita, já que a nota final é o terceiro grau do tom, geralmente continuando a uma cadência tenor ou a uma cadência baixo ((5) (4) (3) [(2) (1)] ou (5) (4) (3) [(4) (5) (1)]).

Figura 3. 29. Compassos 6-10 do Partimento n.5 de Giovanni Furno

Além disso, como via de regra no *solfeggio*, sempre que uma sílaba *fa* se torna *mi*, ou uma *mi* se torna *fa*, há uma modulação. Essa característica é exatamente o que acontece no primeiro e terceiro exemplos de Furno (Fig. 3.27): ao se colocar um sustenido em (4) para virar (7), ou ao se bemolizar (7) para virar (6) no modo menor.

Nesta seção buscou-se enfatizar que apenas se pode entender totalmente o pensamento teórico e composicional da música do século XVIII, implícito na prática dos partimenti, se todo o arcabouço teórico-pedagógico próprio do período for considerado em conjunto. Esse é um desafio para qualquer músico moderno. É certo que é possível fazer relações com a teoria moderna, e alguém poderia adquirir fluência em tocar *partimenti* usando conceitos anacrônicos. Entretanto, é interessante questionar se a compreensão das terminações de tom em termos de, por exemplo, dominantes secundárias e acordes pivô seria capaz de abarcar todas as sutilezas próprias do estilo e da construção melódica tanto do baixo quanto de vozes superiores consequentes do *solfeggio*. Muito ainda precisa ser discutido sobre essa relação (não apenas com as saídas de tom, mas também com todos os outros aspectos da teoria implícita dos *partimenti*, e do baixo contínuo de um modo geral). Assim, este subcapítulo não esgota a

between soprano and bass in eighteenth-century music. The parts were often interchangeable. And both could be understood in terms of solfa syllables [...]"



discussão, mas apenas indica alguns caminhos que necessitam ser mais bem desenvolvidos e explorados.

### **3.6 *Moti del Basso***

Uma vez compreendidos os axiomas básicos relacionados à dicotomia das consonâncias e dissonâncias, regra das cordas do tom (regra da oitava) e cadências, era muito comum que as regras de partimenti introduzissem diversos *moti* ou *movimenti del basso* (movimentos do baixo), os quais representam padrões comuns – quase sempre sequenciais – e variações de acompanhamento da escala. A quantidade de padrões apresentados nas *regole* varia de acordo com cada autor. No caso das regras de Giovanni Furno – e por tratar-se de um texto conciso para iniciantes – estão presentes poucos desses movimentos, entre eles o movimento de “descer terça e subir segunda”, “descer quinta e subir quarta”, “subir quinta e descer quarta”. Além disso, há mais três movimentos que não são mais do que variações de acompanhamento da própria escala e de cadências, que são o baixo “ligado”, a escala ascendente que alterna quintas e sextas, e a escala descendente que alterna sétimas e sextas.

Como Furno não apresenta sistematicamente a formação de cada dissonância como o faz Francesco Durante, é justamente no ensino desses movimentos de baixo em que são apresentadas a maior parte dos modos de se preparar e resolver cada uma das quatro dissonâncias, como será visto a seguir.

#### **3.6.1 Partimento que desce terça e sobe um grau**

O primeiro *moto del basso* apresentado por Furno é aquele em que o baixo desce uma terça e sobe um grau (*cala di terza e sale di grado*), tratando-se, portanto, de um movimento sequencial, que pode ser continuado *ad libitum* (descendo novamente uma terça e subindo um grau, e assim por diante). Furno apresenta duas opções para o acompanhamento, como se vê a seguir:

##### *REGRA DO PARTIMENTO QUE CAI 3ª E SOBE UM GRAU*

*Quando o partimento cai uma terça e sobe um grau acompanha-se com 3ª, 5ª e 6ª, ou seja, aquela nota que caiu uma 3ª acompanha-se com 3ª, 5ª e 6ª, enquanto à nota que [acabou] de subir um grau dá-se<sup>131</sup> a 3ª e a 5ª. Também é possível acompanhar com a 9ª, [desde] que [essa] tenha sido preparada pela 3ª e que seja resolvida em outra 3ª, de modo*

<sup>131</sup> Furno utiliza o verbo *dare* (dar) no sentido de “acompanhar”, ou “tocar”. [N.T]

que a nota que subiu um grau [é acompanhada por] 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup> e aquela nota que caiu uma terça acompanha-se com a 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, [sempre] respeitando as cordas do tom. Segue o exemplo:

[Partimento n° 6]



A primeira maneira descrita para acompanhar esse movimento, com os acordes de 6/5, consiste no encadeamento de 2<sup>as</sup> ou 7<sup>as</sup> – a depender da posição do acorde – e suas resoluções (3<sup>as</sup> ou 6<sup>as</sup>) nas vozes superiores, como representado nas Figuras 3.30 e 3.31. Esse padrão sequencial de dissonâncias nas vozes superiores é muito comum em diferentes movimentos do baixo e *schemata* – com um exemplo clássico na realização da *romanesca*<sup>132</sup>. É importante notar, porém, que não ocorre nenhuma dissonância em relação ao baixo:

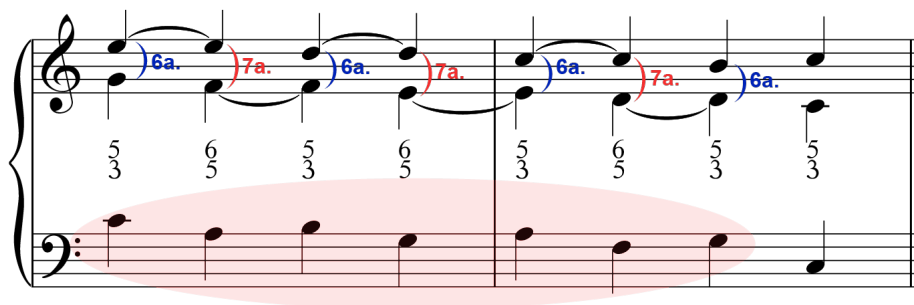


Figura 3. 30. Partimento que desce terça e sobe segunda - realização em segunda posição com cadeia de sétimas nas vozes superiores.

<sup>132</sup> Originário de um *ground* barroco, a *romanesca* é o primeiro *schema* apresentado por Gjerdingen (2007).

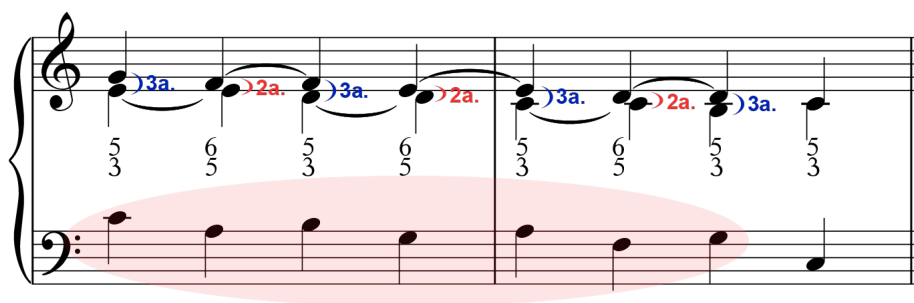


Figura 3. 31. Partimento que desce terça e sobe segunda - realização em terceira posição com cadeia de segundas nas vozes superiores.

A utilização de acordes de 6/5 seguidos de acordes de 5/3 implica em relações com os elementos abordados anteriormente nas regras, de modo que se mostra importante lembrar que na regra da oitava esse tipo de acorde ocorre apenas sobre dois graus: sobre ④ que vai a ⑤ e sobre ⑦ que vai a ①, sendo que no segundo caso ocorre a *falsa quinta*. Por essa razão, é muito comum que esses graus induzam o fim do movimento sequencial:

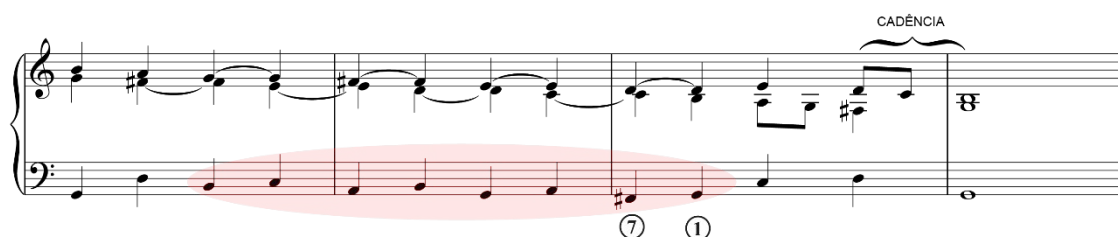


Figura 3. 32. Sequência que desce terça e sobe segunda interrompida após movimento de semitom ⑦ ①.

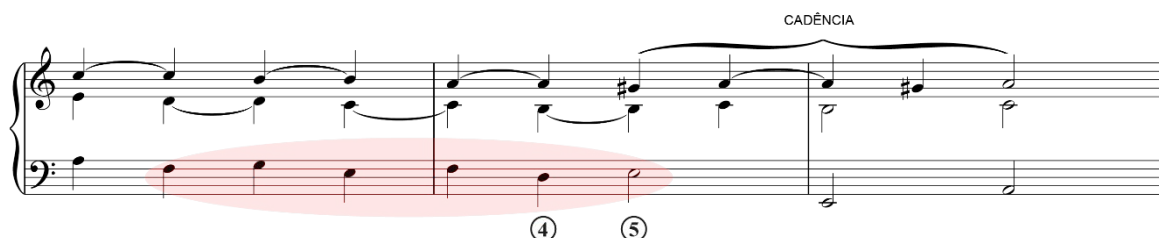


Figura 3. 33. Sequência que desce terça e sobe segunda interrompida após movimento de tom ④ ⑤.

Essa relação com a regra da oitava implica também na possibilidade de utilização do movimento como forma de se *sair do tom*. Isso porque a alteração (por sustenido ou bemol) de notas do acompanhamento ou do baixo faz com que seja possível introduzir novas escalas. Assim, se observada com atenção, a modulação de I a III cujo baixo “ascende por tom”

discutida no subcapítulo anterior é, ela mesma, um movimento que “desce terça e sobe segunda”, acompanhado da maneira descrita acima (Fig 3.33). Da mesma forma, a alteração do baixo pode acarretar uma modulação similar à primeira *uscita di tono* “que sobe por meio tom”, como exemplificado a seguir:

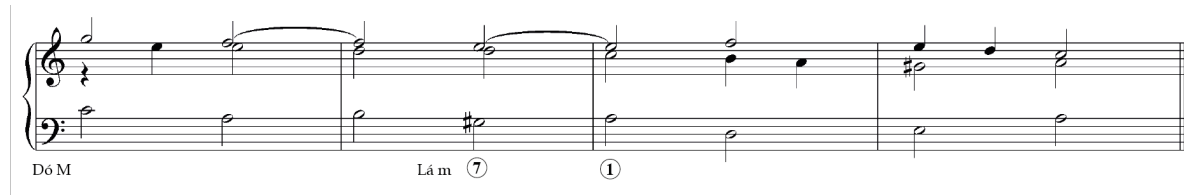


Figura 3. 34. Modulação de I a VI alterando-se uma nota do baixo para torná-lo ⑦.

Ainda em relação a essa facilidade em se modular dentro dessa sequência, é digno de nota que uma das razões para isso é que a progressão harmônica desse movimento é o que se chama atualmente de *ciclo das quintas*<sup>133</sup>. Apesar disso, a abordagem da época não enfatiza esse aspecto harmônico, mas sim as qualidades contrapontísticas de cada movimento do baixo. Assim, qualquer alteração de uma nota de acompanhamento ou do baixo pode induzir uma saída do tom.

Além da possibilidade de se modular inteiramente a um novo tom, a alteração da nota do baixo pode ser utilizada simplesmente como forma de rápidas reinterpretações da escala, mas que, ao final, apenas consolidam aquela inicial, sendo, portanto, uma forma interessante de criar variação a um tema ou melodia, como exemplificado nessa realização de um *canto* de Fedele Fenaroli:

<sup>133</sup> Como será visto no subcapítulo 3.6.3, também o movimento que “desce quinta e sobe quarta” é o ciclo das quintas.

"Do re mi"                      "Prinner"

The image shows four staves (a, b, c, d) of a musical score in G major. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the bass line. The first two staves (a and b) show a simple descending bass line. The third and fourth staves (c and d) show a more complex bass line with a red oval highlighting the interval between the third and second degrees of the scale, labeled "desce terça, sobe segunda".

Figura 3. 35. Três etapas de realização de um canto de Fedele Fenaroli, c. 1-7. As realizações são nossas

Como se vê, a primeira realização apresentada do canto possui apenas a escala descendente no baixo. Isso mostra como um movimento de baixo sequencial (como este que desce terça e sobe segunda, mas também de outro) pode ser entendido simplesmente como uma diminuição da escala<sup>134</sup>.

Embora menos comum, a segunda maneira ensinada para se acompanhar o movimento em questão possui papel estrutural no âmbito das regras de Furno. Isso ocorre porque é com esse movimento que Furno introduz a formação de mais uma dissonância: a nona. Assim, Furno apresenta como preparar a nona a partir da terça, sendo que ela ocorre, portanto, quando o baixo sobe por grau (Figs. 3.36 e 3.37). Sempre que a resolução da nona ocorre sem que haja

<sup>134</sup> Nesse sentido, o manual moderno *Harmony, Counterpoint and Partimento* (IJZERMAN, 2018) é estruturado a partir da apresentação dos movimentos do baixo como diminuições da escala. Dessa forma, sua abordagem não segue o caminho mais comum em fontes históricas, mas certamente é extremamente clara e didática.

movimento do baixo é formada uma oitava (Fig 3.36); entretanto, no caso do movimento sequencial, a consonância formada é outra terça, a qual se configura como a própria preparação da próxima nona (Fig. 3.37)<sup>135</sup>. Por fim, note-se que a alternância de terças e sextas entre o baixo e uma das vozes é capaz de criar um cânone “*alla quinta*”, muito apropriado quando se utiliza a nona, apesar de Furno não explicitar essa possibilidade (Fig 3.38).



Figura 3. 36. Formação da nona a partir da terça quando o baixo sobe por grau. Resolução na oitava.

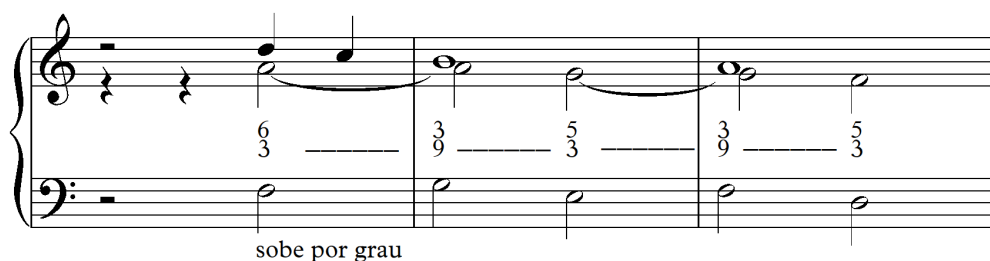


Figura 3. 37. Formação da nona a partir da terça quando o baixo sobe por grau, mas se move. Resolução na terça.

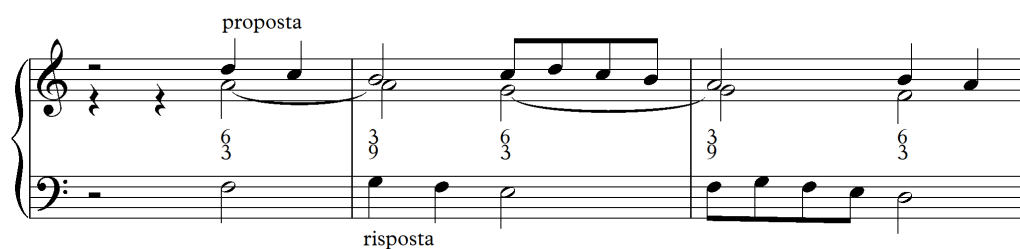


Figura 3. 38. Cânone *alla quinta* no movimento que desce terça e sobe segunda e alterna terças e sextas entre o baixo e uma voz superior.

A concisão do método introdutório de Furno faz com que ele se restrinja apenas a essa maneira de preparar e resolver a nona. De acordo com as regras de Durante, entretanto, a nona também pode ser preparada por outra consonância, a quinta, como se vê a seguir:

<sup>135</sup> A escolha entre um ou outro acompanhamento (com os acordes de 6/5 ou de nona) depende também da posição métrica da sequência, para que a dissonância sempre ocorra em um tempo forte do compasso.

Della formazione della nona, la quale nasce dalla 5a.



Figura 3. 39. Formação da nona que "nasce da quinta" segundo Durante (I-Ria. 283, 6v). A realização é nossa.

Assim, enquanto as dissonâncias de 4<sup>a</sup>. e 7<sup>a</sup>. podem ser preparadas por todas as quatro consonâncias dentro da teoria dos partimenti, a preparação da nona só ocorria a partir de duas delas. Por fim, é bom ressaltar que a nona, assim como a quarta e a sétima, sempre ocorre em uma voz superior, jamais no baixo, e isso é fundamental para compreender a razão dela ser considerada uma dissonância diferente da segunda – a qual ocorre exclusivamente no baixo<sup>136</sup>. Além disso, todos os padrões de movimento de baixo sequenciais podem ser invertidos, ou seja, o movimento em questão poderia ser chamado de “partimento que sobe sexta e cai sétima”. A seguir está um exemplo do repertório em que o acompanhamento do baixo sequencial é aquele com a nona, mas horizontalizado em uma melodia composta<sup>137</sup>:



Figura 3. 40. Compasso 16 do Prelúdio em Sol menor (CBT vol. 1) BWV. 861, de J.S. Bach.

### 3.6.2 Duas novas formas de subir e descer a escala (5-6 e 7-6)

O segundo movimento do baixo ensinado por Furno é, na verdade, a própria escala ascendente e descendente. O acompanhamento sugerido, porém, tem uma voz sincopada e/ou diminuída e é muito difundido em regras de partimenti e contraponto prático:

*REGRA DO PARTIMENTO QUE SOBE POR GRAU CONJUNTO E AS NOTAS SÃO MAIS LONGAS QUE AS OUTRAS, OU SEJA, DE MAIOR VALOR QUE A OUTRAS*

*Quando o Partimento sobe por grau conjunto e suas notas são de maior valor que as outras [superiores], acompanha-se com 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>, [sendo que a quinta] passa para a 6<sup>a</sup> ainda sobre a mesma nota [do baixo]. [Tal sexta deve] permanecer para se tornar 5<sup>a</sup> [quando o baixo se mover] à nota seguinte.*

<sup>136</sup> Essa diferenciação será abordada mais detalhadamente no subcapítulo 3.6.4

<sup>137</sup> As melodias compostas serão discutidas com mais profundidade no capítulo 4.

REGRA DO PARTIMENTO QUE DESCE POR GRAU CONJUNTO E AS NOTAS SÃO MAIS LONGAS QUE AS OUTRAS, OU SEJA, DE MAIOR VALOR QUE AS OUTRAS

Quando o Partimento desce por grau conjunto e suas notas têm maior valor que as outras, acompanha-se com 3ª e 7ª, sendo que essa 7ª é resolvida na 6ª sobre a mesma nota [do baixo]. Quando a 7ª não se encontra preparada sobre a primeira nota – já que [toda 7ª] como dissonância deve ser preparada por uma das quatro consonâncias – então sobre ela toca-se, primeiramente, 3ª e 5ª, e depois, [ainda] sobre a mesma nota, passa-se à 6ª, a qual permanece [para virar] 7ª na nota seguinte [do baixo]. Desse modo, tal 7ª sempre é preparada pela 6ª e resolvida também em uma 6ª.

Além disso, quando se encontra a 2ª de tom ou a 6ª de tom mais longas que as outras, ou [quando] são de maior valor que as outras, também <nesse caso> toca-se primeiramente 3ª e 7ª e, em seguida, 3ª e 6ª. Tais sétimas são sempre acompanhadas pela 3ª, e tais terças devem corresponder ao tom em que se estiver<sup>138</sup>.

Segue o exemplo:

[Partimento nº 7]



Tal maneira de acompanhar é derivada do *fauxbourdon*, ao qual são adicionadas *dissonâncias* – especialmente naquele sentido do termo discutido no subcapítulo 3.2 – por meio da síncopa em uma voz superior que alterna 5ªs e 6ªs sobre a mesma nota do baixo ascendente e 6ªs e 7ªs no baixo descendente. Por outro ponto de vista, essa alternância pode ser entendida, na subida, como uma forma possível de encadear acordes de 5/3. Independentemente, em ambos os casos esse movimento ressalta a disposição da polifonia a três vozes, seja pelas terças

<sup>138</sup> Furno parece estar descrevendo o que seria uma cadência tenor no baixo com suspensão de sétima. Nesse caso, deveria ser adicionado que a resolução é sempre em sexta maior, para que se faça uma cadência soprano na voz superior. [N.T]



em *gymel*, seja pela independência da voz *dissonante*. Todas essas qualidades estão ilustradas a seguir:

The image shows two systems of musical notation. The top system, labeled 'faux-bordon', consists of two staves (treble and bass clef) with chords indicated by numbers 3 and 6. The bottom system, labeled 'sequência 5-6', also has two staves. The treble staff shows a sequence of notes with slurs, and the bass staff shows notes with numbers 5 and 6 below them, indicating fingerings or positions.

Figura 3. 41 – Comparação entre fauxbourdon e sequência 5-6.

The image shows two systems of musical notation. The top system, labeled 'faux-bordon', consists of two staves (treble and bass clef) with chords indicated by numbers 3 and 6. The bottom system, labeled 'sequência 7-6', also has two staves. The treble staff shows a sequence of notes with slurs, and the bass staff shows notes with numbers 3, 6, and 7 below them, indicating fingerings or positions.

Figura 3. 42 – Comparação entre fauxbourdon e sequência 7-6.

Do ponto de vista da estrutura das regras de Furno, esse movimento é significativo por apresentar uma das maneiras de formar a sétima quando preparada pela sexta ou, como chama Francesco Durante, “a qual nasce da sexta”. Assim, ao trabalhar esse movimento, um estudante compreende que a sétima pode ser formada quando o baixo desce por grau conjunto, desde que tenha sido preparada por uma sexta, assim como deve resolver em outra sexta<sup>139</sup>:

<sup>139</sup> A sétima só não resolverá em outra consonância se o baixo se mover simultaneamente. Um exemplo disso será visto no subcapítulo seguinte.



Figura 3. 43. Formação da sétima a partir da sexta quando o baixo sobe um grau. Resolução na sexta.

Esse padrão de acompanhamento é basilar e, apesar de sua aparente simplicidade, é digno de atenção. Sua relação com a polifonia ocorre em dois sentidos: por um lado, relaciona-se com uma das fontes mais ricas para todo o contraponto plano, que é o *fauxbourdon*, mas, por outro, molda padrões imitativos comuns independentes e que podem ser tocados sobre outros movimentos de baixo.

Em dezembro de 1759 um jovem aspirante a compositor chamado Giannantonio Salini começou a estudar contraponto com os dois sucessores de Durante e importantes professores do conservatório de Sant’Onofrio: Giuseppe Dol<sup>140</sup> (?-1774) e Carlo Cotumacci, (sendo que este último que foi extremamente importante para a formação de Furno, como já discutimos). Em seu manuscrito desse período de estudo (B-Lc 1043478) há uma parte muito interessante, na qual uma dezena de exemplos de frases imitativas são apresentadas como *solfeggi* a duas vozes. A primeira dessas é a seguinte:



Figura 3. 44. Padrão de imitação a partir da alternância de quintas e sextas (B-Lc 1043478, 15v).

<sup>140</sup> Joseph Doll, cujo nome foi “italianizado” mais tarde para Giuseppe Dol, foi o único *maestro* napolitano não-italiano. Nascido na Alemanha, pouco se conhece de sua produção didática. Curiosamente, ele é mencionado pelos Mozarts à época da viagem do jovem Wolfgang a Nápoles e de sua visita aos conservatórios (SANGUINETTI, 2012, p. 72).

Como se vê, os movimentos ascendente e descendente são precisamente a alternância de quintas e sextas e de sextas e sétimas. O conjunto de padrões dessa seção do manuscrito (que podem ser esquematizados em 10 modelos sequenciais<sup>141</sup>) não devem ser atribuídos a nenhum autor específico e formavam, provavelmente, “lugares comuns” amplamente difundidos no conservatório. O que interessa para pensar as regras de Furno é que, ao ensinar essas “duas novas maneiras de subir e descer a escala”, era ensinado também que a alternância sequencial de movimento entre as vozes por meio de *dissonâncias* e *síncopas* induz imitação, fato que é ainda mais evidenciado quando são tocadas diminuições nas vozes.

No caso de uma realização a três vozes, há sempre aquela que caminha em *gymel* com o baixo. Isso faz com que ocorram dois possíveis cânones com a voz dissonante. É muito importante notar a formação do cânone entre as vozes superiores (Figs. 3.45 e 3.46) uma vez que ele será um pouco mais explorado no movimento seguinte, que sobe quarta e desce quinta, e por isso deve ser ressaltado que tais vozes estão em contraponto duplo, podendo ser invertidas<sup>142</sup>.

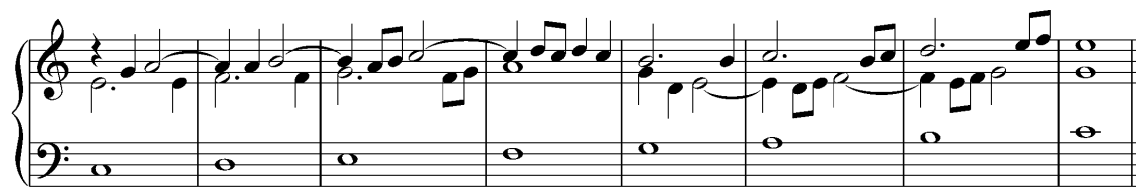


Figura 3. 45. Exemplo de cânone diminuído na sequência 5-6. Note a inversão da posição no compasso 5. Realização nossa.



Figura 3. 46. Cânone diminuído na sequência 7-6. Realização nossa.

Por fim, uma pequena reflexão sobre a natureza da sequência 7-6. Essa sequência é um bom exemplo de como a teoria napolitana se organiza em torno da diferenciação de consonâncias e dissonâncias, das cadências, e da escala, sendo que muitas vezes esses aspectos se interpolam. Um bom exemplo disso é a sequência em questão. Embora ela esteja dentro dos “acompanhamentos da escala”, o uso adequado da dissonância de sétima é essencial para sua

<sup>141</sup> O conteúdo desse manuscrito é discutido em *Concatenating Imitative Stock Patterns in Eighteenth-Century Naples* (VAN TOUR, 2022).

<sup>142</sup> Note-se que a inversão das vozes superiores de um *fauxbourdon* acarreta quintas paralelas. Entretanto, se elas estiverem sincopadas – como é o caso dessas sequências – isso deixa de ser um problema.

eficiência. Ao mesmo tempo, ela também pode ser vista como um esquema essencialmente cadencial.

A análise do trecho final do movimento descendente, quando o baixo executa ③ ② ①, revela que ele faz uma *cadência tenor*, enquanto as outras vozes executam a *cadência alto* e a *cadência soprano* (Fig. 3.47a), restando de fora do esquema padrão das cadências vocais apenas a *cadência baixo*. Dessa forma uma alteração em alguma das vozes que mude a qualidade de sua função cadencial é potencialmente uma indução à modulação (Fig. 3.47).

The figure displays seven variations (a-g) of a cadence sequence in a grand staff. Each variation shows a vocal line and a piano accompaniment. Circled numbers indicate fingerings for the vocal lines. Labels like 'sol', 'fa', 'mi', 're', 'do' and 'cad. frígia' are present.

- a)** Original sequence: Soprano (fa, mi, fa), Alto (sol, fa, mi), Tenor (mi, re, do). Fingerings: Soprano (1, 7, 1), Alto (5, 4, 3), Tenor (3, 2, 1).
- b)** Modulation to IV with cad. Soprano. Fingerings: Soprano (7, 1).
- c)** Modulation to V with cad. soprano. Fingerings: Soprano (7, 1).
- d)** Modulation to IV with cad. Alto. Fingerings: Alto (4, 3).
- e)** Modulation to IV with cadência Frígia; Modulation to III with cad. Soprano. Fingerings: Soprano (4, 5), Alto (1, 7), Tenor (6, 5).
- f)** Modulation to II with cadência Soprano. Fingerings: Soprano (7), Alto (2, 1).
- g)** Modulation to II with cadência Soprano. Fingering: Soprano (7).

Figura 3. 47 – a) Esquema original da sequência 7-6: Cad. Soprano, Cad. Alto e Cad. Tenor; b) Modulação a IV com cad. Soprano; c) Modulação a V com cad. soprano; d) Modulação a IV com cad. Alto; e) Modulação a IV com cadência Frígia; f) Modulação a III com cad. Soprano; g) Modulação a II com cadência Soprano.

### 3.6.3 Partimento que sobe 4ª e desce 5ª e que sobe 5ª e desce 4ª

Nessa seção Furno também expõe dois movimentos de baixo: um ascendente e outro descendente. Embora ambos sejam sequências que alternam os mesmos intervalos, suas finalidades e funções são bem diferentes, como podemos perceber a partir de seu próprio texto:

#### REGRA DO PARTIMENTO QUE SOBE 4ª E CAI 5ª, E DO PARTIMENTO QUE SOBE 5ª E CAI 4ª

*Quando o Partimento sobe 4ª e cai 5ª, acompanha-se com 3ª e 7ª, [sendo que] tal 7ª é resolvida em uma 3ª sobre a nota [do baixo] seguinte. Tal 7ª é também preparada pela 3ª, e todas as 3ªs do acompanhamento devem corresponder ao tom em que se estiver, [sendo que] a última 3ª deve ser sempre maior, pois a última nota [do baixo] torna-se sempre 5ª de tom.*

*Quando o Partimento sobe 5ª e cai 4ª, acompanha-se com 4ª, 5ª e 8ª, [sendo que] a 4ª é preparada pela 8ª e resolvida sempre em uma 3ª menor sobre a mesma nota [do baixo]. A última 3ª, [por sua vez], deve ser maior, pois <a última nota [do baixo] também> vira {<5ª>}<sup>143</sup> de tom. É possível acompanhar tal 4ª com a 6ª, mas é preferível acompanhá-la com a 5ª.*

*Segue o exemplo:*

[Partimento nº 8]

O movimento que sobe quarta e desce quinta é, sem dúvida, a sequência mais utilizada em todo o século XVIII e relaciona-se tanto com o primeiro movimento do baixo ensinado por Furno (aquele que desce terça e sobe segunda), quanto com a escala descendente que alterna sextas e sétimas.

<sup>143</sup> Na edição impressa consta escrito “8ª”, mas isso é um erro. Embora seja possível fazer com que a nota seja a oitava (ou melhor, a primeira de tom), na passagem ilustrada pelo partimento ela é a quinta do tom. O erro é comprovado quando cotejamos esta passagem com os manuscritos I-Nosedá Th.c. 121 e Dk-Kk mu. 1306.2702, nos quais está escrito 5ª ao invés de 8ª. [N.T.]

No primeiro caso, a semelhança se dá porque ambos os movimentos compreendem a progressão harmônica que chamamos atualmente de *ciclo das quintas*. Assim, sobre cada nota do baixo pode ser tocado um acorde de 3/5/(7). Entretanto, esse movimento tem características significativas do ponto de vista do contraponto, e era nesses termos que ele era entendido em Nápoles, já que nada mais é do que a escala descendente que alterna sextas e sétimas com o baixo diminuído, como se vê a seguir:

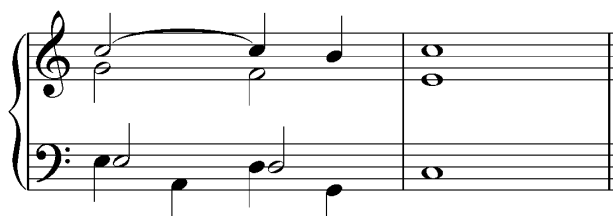


Figura 3. 48. Sequência 7-6 com o baixo diminuído.

Como foi visto no subcapítulo anterior, a sequência 7-6 também pode ser entendida como um esquema cadencial, cuja *cadência tenor* está no baixo. Dessa maneira, o movimento que desce quinta e sobe quarta seria esse mesmo esquema cadencial, mas ao qual foi adicionada uma *cadência baixo* (sendo que às vezes ela pode ser a cadência tenor diminuída) como fica claro se analisada a disposição à quatro vozes:

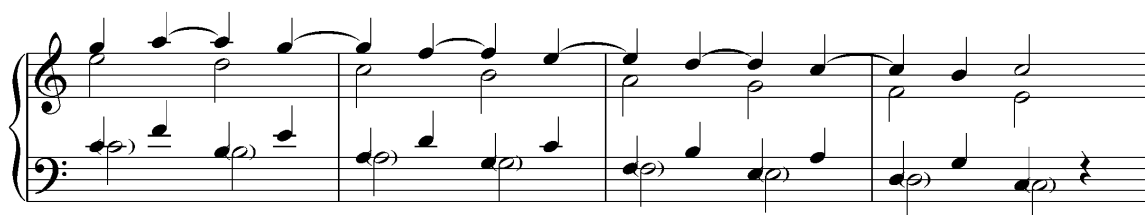


Figura 3. 49. Sobreposição da sequência 7-6 com o movimento que sobe quarta e desce quinta.

Por essa razão, as mesmas características de imitação canônica entre as vozes superiores que foram vistas na seção anterior ocorrem nesse movimento, tornando-o próprio para ser usado como parte central de fugas ou mesmo como material temático principal. Apesar de as notas serem as mesmas que aquelas da sequência 7-6, é importante perceber que a imitação ocorre dessa vez na preparação e resolução das sétimas que se alternam em cada voz, uma vez que, ao saltar, o baixo deixa de caminhar em *gymel* e dá às vozes superiores uma paridade intervalar alternada a cada tempo (Fig. 3.50). Ainda a esse respeito, é nesse movimento que Furno ensina a formação da sétima por mais uma consonância: dessa vez pela terça, e sua resolução apenas ocorre na terça, e não na sexta, porque o baixo se move

simultaneamente. Dessa forma, esse movimento é significativo dentro da estrutura geral do método de Furno.

The image shows two musical staves, each with a treble and bass clef. The top staff illustrates a sequence of notes with a 7-6 interval in the bass line. The bottom staff illustrates a sequence of notes with a 5-3/7-3 interval in the bass line. Both staves show a similar melodic line in the treble clef.

Figura 3. 50 – Comparação do cânone formado nas vozes superiores da sequência 7-6 e do movimento que desce quinta e sobe quarta.

Da mesma forma que a sequência 7-6, esse movimento é muito adaptável e convidativo à modulação, apesar de isso não ser comentado por Furno<sup>144</sup>. Mesmo que não seja necessariamente o caminho mais curto, a alteração de uma ou outra nota no momento certo induz modulações que soam estilisticamente, pois cada salto de quarta ascendente ou quinta descendente pode ser entendido como uma cadência baixo (5) (1), sendo muito fácil, por essa razão, interromper o movimento sequencial<sup>145</sup>.

O movimento que sobe quinta e desce quarta, por sua vez, é certamente menos comum que o anterior, mas muito apreciado, tendo sido utilizado frequentemente por excelentes compositores quando queriam expressar algo similar ao “sublime” (RICE, 2016). Embora seja a inversão do movimento anterior, suas qualidades e implicações harmônicas são bem diferentes, sendo sua característica mais interessante a possibilidade de se criar um cânone nas vozes do acompanhamento, a partir do encadeamento de quartas e terças. Esse movimento tem sido chamado dentro da *Schema Theory* pelo nome de *Monte Romanesca*, mas essa nomenclatura não diz muito a seu respeito. Se, por um lado, ele também pode ser visto como

<sup>144</sup> Apesar de não comentado, esse tipo de modulação pode ocorrer no terceiro compasso do *Partimento n. 8*. Sobre essa possibilidade de realização, ver o subcapítulo 4.3.8.

<sup>145</sup> Como se vê, a facilidade em se modular pode ser entendida por duas vias: relacionando o movimento ao *partimento* que cai terça e sobe segunda e ao ciclo das quintas, o que dá uma adequada explicação do ponto de vista teórico harmônico, ou relacionando-o a sequência 7-6 e ao *fauxbourdon*, o que dá uma explicação coerente do ponto de vista do contraponto e possivelmente historicamente mais adequada.

uma diminuição da escala ascendente, a rigor ele é apenas uma sequência de quintas ascendentes, e por isso costuma ser identificado também pelo nome mais amplo *Ascending Fifths*<sup>146</sup>. Dessa forma, a cada novo salto uma das duas vozes superiores pode formar uma quarta enquanto a outra voz prepara a próxima quarta tocando a oitava (Fig. 3.51). Isso cria um cânone uma quarta abaixo ou uma quinta acima (Fig 3.52). A dificuldade em manejar esse movimento do baixo se dá pelo fato de ele não ser infinito dentro do mesmo tom, tal como os movimentos vistos até então. Isso acontece porque sobre ⑦ ocorreria uma falsa quinta não preparada. Uma solução a esse problema é alterar essa nota, modulando-se a III (Fig 3.53).



Figura 3.51 – Movimento que sobe quinta e desce quarta encadeado a uma cadência. Note a preparação das quartas pela oitava.

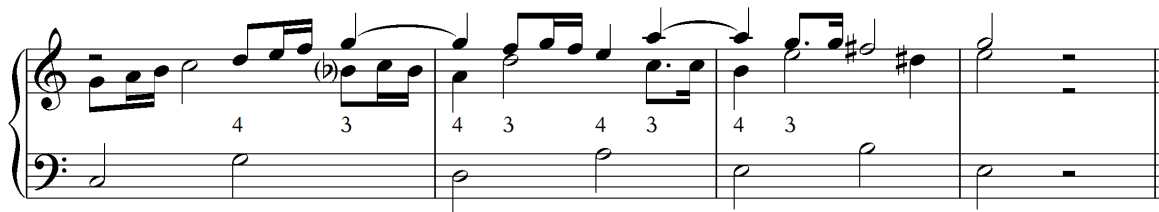


Figura 3.52 – Exemplo de Monte Romanesca com diminuições que evidenciam o cânone das vozes superiores.

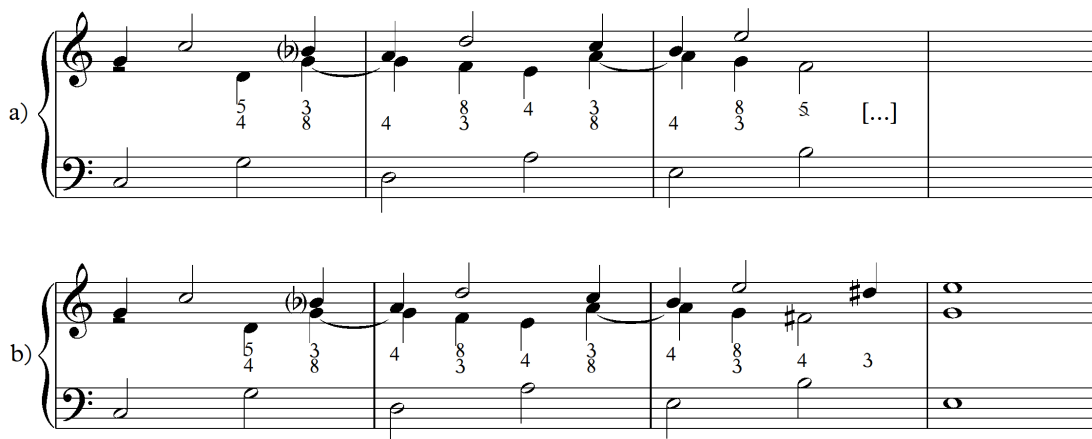


Figura 3. 53 – Monte Romanesca (a) interrompido pela falsa quinta e (b) alternativa modulando-se a III.

<sup>146</sup> Sobre uma categorização mais detalhada dessa *schemata*, ver *Climbing Monte Romanesca: Eighteenth-Century Composers in Search of the Sublime* (RICE, 2016)



O *Monte Romanesca* pode ser entendido como composição de dois módulos consecutivos, um maior e outro menor, cuja ordem não pode ser invertida. Desse modo, quando tal esquema ocorre em uma escala menor, apenas o primeiro módulo ocorreria. Um bom exemplo desse caso é o *Prelúdio em si menor* BWV 869, de J.S. Bach (Fig 3.54). Todavia, deve-se notar que um pouco adiante um *Monte Romanesca* completo é tocado, partindo-se da escala relativa maior e modulando à sua relativa menor.

Figura 3. 54 – Bach Prelúdio em Si menor BWV 869 c.1-17. Destaque ao Monte Romanesca com baixo diminuído e resolução da quarta diatonicamente.

Como se vê, Bach respeita a escala diatônica até o momento da modulação. Entretanto, Furno faz uma afirmação um tanto intrigante: a de que toda quarta deve ser resolvida em uma terça menor (Fig. 3.55). Isso coloca em questão a ideia de que o primeiro módulo seria “maior”. Tal afirmação não é ubíqua em regras de *partimento* e a resolução em terça maior ocorre frequentemente no repertório. Entretanto, sua afirmação não deveria ser menosprezada nem entendida como pouco precisa. Sustentando a afirmação de Furno, há no *Libro per accompagnare*, de Giambattista Martini, um longo esquema de *quintas ascendentes* em que as figuras anotadas não deixam dúvida sobre a preferência pela resolução em terça menor (Fig 3.56). Além disso, é certo que isso soa estilisticamente bem, e ocorre no repertório. Furno afirma ainda que a terça maior só deveria ser usada no final do movimento, para se fazer uma cadência, o que é bastante lógico. Apesar disso, a razão teórica de por que se utilizar a terça

menor para a resolução é de difícil explicação. Por um lado, poderia ser entendida apenas como uma alteração de *musica ficta*; mas, por outro, ela anteciparia o sexto grau do tom da sexta da escala seguinte, fazendo pequenas modulações a cada novo passo.

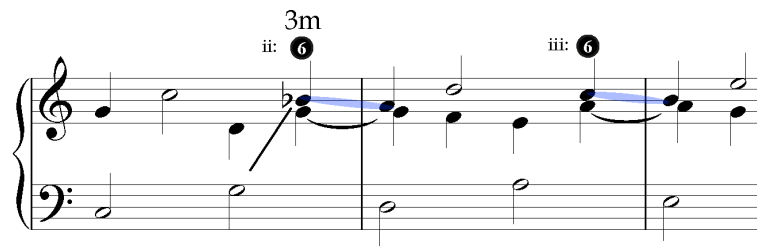


Figura 3. 55 – Resolução da quarta em terça menor.

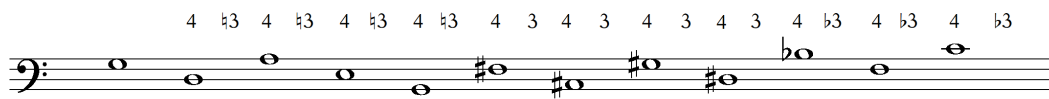


Figura 3. 56. Movimento de quintas ascendentes de acordo com o *Libro per Accompagnare* (MARTINI, 2020, p.32). Note-se que está explícita a resolução em terça menor.

Um segundo exemplo interessante do repertório está na *Sonata K.224*, de Domenico Scarlatti (Fig. 3.57). Nela, o compositor engenhosamente prolonga a sequência, fazendo discretas modulações que permitem criar a sensação de que o movimento continuou a ascender intermitentemente. Esse movimento também foi utilizado em repertórios tardios e comporta figurações próprias do século XIX, como é o caso do *Konzertstück para piano* (1842), de Carl Filtsch (1830-1845) (Fig 3.58), um jovem aluno de Chopin.

Figura 3. 57 – Trecho da Sonata k. 224, de Domenico Scarlatti, com Monte Romanesca em três fases.

Figura 3. 58 – Compassos 50-55 do Konzertstück de Carl Filtsch. Note-se o Monte Romanesca canônico com a resolução da quarta sempre em terça menor.

### 3.6.4 Partimento ligado

O último *moto del basso* apresentado é aquele em que Furno ensina a formação da última das quatro dissonâncias: a segunda. Esse movimento é chamado por Furno de “partimento ligado, pontuado, sincopado ou repetido”. Apesar de seu longo nome causar confusão – e de reaparecer inúmeras vezes ao longo do texto –, o movimento é muito fácil de ser identificado. Carlo Cotumacci apresenta em suas regras um exemplo para cada um dos termos utilizados (Fig 3.59). Aqui, o importante é perceber que em todos os casos há uma suspensão do baixo, de um tempo fraco a um tempo forte:



Figura 3. 59. Exemplos de Carlo Cotumacci (I-Nc 34.2.2, 17v).

Como foi visto anteriormente, toda dissonância deve ser preparada e resolvida, sendo que a preparação (a consonância) costuma acontecer em um tempo fraco (síncopa) para que a dissonância sempre ocorra em um tempo forte (suspensão) e então resolva em outro tempo fraco. Na preparação das dissonâncias de 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup> a “ligadura, síncopa, pontuação ou rearticulação” sempre ocorre em uma voz superior, a qual permanece de um tempo fraco a um forte enquanto o baixo se move. No caso da 2<sup>a</sup> isso é diferente, pois essa dissonância sempre ocorre no baixo e por isso ela é substancialmente diferente da 9<sup>a</sup>. Assim, a preparação da segunda ocorre quando o baixo permanece de um tempo fraco a um forte (por meio de uma nota pontuada, uma ligadura, uma síncopa ou uma repetição) enquanto alguma voz superior se move de uma consonância para a segunda (em geral a oitava ou a terça). Sua resolução acontece por movimento de grau conjunto descendente, como qualquer outra dissonância, formando uma terça<sup>147</sup>. A parte final do texto de Furno é dividida em dois, conforme segue:

<sup>147</sup> Ela apenas não resolverá em uma terça caso a voz superior se mova simultaneamente para uma sexta.

### REGRA DO PARTIMENTO LIGADO, PONTUADO, SINCOPADO, OU REPETIDO

Quando o Partimento é ligado, pontuado, sincopado ou repetido, acompanha-se com 2ª e com a 4ª diretamente<sup>148</sup>, ou seja, sem prepará-las<sup>149</sup>. É possível adicionar também a 6ª, desde que ela não interfira na posição [da mão].

Adverte-se que ao partimento em questão dá-se 2ª e 4ª quando há uma nota de resolução que desce um grau após a nota ligada, pontuada, sincopada ou repetida. Em caso contrário, acompanha-se [apenas] com as consonâncias simples que ela requer.

A 4ª deve ser menor sempre que o partimento, após a nota da resolução, retornar ao mesmo tom, ou mesmo quando seguirem-se mais ligaduras de 2ª e 4ª [em um movimento sequencial], [sendo que] a última quarta deve ser menor caso a nota [do baixo] retorne ao mesmo tom. Se, por outro lado, a última nota [do baixo] não retornar ao mesmo tom, então acompanha-se com 4ª maior. Tal 4ª vai a 6ª sobre a nota de resolução [do baixo], enquanto a 2ª permanece [para se tornar] 3ª.

Se, por outro lado, o partimento ligado {etc} não voltar ao mesmo tom depois da nota de resolução, então se acompanha com 2ª e 4ª maior.

A 6ª do acompanhamento deve ser menor quando se estiver em 3ª menor. Quando [por outro lado,] se estiver em 3ª maior, então a 6ª deve ser maior. Adverte-se, porém, que quando se estiver em 3ª menor e o Partimento exigir 4ª maior, a 6ª do acompanhamento deve ser maior – independentemente de se estar em 3ª menor. [Isso acontece], pois [tal 6ª do acompanhamento] deve tornar-se 2ª de tom, uma vez que a 4ª maior faz com que se saia do tom (já que torna-se 7ª de tom). Tais dissonâncias devem ocorrer sempre no tempo forte do compasso, enquanto as resoluções [devem ocorrer sempre] no tempo fraco. Nas vezes em que a 2ª e 4ª ocorrerem sobre a 4ª de tom, a 4ª maior não faz sair de tom, mas a 4ª menor o faz.

Segue o exemplo:

[Partimento n. 9]

<sup>148</sup>A expressão usada por Furno é "di botto", que significa literalmente "de repente". O que ele quer dizer é que a mão direita forma a dissonância sem sustentá-la, por isso complementa dizendo "sem prepará-la". [N.T]

<sup>149</sup>Essa afirmação de que não há preparação não é tecnicamente correta, pois a segunda ocorre no baixo. Assim, a segunda é preparada quando o baixo é sustentado pela ligadura, síncopa ou rearticulação, e resolve por grau conjunto na terça quando o baixo desce. A esse respeito, ver o Capítulo 3. [N.T]

REGRA REFERENTE AO MESMO PARTIMENTO

Adverte-se que, encontrando a 6ª de tom menor [no baixo], quando esta for ligada, pontuada, sincopada, ou repetida, após as suas consonâncias acompanha-se com 2ª aumentada (pois torna-se 7ª de tom) e com 4ª maior (pois torna-se 2ª de tom). Além disso, quando se encontram duas ligaduras de 2ª e 4ª e, em seguida, se vai [ao modo de] terça menor, então a primeira 2ª deve ser menor (pois torna-se 6ª de tom).<sup>150</sup>

Além disso, uma 2ª e 4ª podem ser resolvidas em uma {outra} 4ª maior. Se o Partimento começar a ligar e sincopar a partir da 5ª de tom e terminar na 1ª de tom, então devem ser observadas todas as cordas do tom, apesar de se tocar a 4ª maior. O mesmo ocorre quando o Partimento é ligado de uma 8ª à outra.<sup>151</sup> Quando ocorrer uma 2ª e 4ª sobre a terça de tom que for ligada, pontuada, sincopada, ou repetida, acompanha-se – após suas consonâncias simples de terça e sexta – com 2ª maior e 4ª menor, se tal terça [de tom] for menor. Se [por outro lado] tal terça [de tom] for maior, então toca-se 2ª menor e 4ª menor, e isso é feito para se respeitar as cordas do tom em que se estiver. [No caso de] a terça de tom ser precedida pela 4ª de tom –[a qual] for também ligada ou sincopada –, então tal quarta de tom deve ser acompanhada pela 4ª maior, e a 3ª de tom [acompanha-se] como anteriormente dito. Segue o exemplo de tudo o que foi dito:

[Partimento n. 10]

The image displays seven staves of musical notation in bass clef, representing Partimento n. 10. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and ligatures. A specific section of the notation is enclosed in angle brackets (< >) and includes the annotation "[O partimento nos manuscritos acaba aqui]". The piece concludes with a double bar line.

Fim das regras<sup>152</sup>

<sup>150</sup> O manuscrito I-Mc Noseda Th.c. 121 termina essa explicação aqui, posicionando o último *partimento* nesse ponto. [N.T]

<sup>151</sup> O manuscrito Dk-Kk 1306.2702 termina essa explicação nesse ponto, inserindo aqui o último *partimento*. [N.T]

<sup>152</sup> O manuscrito I-Mc Noseda 121, entretanto, não termina nesse ponto, pois logo abaixo do *partimento* há uma explicação relacionando as armaduras de clave com os tons correspondentes. [N.T]

Boa parte do longo texto de Furno pode parecer um tanto confuso para alguém que não conheça o assunto abordado, de modo que um estudante que queira aprender sozinho a partir do texto talvez tenha sérias dificuldades. Isso reforça a ideia de que esse tipo de regra não é um método autônomo, mas sim um texto que precisa de um professor capaz de exemplificar ao vivo aquilo que está escrito. Ainda assim, é provável que Furno não fosse suficientemente versado nas letras para elaborar uma redação mais coesa e clara. De qualquer forma, o assunto é, de fato, muito difícil de ser verbalizado e, por isso, optamos por apresentar aqui vários exemplos em notação musical.

Do ponto de vista teórico, a afirmação de Furno de que a segunda ocorre sem preparação não tem sentido lógico, já que, uma vez que ocorre no baixo, ela é, sim, preparada e resolvida apropriadamente por grau conjunto, e isso deveria ser ressaltado (Fig. 3.60). A imprecisão teórica da redação de Furno, no entanto, tem sentido do ponto de vista da prescrição, uma vez que ao *partimentista* – acostumado a pensar nas vozes superiores já que são elas que ele tem que deduzir – é bastante cômodo pensar que a segunda pode ser tocada sem se sustentar nenhum nota do acompanhamento, e por isso tocada “diretamente”<sup>153</sup>.

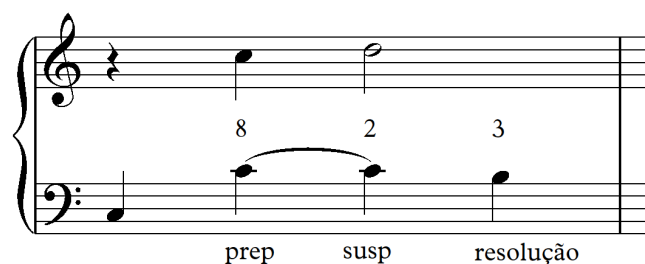


Figura 3.60 – Preparação e resolução da segunda, a qual ocorre no baixo.

Outra particularidade do uso da segunda é que ela costuma ser acompanhada pela quarta. A quarta nesse caso, porém, tem um tratamento singular, já que pode “resolver” ascendendo por grau para formar uma sexta (Fig 3.61). Se ela permanecer, ao invés de ascender por grau, corre-se o risco de formar uma falsa quinta se o baixo descer um semitom. Essa segunda possibilidade acontece bastante em realizações a quatro vozes de acompanhamentos em baixo contínuo, pois, nesse caso, a segunda costuma ser acompanhada pela quarta e pela sexta, como descrito por Furno, de modo que a sexta se move paralelamente ao baixo na resolução (Fig. 3.62). Dessa forma, o acorde resultante sobre  $\textcircled{7}$  é aquele de sétima dominante característico da regra da oitava. A preferência de Furno pela textura a três vozes, sem a sexta,

<sup>153</sup> A expressão usada por Furno é “di botto”, que literalmente significaria “de repente”.

se dá pela maior possibilidade melódica de tal disposição, uma vez que a sexta limitaria um maior movimento das vozes, e provavelmente é a isso que ele se refere quando diz que a sexta pode ser tocada “desde que não interfira na posição”.

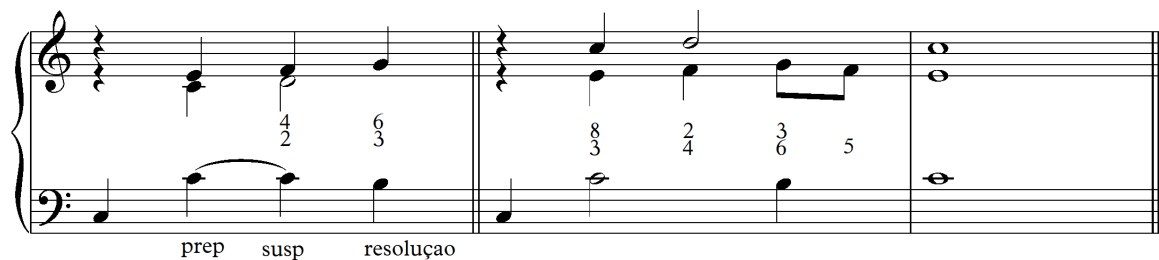


Figura 3. 61. Exemplos da quarta que acompanha a segunda e “resolve” na sexta.



Figura 3. 62. Exemplo de realização a quatro vozes com acorde de falsa quinta.

Como a segunda precisa ser resolvida, é quase óbvio que ela só pode ser tocada quando o baixo em seguida descer um tom ou semitom. As características da continuação do baixo são fundamentais para um correto acompanhamento, pois ela define a qualidade dos intervalos, ou seja, se eles serão maiores ou menores, de acordo com o modo da tonalidade e o grau da escala.

O primeiro caso é aquele em que o baixo desce meio tom e em seguida retorna à mesma nota. Nesse caso, pode-se entendê-lo como mais uma inversão das cadências vocais, sendo que, dessa vez, a cadência soprano que está no baixo, e as cadências tenor e alto estão nas vozes superiores (Fig 3.63). Assim, o baixo realiza o movimento ① ⑦ ①, de modo que a quarta do acompanhamento deve ser “menor” (“justa”, em termos modernos), pois não se sairá de tom. A alteração da quarta com um sustenido, por sua vez, indicaria uma modulação a V e, portanto, só deve ser tocada quando o baixo descer até a quinta do tom (Fig. 3.64b), ou mesmo poderia acontecer quando a “síncopa” ocorrer em ④ – já que a descida de ① a ⑤ é análoga à descida de ④ a ①. No caso de a segunda não ser resolvida por semitom, mas por tom, isso induziria a uma modulação ao quarto grau do tom (Fig. 3.63c), ou simplesmente a “síncopa” ocorre sobre ⑤ – pois ambas descidas também são análogas.



Cad. Tenor ① ② ①

Cad. Alto ⑤ ④ ③

Cad. Soprano ① ⑦ ①

Figura 3. 63. Esquema das cadências vocais no baixo sincopado.

a) resolução por semitom que retorna ④

b) resolução por semitom que não retorna ⑦

c) resolução por tom ④

I (I ---- V) (I ----- IV)

Figura 3. 64. Três formas de resolução da segunda e suas respectivas modulações.

Além disso, Furno apresenta diversas “regras” que apenas correspondem a uma correta compreensão da escala e do modo em que se está no momento de tocar e resolver a segunda. Se se tem claro em qual grau da escala a dissonância ocorreu e para que tom ela vai, as decisões a respeito da natureza dos intervalos do acompanhamento tornam-se óbvias. Assim, quando, além da quarta e da segunda, se acompanhar com a sexta, ela deve ser maior ou menor de acordo com o modo em que se estiver ou a que se vai. Por exemplo, no modo menor, ao se tocar a “quarta maior” (aumentada) para se modular a 5, a sexta já deve obedecer a essa nova escala e ser maior, de maneira similar ao que ocorria com as saídas de tom do baixo.

Além disso, pensar os acordes resultantes em contexto facilita a compreensão. Furno acaba descrevendo vários casos específicos pelo fato de não ser possível dizer apenas pela natureza de cada intervalo o que aconteceria em termos de modulação, pois isso é divergente de acordo com o modo e de acordo com o grau da escala em que ocorre a segunda. Assim, é muito mais útil pensar em como identificar o grau e a escala de cada nota, e então compreender o acompanhamento. A figura 3.65 expõe todas as variantes descritas por Furno para facilitar a compreensão do leitor.

Por fim, vale destacar também que nessa última seção Furno descreve uma sequência, a qual, novamente, nada mais é que a escala, só que dessa vez sincopada. Assim, esse movimento encadeia dissonâncias de segunda e quarta *ad libitum* e é também o próprio ciclo das quintas, que apenas é interrompido quando ocorrer uma cadência soprano em uma das vozes superiores (Fig 3.65). E assim Furno conclui as suas regras.

I - V

I - IV                      I - iv

I - v

Sequência

Figura 3. 65. Resumo com realização de todas as possibilidades do baixo ligado descritas por Giovanni Furno.

### 3.7 Os limites das regras de Giovanni Furno

Após a análise detalhada de todas as regras de Furno, deve ter ficado clara a razão de termos afirmado que elas constituem um verdadeiro *método*, ao menos naquele sentido adquirido no século XIX. Não há nessas regras a completude de assuntos como a abordagem de autores como Fenaroli (ainda que Furno enfatize no título da publicação que estas seriam apenas as “primeiras e essenciais” regras). Mesmo assim falta a sistematização de axiomas mais básicos, como está presente, por exemplo, em Durante.

Apesar disso, as regras de Furno têm muito valor. Como foi demonstrado, sua estruturação é feita a partir da exposição de acompanhamentos para a escala e pela formação das dissonâncias, exemplificadas em contexto nos diversos movimentos do baixo e cadências. É muito difícil, porém, entender por qual razão Furno limitou-se apenas a esses acompanhamentos da escala e movimentos do baixo e deixou de fora alguns outros muito básicos que ajudariam a ensinar outras maneiras de formar cada dissonância, como, por exemplo, a escala ascendente que alterna sétimas e sextas (que ensinaria a formação da sétima a partir da oitava). Possivelmente tais lacunas seriam simplesmente explicadas oralmente.

Em relação aos movimentos do baixo sequenciais, Furno apresentou apenas três, sendo que ambos os descendentes fazem parte do ciclo das quintas e talvez sejam os mais comuns, de fato. Mas o único ascendente certamente não foi escolhido por essa razão, nem por sua simplicidade, parecendo tratar-se apenas de uma preferência de Furno ou uma forma de demonstrar como essas sequências podem comportar um contraponto interessante. Vale destacar que esses três movimentos sequenciais são apenas 1/6 de todos possíveis de serem feitos (Fig. 3.66).

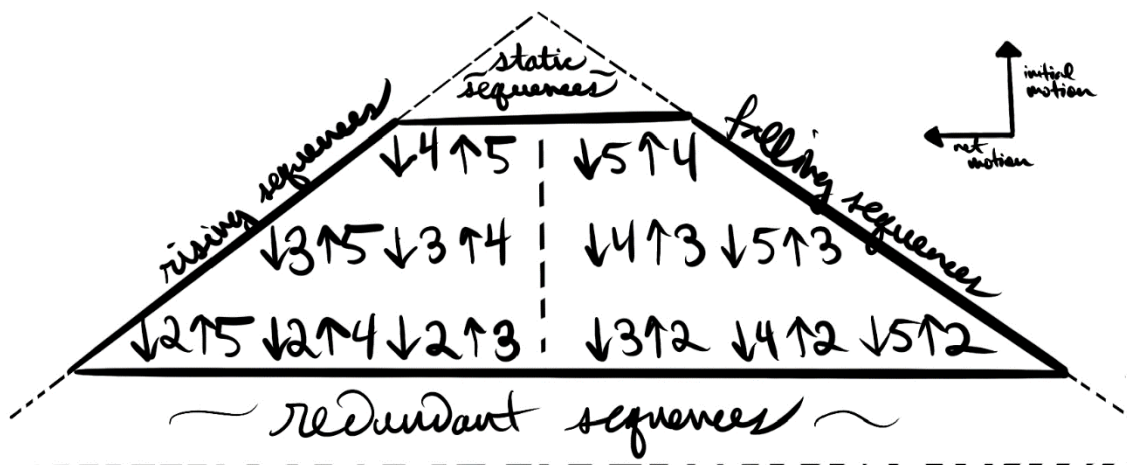


Figura 3. 66. Pirâmide esquemática dos 12 movimentos sequenciais. (CANZANO, 2020)

É conhecido o fato de que, no começo do século XIX, os conservatórios napolitanos passavam por uma crise e a qualidade dos alunos que estavam ali era muito inferior à média daqueles da metade do século anterior. Apesar disso, Furno teve entre seus discípulos músicos que vieram a se tornar grandes compositores, como Vincenzo Bellini (1801-1835) e Saverio Mercadante (1795-1870). Embora não seja possível saber se Furno utilizou suas regras com esses alunos (ou apenas as de outros autores), é certo que muito dos seus ensinamentos foi complementado presencialmente, já que Furno parece ter sido um professor extremamente empenhado e gentil com seus alunos, conforme testemunhado por Florimo (1882), e explorava *partimenti* e disposições complexas de autores como Cotumacci.

Também é evidente que os *partimenti* são um dispositivo elaborado para estimular a criatividade. Lições difíceis e elaboradas com o objetivo de ensinar elementos específicos podem limitar o processo imaginativo. Nas lições simples, ao contrário, a criatividade e liberdade do executante só se encontra limitada por sua habilidade naquele momento. Certamente foi assim com os *partimenti* e regras de Furno quando ele mesmo as ensinou, adaptando-as e explorando-as de maneira adequada a cada aluno.

Por fim deve-se lembrar que as regras escritas têm o objetivo de guiar a prática de baixos não cifrados, mas é apenas com o estudo da *realização* que se pode de fato apreender a teoria implícita dessa tradição musical. Há muito o que se aprender com isso, sendo, pois, o assunto do próximo capítulo.

## CAPÍTULO 4 – *Explorando os partimenti de Furno*

Em complemento ao capítulo anterior, em que foram abordadas as regras prescritas por Furno, neste são apresentados diversos elementos relacionados à realização dos *partimenti*. Assim, o leitor encontrará uma discussão sobre as fontes primárias que possibilitam inferir como os *partimenti* eram realizados, trazendo elementos para uma prática historicamente orientada. Há também análises dos *partimenti* e possíveis realizações que servem como exemplo para diversas técnicas discutidas ao longo do capítulo.

### 4.1 Considerações sobre os limites da pesquisa em fontes escritas

Um dos principais autores que buscou fundamentar teoricamente as pesquisas sobre improvisação e extemporização musical é, sem dúvida, Vincenzo Capolaretto (2005, 2019). Embora seu enfoque costume ser a música improvisada não histórica, em *Introduzione alle teorie delle musiche auditattile* (2019) ele reservou um capítulo inteiro ao *partimento*. Isso se deve ao fato de que, para Capolaretto, o aprendizado e ensino do *partimento* ocorreriam inteiramente dentro dos princípios da *epistemologia audiotátil* (CAPOLARETTI, 2019), em contraposição ao princípio de *cognição visiva* tradicional do ensino musical dos conservatórios e universidades do século XX<sup>1</sup>.

Assim sendo, o pressuposto de que o princípio audiotátil é inerente à prática e à didática dos *partimenti* explicita um problemático paradoxo presente em qualquer estudo da improvisação e extemporização históricas: a dependência de fontes escritas, já que elas são os únicos vestígios das práticas musicais efêmeras anteriores à invenção da gravação sonora.

Outro problema é que, no caso dos *partimenti*, as próprias fontes disponíveis jamais se propõem a substituir a oralidade e a emulação características daquele modelo de ensino que precisa em algumas circunstâncias, conforme diz Fenaroli (1775, p. 10), da “*voce viva del dotto Maestro*” [“da voz viva do douto mestre”]. Mesmo em fontes que possivelmente apresentem, em notação musical, realizações que podem ter sido extemporizadas – algumas das quais serão discutidas mais adiante – não é possível afirmar com certeza se assim teriam sido, nem se o processo de seu registro em papel seria, de fato, idêntico ao de uma realização extemporizada.

<sup>1</sup> Capolaretto cunhou o termo *música audiotátil* para se referir a todas aquelas práticas musicais cujo principal meio de cognição não é o visual/textual. Ao fundamentar detalhadamente os processos de cognição dessas práticas musicais, ele indica um caminho necessário de maior rigor terminológico e metodológico para pesquisas relacionadas à música improvisada e extemporizada.

Isso significa que é impossível aprender ou ensinar *partimenti* exatamente como ocorria no século XVIII. Não se pode saber ao certo todos os detalhes e não é possível – e, provavelmente, nem desejável – recriar o ambiente curricular amplo vivenciado pelos estudantes italianos nos conservatórios da época.

Por um lado, essas constatações podem ser desestimulantes, mas por outro é apenas com essa problemática em mente que alguém pode desenhar adequadamente a metodologia de uma pesquisa sobre a didática musical napolitana, e é só com um extenso conhecimento das fontes históricas que é possível adaptar o seu ensino e prática para os dias de hoje, sem que sejam desvirtuadas as qualidades próprias da prática dos *partimenti*.

Assim, antes de tudo é necessário que o pesquisador *toque*. Não basta ler e escrever sobre o que está nos manuscritos: a teoria implícita dos *partimenti* só é de fato apreendida para se tornar algo útil musicalmente, quando praticada ao teclado. Dessa forma, muito do que se busca registrar através de palavras neste trabalho é fruto da experimentação ao teclado – não apenas a partir de fontes de Giovanni Furno, mas também de outros autores. Entretanto, não foi a verbalização no passado, nem será nos dias de hoje, a maneira mais eficaz de expor a teoria implícita dos *partimenti*. Isso cria um grande embate do ponto de vista acadêmico: afinal uma dissertação é, geralmente, limitada pelo anteparo da redação. Sendo assim, neste capítulo procura-se fornecer subsídios que possam ser úteis para guiar o leitor para a sua própria exploração dos *partimenti* de Furno, bem como ilustrar a maneira pela qual opera a mente do *partimentista* quando ele extemporiza realizações. Por essa razão também, eventualmente, apresento algumas transcrições de realizações tocadas por mim.

A boa notícia é que com uma razoável experiência musical, criatividade e um largo conhecimento das fontes históricas é possível, sim, inferir muitos aspectos da prática dos *partimenti*, como será demonstrado no decorrer do capítulo. Assim sendo, antes de examinar a fundo os diversos caminhos para a realização dos *partimenti* de Giovanni Furno, vale a pena discutir um pouco o que se pode aprender a partir de fontes escritas de realizações históricas.

## **4.2 Realizações históricas**

Nos capítulos anteriores, buscamos indicar que nas coleções e regras de *partimento* geralmente não há exemplos ou diretrizes específicas acerca de *como* essas peças em notação de baixo contínuo poderiam soar, já que a prática do partimento no século XVIII fazia parte prioritariamente do domínio da extemporização musical. É por essa razão que são tão raros manuscritos setecentistas com realizações escritas de *partimenti*, de modo que cada nova

descoberta de algum desses documentos ainda é muito comemorada no meio acadêmico, quase sempre resultando em um artigo e/ou publicação<sup>2</sup>.

O panorama de escassez de realizações escritas muda drasticamente após 1800. Isso porque, ao longo do século XIX, o ensino do partimento migrou paulatinamente para a tradição de tratados de harmonia escrita (*Harmonielehre*) principalmente na França:

Atualmente podemos constatar que a tradição napolitana, em pleno funcionamento em seu mundo de perfeito alinhamento entre professores e alunos, era certamente um processo altamente sistematizado para desenvolver habilidades em improvisação e composição. Entretanto, quando tirada de seu contexto original e reduzida a “tratados” lidos por estudantes alheios àquela tradição, ela se tornou meramente parte do estudo oitocentista de harmonia. Foi precisamente em Paris, no final do século XVIII e começo do XIX, que essa transformação ocorreu. E é nos documentos descritos acima [edições francesas de Choron, Imbimbo e Fétis] que podemos detectar sutis transformações de conceitos, resultantes da saída dos *partimenti* de sua terra natal de pura tradição oral para serem submetidos a uma tradição mais literária e estrangeira, de livros de harmonia impressos.<sup>3</sup> (CAFIERO, 2007, p. 154-155)

A comparação entre as realizações oitocentistas francesas e as setecentistas italianas ressalta uma diferença que já foi bem explorada por autores como Gjerdingen (2020) e Sanguinetti (2012): enquanto as mais tardias tendem a ser pouco interessantes sob o ponto de vista contrapontístico, apresentando muitas vezes uma textura harmônica verticalizada de quatro vozes, as realizações do século XVIII são melodicamente ricas, possuem um contraponto muito mais refinado, geralmente a duas ou três vozes, e, eventualmente, mesclam diferentes texturas na mesma peça.

Do ponto de vista da teoria musical, essas diferenças indicam uma mudança de paradigma que vale a pena explorar mais a fundo.

#### **4.2.1. Corelli, o modelo por excelência: o caso de Bolonha**

A tradição de harmonia moderna fez com que, de modo geral, toda disposição harmônica a três vozes fosse entendida como algo incompleto, ou seja, como uma disposição a quatro, mas com uma voz omitida. Entretanto, esse paradigma nem sempre foi dominante:

<sup>2</sup> Alguns desses manuscritos tiveram suas transcrições recentemente publicadas na coleção *Monuments of Partimenti* da editora Wessmans Musikförlag, como é o caso do manuscrito de Gallipoli, de ca. 1750 (TOUR, 2017), Vessela (PARASCHIVESCU, 2017) e Parma (DEMEYERE, 2021).

<sup>3</sup> “Today, we can see that the Neapolitan tradition, when fully functioning in its world of close-knit teachers and students, was indeed a highly systematized process for developing skills in improvisation and composition. But when taken out of its native context and reduced to "treatises" read by students unaware of the tradition, it began to transform into part of the nineteenth-century study of Harmony. It is in Paris, at the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth centuries, that this transformation takes place. And it is in the documents described above that we can detect subtle shifts of concepts as *partimenti* leave their homeland of an essentially oral tradition and are subsumed into a foreign, more literary tradition of printed harmony books.”

o modelo padrão no século XVIII era aquele a três vozes, de forma que podemos dizer que a disposição *a quattro* era entendida apenas como uma disposição a três com mais uma voz, bem como uma disposição *a cinco* seria com mais duas vozes, e assim por diante.

Já adentrado o século XIX, o experiente compositor e professor napolitano Giacomo Tritto publicou um tratado de contraponto em forma de diálogo intitulado *Scuola di Contrappunto* (1816). Nesse livro Tritto provê ao estudante diversos exemplos, *sempre a três vozes*, e ao final expõe a razão:

Para concluir, acredito ser muito necessário alertar aqueles que talvez poderiam criticar meu trabalho dizendo que todos os baixos contidos nas lições seriam melhor explicados se fossem realizados com quatro ou mais vozes. A resposta a isso é a seguinte: se tais lições fossem feitas assim [com quatro ou mais vozes], esse livro não deveria ter o título de *escola*, mas sim de *observações*. Tendo eu assim o escrito e intitulado, tive em mente o método pelo qual se aprende a literatura [*belle lettere*], em que se oferece à juventude Cícero, Virgílio, Horácio, Ovídio, etc. para que os expliquem e traduzam do latim ao italiano, algo que exige esforço e trabalho. Ora, se esses livros fossem em língua italiana, que proveito se poderia tirar deles? Com esse exemplo, portanto, procurei fazer baixos simples para que os aprendizes – com as regras prescritas e com estudo – pudessem situar sobre eles [baixos] as quatro ou mais vozes e, assim, compreender completamente os vários movimentos, esquemas e contornos dessa Ciência. (TRITTO, 1816, p. 69-70)<sup>4</sup>

Para Tritto, portanto, as três vozes eram a disposição fundamental e pedagógica, sendo que uma vez aprendidas as regras dessa “ciência” – o que exige esforço – um estudante seria capaz de adicionar quantas outras vozes desejasse.

Para exemplificar melhor esse aspecto, vale a pena examinar brevemente fontes de outro importante centro musical italiano do século XVIII: em Bolonha residiu Giovanni Battista Martini (1706-1784), um músico, erudito e didata cujo “hall da fama” de seus alunos compositores talvez só possa ser comparado ao de Nadia Boulanger (1887-1979), no século XX. Dentre as diversas fontes de sua autoria, o *Libro per Accompañare* é o que nos interessa no momento. Tal livro nunca havia sido publicado antes de 2020, mas permaneceu registrado em alguns manuscritos. Em Bolonha quase não se encontram fontes com o nome de

<sup>4</sup> "Per conchiudere poi credo molto necessario di prevenire coloro, che forse potranno criticare questo mio lavoro, che tutte le lezioni in esso contenute co' semplici Bassi, potevano esser migliori se spiegate erano colle quattro, o più voci. La risposta è questa; se le sudette lezioni fossero state così formate, questo libro non doveva portare il titolo di Scuola, ma quello di osservazioni: avendolo dunque così composto ed intitolato, ho avuto presente il método come si apprendono le belle lettere, siccome offre alla gioventù Cicerone, Virgilio, Orazio, Ovidio ec. per spiegarli, e trasportarli dal latino in italiano, e che il Giovane studente deve sopra di essi faticare; or se questi libri fossero in lingua italiana qual profitto si potrebbe da essi ricavare? Su questo esempio dunque ho cercato di formare i semplici Bassi, acciocchè gli apprendisti colle regole prescritte, e collo studio potessero situare sopra di essi le quattr o più voci, e così comprendere appieno le varie mosse, intrighi ed involuppi di questa Scienza."



*partimento*, muito embora peças e lições de tal natureza fossem amplamente utilizadas ali. Os baixos de *partimenti* eram normalmente chamados simplesmente de *bassi*, e a prática do *partimento* e baixo contínuo chamava-se *accompagnamento*. Assim, o *Libro per Accompanare* é exatamente a fonte de Martini para o ensino do baixo contínuo e, por isso, ninguém deve espantar-se de que tal documento possui apenas notação musical em baixo cifrado, e nenhum texto verbal. Não há no *Libro*, porém, nenhum *partimento* em sentido estrito, ou seja, como uma peça autônoma, e ainda não foram catalogados *partimenti* de Martini, embora provavelmente existam. O que há no *Libro*, na verdade, são dezenas de fórmulas, que englobam certamente quase todos os padrões da música barroca.

O que é interessante observar são as pequenas anotações feitas por Martini junto a alguns padrões. Essas marcações indicam obras de referência, sempre de Arcangelo Corelli (1653-1713). Isso é uma grande evidência de que as *Trio-Sonatas* de Corelli eram usadas como modelo primordial para as realizações, de modo que a textura a três vozes era provavelmente empregada ao se tocar tais exercícios. Quando se tem isso em mente, explorar todo o *Libro per Accompanare* torna-se uma tarefa muito interessante, já que se encontram, inclusive, os vários cânones que estão ocultos em diversos padrões sequenciais, e que não são colocados em evidência com o modelo de acordes verticalizados.



Figura 4.1 – Exemplo de baixo sequencial retirado do *Libro per Accompanare* (MARTINI, 2020, p. 22) realizado a três vozes formando cânone nas vozes superiores.

Martini teve como um de seus principais alunos Stanislao Mattei (1750-1825), o qual, inclusive, foi seu sucessor em Bolonha. Diferentemente de seu professor, suas lições de

*accompagnamento* foram publicadas ainda durante sua vida<sup>5</sup> sob o título *Prattica d'Accompagnamento* e constituem um dos materiais mais instigantes e úteis para o estudos dessa arte, apesar de ainda pouco conhecidos. Nesse livro, Mattei apresenta primeiramente uma série de *versetti*<sup>6</sup>, peças muito curtas em notação de *partimento* e, em seguida, *partimenti* mais longos, quase sempre na forma de *estudos modulares*<sup>7</sup>. Há ainda uma segunda parte com mais elementos do contraponto escrito e fuga. Bastaria estudar atentamente ao teclado tais versetos e *partimenti* para perceber que o paradigma das três vozes *alla Corelli* funciona maravilhosamente bem, e está implícito, seja no estilo, quanto na cifragem.

Para exemplificar tal característica, transcrevo uma realização de um verseto de Mattei (Fig. 4.2): a observação atenta das cifras implica, com a correta preparação e resolução de dissonâncias, no entendimento de duas linhas superiores. Fosse realizado a quatro vozes, o mesmo verseto se tornaria complicado de tocar, ou então a linearidade do contraponto implícito seria ofuscada.



Figura 4.2 – Exemplo de realização a três vozes de verseto em Mi maior de Stanislao Mattei.

Para a sorte do pesquisador moderno há algumas realizações em *intavolatura* de baixos cifrados feitas pelo próprio Mattei, as quais reforçam a ideia de que quando tocados *partimenti* solo ao órgão, o modelo de Martini fosse de fato aplicado (Fig 4.3). Diferentemente de disposições a várias vozes deixadas também por Mattei, a notação em *intavolatura* mostra que aquilo fora pensado para o teclado (mais especificamente, para o órgão) e, provavelmente, foi escrito como exemplo para algum aluno. Resta a dúvida se uma “performance” de tais *partimenti* seria tão austera em diminuições ou se o estilo comportaria a inventividade do momento característica da ornamentação na música de Corelli<sup>8</sup>. O que é claro, porém, é que o ensino do baixo contínuo, para Mattei, já era o ensino do contraponto, e, por isso, também chamado de *contrappunto pratico*.

<sup>5</sup> Em 2021 a primeira parte desse volume, os *versetti*, foi publicada em uma edição moderna.

<sup>6</sup> Versetos (*versetti*) são pequenas peças que eram geralmente improvisadas ao órgão durante missas entre hinos, salmos, por exemplo. Na Inglaterra, o “gênero” *versetto* passou em determinado momento a ser chamado de *Voluntary*.

<sup>7</sup> *Modular etude* é o nome dado por Sanguinetti (2012) a *partimenti* cuja forma é simples e constituída por um encadeamento de módulos similares, mas transpostos a diferentes tons.

<sup>8</sup> Sobre a ornamentação extempore na obra de Corelli, sugere-se a leitura de *Ornamentação barroca italiana em trio-sonatas* (RIBEIRO, 2020)

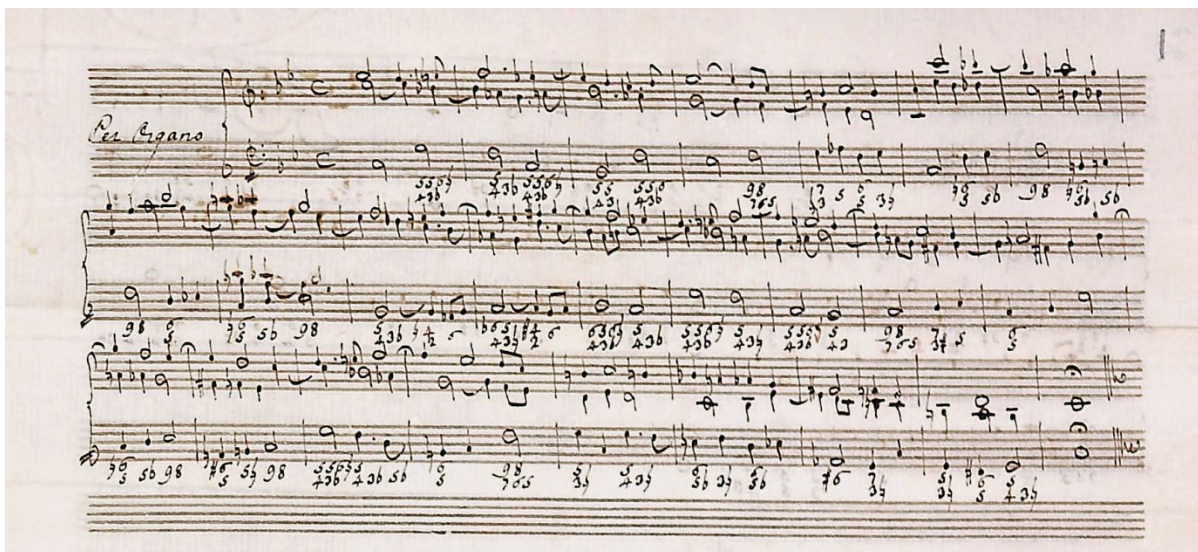


Figura 4.3. Intavolatura sobre um baixo cifrado de Stanislao Mattei (US-RicS. 57a, fol 1).

#### 4.2.2. Cadernos de Contraponto: modelo de realização?

No livro *Counterpoint and Partimento* (2015), Peter van Tour revelou que muitos *partimenti* não eram apenas utilizados como guia para a extemporização ao teclado, mas também como exercícios de contraponto escrito. Isso significa que, ao se comparar baixos de *partimento* com baixos de cadernos de contraponto, é possível encontrar muitas correspondências.<sup>9</sup>

Essa descoberta fez com que a quantidade de modelos do século XVIII para a realização de *partimenti* aumentasse consideravelmente, uma vez que há nas bibliotecas europeias milhares de cadernos de alunos dos antigos conservatórios. Esses cadernos possuem realizações geralmente em forma de *disposizioni*, já que remetem ao ensino da escrita para mais de um músico ou instrumento.

Na cena napolitana, Nicola Sala é um caso emblemático nesse sentido, uma vez que em seu monumental *Regole del contrappunto pratico* há correspondências com seus *partimenti*, incluindo fugas a cinco vozes, as quais estão bem referenciadas no anexo de Van Tour (2015), bem como em sua edição moderna dos *partimenti* de Sala (2018). Isso faz pensar que o ensino do partimento avançado provavelmente era ensinado em alguma medida concomitantemente ao contraponto escrito, ao menos na escola napolitana *leista* (o conservatório *La Pietà dei Turchini*), que era mais conservadora em estilo. Isso também parece provável no caso bolonhês, uma vez que há nos cadernos de contraponto de alunos do

<sup>9</sup> Muitas dessas correspondências podem ser rapidamente encontradas utilizando-se a base de dados UUPart.

Padre Martini diversas correspondências de baixos do *Libro per Accompagnare* (VAN TOUR, 2022).

Essa correspondência pode gerar um questionamento sobre a possibilidade de os *partimenti* serem usados, na verdade, predominantemente como instrução do contraponto escrito. Entretanto, há evidência de que a instrução musical seguia a ordem de *solfeggio*, *partimento* e contraponto escrito. Até mesmo Giacomo Tritto, o qual se declara herdeiro da tradição *leista*<sup>10</sup>, sugere em seu já citado tratado em forma de diálogo que, antes de se apresentar à aula de contraponto, o aluno deveria ter estudado dois anos de *partimento*:

**Discípulo:** Venho vê-lo, Estimadíssimo Sr. Maestro, para ser instruído nos preceitos e na profissão da Música; tendo eu, para esse propósito, já completado o curso de Literatura [*Belle Lettere*], e já são mais de dois anos que estudo o Cravo, e particularmente a numérica [*partimento*], de modo que adquiri a cognição necessária para colocar números [intervalos] aos movimentos do Baixo, tudo isso com o único objetivo de aprender o Contraponto.<sup>11</sup> (TRITTO, 1816, p. 7)

Apesar disso, pode-se questionar até que ponto as realizações em disposições representam, ou não, realizações *extempore* ao teclado. Obviamente, muitas das disposições de regras ou cadernos de contraponto não são facilmente aplicáveis ao teclado, seja pela extensão intervalar entre as vozes, seja pela liberdade melódica que a escrita para vários instrumentos permite<sup>12</sup>. Ainda assim, com certeza muito do material melódico e da inventividade de diminuições encontradas em disposições de contraponto remetem à prática do *partimento* ao teclado, bem como ao *solfeggio*, já que essas disciplinas nutriam a criatividade dos alunos para criar linhas melódicas e, conseqüentemente, escrevê-las sem o auxílio de um instrumento. Para o músico moderno, que não pode passar por todas as etapas do ensino musical setecentista, faz sentido fazer o caminho contrário: tal material nos fornece modelos musicais dentro do estilo do período que podem ser usados em extemporizações e composições futuras. Além disso, vale destacar que a forte relação entre *solfeggio*, *partimento*

<sup>10</sup> No prefácio de seu tratado de contraponto, Tritto escreve: “Per appagare il vivo Desiderio de’ miei discepoli addetti al R. Collegio di Musica, in cui feci quei necessarj studjo sotto la direzione del rinomato maestro Sig. Pasquale Cafaro, che fu discepolo del celebre Sig. Leonardo Leo, da molto tempo mi era risoluto di accogliere in un volume tutte quelle lezioni di Contrappunto (...)” (TRITTO, 1816, p. 6)

<sup>11</sup> “**Discespulo:** Vengo da Lei Stimatissimo Sig. Maestro, per essere istruito nei precetti e nella professione della Musica; avendo a tal effetto già compito il corso di Belle Lettere, e sono ormai due anni, che studiando il Cembalo, e particolarmente la numerica, ho acquistata la cognizione di mettere i numeri ai movimenti del Basso, e ciò ad único oggetto d’imparare il Contrappunto.”

<sup>12</sup> Além das formas de realização, provavelmente existem lições mais bem pensadas para serem apenas tocadas, e outras para serem escritas. Alguns autores, como Carlo Cotumacci, diferenciam esse tipo de lição, e por isso em sua coleção de *partimenti* há uma segunda parte com baixos intitulados “*disposizioni a tre e quattro parti*” (I-Nc 34.2.2) que certamente foram planejados para serem realizados no papel.

e contraponto pode indicar que, em certa medida, todas essas disciplinas juntas faziam parte do ensino do chamado *contraponto prático*.

Além da imitação de modelos de realizações encontradas em cadernos de contraponto, há algo mais que esse material pode fornecer ao músico moderno: a abordagem para com os exercícios, que poderíamos chamar de “didática da variação”. A capacidade de inventividade para a variação de um mesmo padrão é marca do método napolitano e visível em disposições de caderno de contraponto. Assim, pode-se inferir que um *partimento* não fosse explorado apenas com uma realização, mas dezenas poderiam ser tocadas, sendo que essa característica deveria ser replicada ao adaptar seu uso nos dias de hoje. Testemunha dessa prática é Giuseppe Carpani (1751-1825), que se refere à didática do maestro napolitano Alessandro Speranza (1728-1797) da seguinte forma:

Ocorre-me um outro método para que os aprendizes se habituem a livrar-se facilmente das dificuldades, o qual o célebre abade *Speranza* costumava empregar. Ele obrigava seu discípulo a compor seguidamente trinta vezes a mesma ária, variando tons e tempos, sem sair do caráter prescrito pelo texto poético. Essa estratégia é possível já que diversos mestres que compõem sobre as mesmas palavras podem criar cada um uma ária [diferente] e adequada [...]. Mas tirar [tamanho variedade] de uma só cabeça e de uma vez, como se pode imaginar, é algo complicadíssimo. Sendo assim, o já citado [Alessandro] *Speranza* treinou apropriadamente o renomado [Niccolò] *Zingarelli*, que pôde por essa razão compor as suas melhores obras em não mais – e até em menos – de oito dias. Eu mesmo sou testemunha que em quarenta horas distribuídas em dez dias, ele compôs sua inigualável *Giulietta e Romeo*, e em sete dias, e ainda por cima doente, escreveu a *Alsinda* para o teatro de Milão, sua prima ópera de sucesso.<sup>13</sup> (CARPANI, 1812, p. 42-43)

Tal abordagem explica como os músicos treinavam sua criatividade e construíam memórias musicais capazes de dar fluência na hora de improvisar e compor, fato que desmistifica tantos relatos que impressionam o músico moderno sobre a velocidade com que obras do repertório europeu foram escritas. Essa abordagem é clara nos cadernos de contraponto, sendo aquele de Antonio di Donato – aluno de Alessandro Speranza, aliás – um excelente exemplo de que antes de compor dezenas de árias sobre um mesmo texto, os alunos deveriam compor dezenas de variações de acompanhamento para os mais simples padrões.

<sup>13</sup> ""Mi sovviene d'un altro mezzo che per avvezzare gli Scolari a trarsi d'impaccio speditamente, soleva adoperare il celebre abate *Speranza* di Napoli. Egli obbligava il suo disceplo a comporre trenta volte di seguito, e variando tuoni e tempi, la stessa aria senza uscire dal carattere prescrito dalla poesia. La cosa è fattibile dappoichè trenta diversi maestri possono comporre sulle medesime parole, far ognuno un'aria confacente alle medesime, e nessuno di ciò ne abbiamo di recente in quella arietta messa in musica da cento e più maestri, e stampata dal *Mollo* in Vienna. Ma trarre da una sola testa, e di seguito trenta cantilene diverse sulle stesse parole, è cosa, come ognun vede, scabrosissima. Di questa fatta il detto *Speranza* addestrò per modo il rinomato *Zingarelli*, che potè d'indi in poi scrivere le migliori sue opere in non più, e tal volta anche in meno, di otto giorni. Io stesso sono testimonio che in quarant'ore, distribuite in dieci giorni, egli fece la sua inarrivabile *Giulietta e Romeo*, ed in sette giorni, essendosi per giunta ammalato, scrisse l'*Alsinda* pel teatro di Milano, la prima delle sue opere di grido."

Nesse caderno, por exemplo, encontram-se 61 (!) variações de melodias escritas sobre o baixo 1-5-1<sup>14</sup>.

#### 4.2.3. *Intavolature* e realizações setecentistas napolitanas

Nem todas as realizações escritas de *partimenti* possuem a clareza e equilíbrio contrapontístico próprios do estilo organístico da igreja, tal como visto em Mattei. Muitos *partimenti*, especialmente da escola *durantista*, têm como objetivo ensinar a criar *drama*, próprio da música teatral em voga no século XVIII. Isso significa que não se devia necessariamente manter uma rigidez no número de vozes, nem o rigor absoluto da condução das partes. Isso fica claro quando se observam realizações do *manuscrito de Gallipoli* (VAN TOUR, 2017), o qual apresenta *intavolature* de *partimenti* de Francesco Durante, provavelmente escritas por um estudante do conservatório. Essa mescla de liberdade do número de vozes pode ser vista na realização 16 (Fig. 4.4 ): o primeiro e segundo compassos possuem uma textura verticalizada na realização por acordes; entretanto, no terceiro compasso isso é substituído por uma textura a duas vozes ativa e com paralelismos, enquanto a partir do quarto compasso, acordes e terças paralelas ajudam a criar um efeito musical que não é fruto apenas de uma boa condução polifônica das vozes.

Figura 4.4 – Compassos 1 a 6 de peça do manuscrito de Gallipoli (TOUR, 2017, p. 42)

14 Uma transcrição desse caderno pode ser encontrada em: <https://partimenti.org/counterpoint/collections/donato/index.html> acesso 25/04/2022.

Outra interessante fonte dessa natureza é o *Manuscrito de Parma* (DEMEYERE, 2021), o qual apresenta realizações de *partimenti* de Fedele Fenaroli e que aparentemente tinha ampla circulação entre alunos do *Real Collegio di Musica*, como Angelo Catelani, o qual iniciou seus estudos de partimento com Giovanni Furno e depois continuou com Zingarelli:

Podemos assumir que as realizações dos *partimenti* de Fedele Fenaroli não apenas circularam entre seus alunos, mas também tiveram importância para que a futura geração soubesse como lidar com a produção pedagógica de Fenaroli. Prova disso é que as 24 realizações do *Manuscrito de Parma* também ocorrem literalmente – e na mesma ordem – em um manuscrito compilado entre 1832 e 1833, que foi usado por Angelo Catelani (1811-1866) enquanto estudante de Niccolò Zingarelli (1752-1837) e preservado atualmente na *Biblioteca Estense Universitaria* em Modena [...]” (DEMEYERE, 2021, p. 5, n.2)<sup>15</sup>

Muito se pode aprender dessas realizações, especialmente no que diz respeito a técnicas para a criação de texturas e efeitos dramáticos:

Suas *intavolature* [do manuscrito de Parma] mostram um alto nível de sofisticação e sugere que os alunos de Fenaroli tinham que adquirir uma ampla gama de técnicas e textura, até mesmo dentro do mesmo *partimento*, para que fossem preparados para suas carreiras profissionais como compositores. As mais óbvias técnicas e texturas são *bariolage*, oitavas quebradas, terças quebradas, ritmo complementar, melodia composta, texturas contrapontísticas, diminuições e passagens escalares, elaboração de notas pedal, imitações, ornamentos (como a *appoggiatura* e trilos), sextas paralelas na mão direita, terças paralelas entre o baixo e uma voz superior, terças paralelas na mão esquerda, terças paralelas na mão direita, acordes (repetidos) na mão direita, acordes (repetidos) na mão esquerda, duas vozes (polifônicas) na mão esquerda, e textura de oitavas dobradas na mão direita.<sup>16</sup> (DEMEYERE, 2021, p. 5-6)

A constatação de que *intavolature* frequentemente eram escritas para serem modelos de realização traz a possibilidade de considerarmos não apenas aquelas em que há correspondência com baixos de *partimento*, mas também utilizar outras peças do repertório para isso. Existem muitas *intavolature* intituladas “*Toccata per organo o cembalo*”, “*Sonata*”,

<sup>15</sup> “We may assume that realizations of Fedele Fenaroli’s *partimenti* were not only circulated amongst his students, they were also important assets on how to deal with Fenaroli’s pedagogical output for the next generations. As a matter of fact, the 24 realizations of *The Parma manuscript* also occur, as good as literally and in same order, in a manuscript compiled in 1832-1833, used by Angelo Catelani (1811-1866) as a student of Niccolò Zingarelli (1752-1837) and preserved now at the *Biblioteca Estense Universitaria* in Modena [...]”.

<sup>16</sup> “Moreover, the accomplished approach of the *partimenti* in this book is beautifully demonstrated in *The Parma Manuscript*. Its *intavolature* show a high level of sophistication and suggest that Fenaroli’s students had to acquire a wide range of techniques and textures, even within one *partimento*, in order to prepare them for their professional careers as composers. The most obvious techniques and textures are *bariolage*, broken octaves, broken triads, complementary rhythm, compound melody, contrapuntal textures, diminutions and scalar passages, elaboration of a pedal note, imitations, ornaments (such as *appoggiatura* and trills), parallel sixths in the right hand, parallel thirds between the bass and the upper voice, parallel thirds in the left hand, parallel thirds in the right hand, (repeated) chords in the right hand, (repeated) chords in the left hand, two (polyphonic) voices in the left hand, and textural octave doublings in the right hand.”

“Fuga”, etc, que provavelmente eram usadas como peças para o desenvolvimento da técnica tecladística, mas que, sob um novo foco, podem também servir como modelo de realizações. Isso significa que ao se reduzir tais peças a um “*partimento*” o número de “realizações autênticas” de que dispomos atualmente aumenta consideravelmente. Em última instância, qualquer peça do repertório pode ser usada como modelo, de modo que as soluções utilizadas em importantes sonatas de Domenico Scarlatti, por exemplo, são importantes fontes para quem queira se desenvolver na arte da composição e extemporização de *partimenti* no estilo do século XVIII.

Para exemplificar como os estudos dessas fontes pode informar e inspirar a realização de *partimenti* napolitanos, segue uma transcrição de realização gravada por mim de um *partimento* de Francesco Durante:



7 4 #3 6 9 8 9 8 9 8

4 #3 6 9 6 4 #3 6 3 8 9 8

9 8 6 5 4 #3 6 6 5 4 3 6 7 5 5 4 #3 6

9 8 9 8 9 8 5 6 5 4 #3

7 6 4 #3 #3 9 6 7 9 8 6

9 8 9 8 9 6 9 7 7 4 #3

Figura 4.5 – Realização do partimento B5 de Francesco Durante (*Partimenti Numerati*).

#### 4.2.4. Pequena digressão: Baixo contínuo e Partimento, disciplinas diferentes?

O questionamento acerca da diferença entre *partimento* e baixo contínuo é frequentemente levantado, já que, afinal, as semelhanças são muitas – talvez até demasiadas. Usualmente quando alguém fala em baixo contínuo refere-se ao acompanhamento no sentido moderno do termo, ou seja, à realização ao teclado de um acompanhamento para outros instrumentistas ou cantores cuja parte é escrita. Por essa razão, muitas vezes o contínuo é entendido – precipitadamente – como a antítese verticalizada/harmônica à linearidade horizontal do contraponto. De fato, em algumas tradições musicais realmente acontecia tal ensino e a realização do acompanhamento era predominantemente verticalizado<sup>17</sup>; entretanto, talvez seja equivocado acreditar que isso implicaria em uma rigidez e prevalência no século XVIII do acompanhamento a quatro vozes como estrutura fundamental, tão apregoado na tradição de harmonia moderna.

A observação de fontes napolitanas e bolonhesas revela que não havia uma real diferença entre o ensino do partimento (ou contraponto prático) e o acompanhamento em baixo contínuo. Isso porque o chamado *accompagnamento* referia-se a qualquer voz tocada sobre um baixo, seja uma, duas, três, quatro, ou mais vozes. Assim, apesar de ser conhecido o fato de que se realizasse um baixo contínuo com acordes harmônicos cheios ao se acompanhar uma orquestra, isso não significava, de modo algum, a prevalência do pensamento harmônico verticalizado sobre o contraponto no ensino de tal tarefa. Um bom estudante de partimento saberia adicionar muitas vozes a um baixo, mas teria pleno domínio da estrutura fundamental contrapontística a três, bem como seria dotado da inventividade de se acompanhar com uma interessante linha melódica, inclusive na prática em conjunto.

O testemunho de que certas tradições valorizaram o acompanhamento em baixo contínuo com uma textura refinada a três vozes é explícito em uma fonte tardia de Joseph Zimmerman (1785-1853) – que também revela a influência napolitana na França e a persistência da tradição de *partimenti* na primeira metade do século XIX. Renomado professor de piano no Conservatório de Paris, Zimmerman foi vizinho de rua de Chopin e ensinou virtuosos pianistas compositores, tais como Charles Valentin Alkan (1813-1888). Sua ligação com a tradição napolitana é evidente em seu método para o ensino do piano, em que reserva um volume inteiro com conselhos sobre a arte de preludiar, no qual ensina diversos movimentos do baixo e a regra da oitava, além de aconselhar o estudo dos *partimenti* de Fedele Fenaroli. Além disso, sua autoridade permitiu que escrevesse um conciso método de baixo

<sup>17</sup> Acerca do uso de acordes cheios e *acciaccature* na performance do baixo contínuo italiano, Cf. NUTI, 2016.

contínuo destinado aos próprios professores do conservatório. Ao final, ele diz recomendar que se “acompanhe a três vozes, a fim de evitar notas duvidosas e inúteis, [já que] é raro que a quarta voz seja obrigatória”<sup>18</sup> (ZIMMERMAN, 18--., p. 7).

Outro aspecto significativo explicitado por Zimmerman é a natureza melódica das cifras. Equívoco muito comum nos dias de hoje é acreditar que as cifras de contínuo são signos que representam um acorde à maneira das cifras de música popular. A cifragem numérica do século XVIII nada mais é – em sua essência – do que intervalos objetivos e, por isso, deve ter surgido em seus primórdios como uma forma de o organista anotar em sua parte o que as outras vozes estariam tocando, assim como no chamado *basso seguente*. Por essa natureza da cifragem, Zimmerman aconselha que se anote na partitura cifras que representem linhas melódicas que se deseje tocar, bem como que se esteja atento às melodias escritas em cifras pelo compositor, necessárias a uma realização adequada (ZIMMERMAN, 18--., p. 7). Além disso, a maneira como Zimmerman exemplifica realizações se assemelha muito ao que se entende por uma adequada realização de *partimenti* (Fig. 4.6).

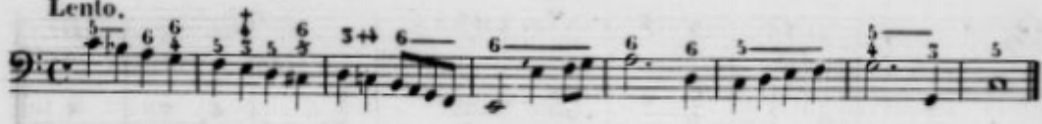
No século XX muitos músicos e musicólogos acreditavam que o estudo do baixo contínuo representasse meramente uma tarefa do acompanhador, sem que isso trouxesse implicações teórico-práticas para o ato composicional. Seu aprendizado seria, nessa visão, objetivamente a leitura de cifras e sua execução. Entretanto, não tardou para que aqueles que se debruçaram atentamente à essa prática percebessem – às vezes intuitivamente – que o ensino do baixo contínuo era, em realidade, o fundamento do ensino composicional no século XVIII, muito embora manuais de contínuo nem sempre deixem isso claro – já que boa parte deles era destinada a amadores. A evidência de que em Nápoles *partimento* e contínuo eram aprendidos ao mesmo tempo (talvez nem se devesse utilizar duas palavras distintas) embasa, assim, tal percepção, já que as fontes napolitanas esclarecem com precisão como aprendizado do *partimento* dotava o aluno de habilidades de extemporização da realização de um baixo em múltiplas maneiras, bem como o conduzia ao aprendizado do contraponto escrito e da composição.

<sup>18</sup> "En terminant, je recommande d'accompagner à trois parties, afin d'éviter les notes douteuses et inutiles, il est rare que la quatrième partie soit obligatoire".


En terminant, je recommande d'accompagner à trois parties, afin d'éviter les notes douteuses et inutiles, il est rare que la quatrième partie soit obligatoire.

J'ajouterai encore, qu'en accompagnant une basse chiffrée si on desire faire entendre à l'aigu certaines notes, on peut placer en haut les chiffres qui les représentent, Voir les exemples suivans:

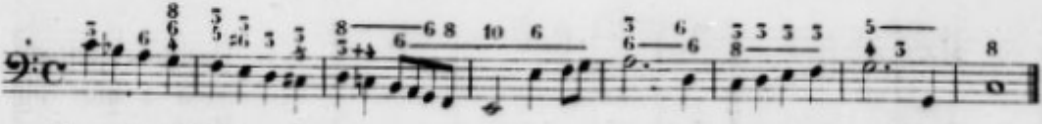
Lento.



La basse ci-dessus présentée avec les chiffres qui l'accompagnent produit l'harmonie suivante.



Mais si l'Auteur de la basse a établi au dessus un chant qu'il veuille faire entendre à la partie supérieure, il devra chiffrer cette basse ainsi qu'il suit.



Alors, la mélodie suivante est indiquée, à l'accompagnateur.

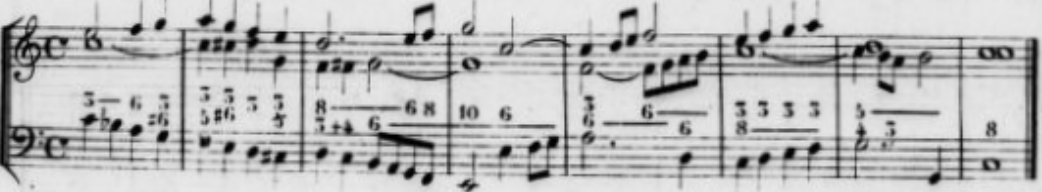


Figura 4.6 Página 7 do método de baixo contínuo de Joseph Zimmerman (18--).

#### 4.2.5. *Solfeggio* como *partimento* realizado: um exemplo de Leonardo Leo

O romano Vincenzo Focchi (1767-1845) foi organista da Basílica de São Pedro em sua juventude, mas se estabeleceu mais tarde em Paris onde atuou como compositor de ópera. Versado na arte do acompanhamento, Focchi estudou com Fedele Fenaroli em Nápoles e com Giambattista Martini em Bolonha e, por essa razão, foi um importante colaborador de Alexander Choron (1771-1834) quando este decidiu empenhar-se na divulgação dos métodos de ensino musical italianos no começo do século XIX. Fruto dessa colaboração é a famosa publicação *Principes de composition des écoles d'Italie* (1804), organizada por Choron e que conta, ao final, com realizações de *partimenti* escritas por Focchi. Obviamente as credenciais

da formação de Fiocchi fazem com que esse material, mesmo sendo do começo do século XIX, tenha importante valor histórico para o estudo de realizações “autênticas” ligadas à tradição setecentista. Dentre essas realizações, há baixos de diversos *maestri* italianos e algumas são escritas em forma de disposições a três vozes. Outras porém, são escritas a duas vozes, como se vê no exemplo a seguir:

EXERCICES.

Larghetto

Fenaroli

The image shows a page of musical exercises titled "EXERCICES." The first section is labeled "Larghetto" and "Fenaroli". It consists of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with a two-voice realization. The second system has three staves (treble, middle, and bass clef) with a three-voice realization. The second section is labeled "Larghetto" and "Fen:". It also consists of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with a two-voice realization. The second system has three staves (treble, middle, and bass clef) with a three-voice realization. The third section is labeled "All<sup>to</sup> con brio" and "Fen:". It consists of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with a two-voice realization. The second system has three staves (treble, middle, and bass clef) with a three-voice realization. The page number "312" is visible at the bottom center.

Figura 4.7. Realização de três partimenti de Fenaroli, por Vincenzo Fiocchi (CHORON, 1804, p. 104)

Essas realizações se aproximam muito mais do *solfeggio* e do *bel canto*<sup>19</sup> do que de uma textura tecladística (embora muitas vezes essa última tenha tomado emprestado elementos do canto). Isso revela, portanto, uma forma de explorar *partimenti* que prioriza a criação de linhas melódicas vocais solistas, típica do estilo teatral da ópera napolitana. Além disso, esse tipo de realização revela uma relação direta entre as disciplinas de *solfeggio* e *partimento*, sendo que a primeira nutre a prática da segunda com memórias melódicas e, portanto, é uma fonte importante de estudo para o partimentista.

Tal constatação permite-nos indagar: estaríamos enganados ao afirmar que há escassas fontes de realizações autênticas de partimento do século XVIII? Não seria toda página de *solfeggio* um modelo por excelência para uma realização? Toda melodia tem um baixo implícito, mas o baixo, embora tenha várias linhas melódicas implícitas, diz pouco sobre o caráter de muitos *solfeggi*. Com exceção de *partimenti* fugados, pode-se dizer, assim, que os baixos de *partimenti* tem pouco a oferecer para a realização melódica no estilo *cantabile*, sendo que as regras de realização de *partimenti* contribuem menos ainda para isso. É por essa razão que, ao se observar isoladamente o baixo retirado de um *solfeggio* de Leonardo Leo (Fig. 4.7), é possível imaginar que se está diante de um *partimento* não cifrado. Seguindo exclusivamente as regras de Furno ou Fenaroli, por exemplo, é fácil deduzir a cifragem e realizar em uma textura de acordes (Fig 4.8). Entretanto, essa realização pouco se assemelha ao verdadeiro *solfeggio*, ou ao estilo de realização de Fiocchi. Alguém poderia argumentar que se aproxima da realização de um acompanhamento em baixo contínuo em sentido moderno do termo. Tal afirmação, apesar de apropriada, também não é totalmente verdade, já que o trabalho do continuísta ao acompanhar cantores e instrumentistas não se limita à realização harmônica, sendo que outros elementos de sua prática também faziam parte do domínio da tradição oral: afinal, tais acordes deveriam ser arpejados ou tocados em bloco? Sempre da mesma maneira? E sobre as notas repetidas, quando o acompanhamento deveria ser rearticulado? Tudo isso sem dizer que há indícios de que, mesmo na realização de um acompanhamento de baixo contínuo, muitas vezes a textura a três vozes fosse priorizada (tal como discutido no subcapítulo anterior).

A resposta para todas essas questões é difícil de ser fornecida, já que a realização de baixos sempre foi domínio da prática e da tradição oral. Ainda assim, alguém que tenha estudado algumas dessas fontes primárias e conheça, por exemplo, os exemplos de Fiocchi, pode tentar fazer uma realização vocal do “partimento de Leo” ao invés de apenas realizá-lo

<sup>19</sup> Sobre a relação entre a prática do *solfeggio* e o *bel canto*, cf. Baragwanath (2011, p. 350).

com acordes. Um primeiro passo seria observar isoladamente possíveis linhas melódicas, e não seria difícil chegar a uma realização similar àquela exemplificada na Figura 4.9.

O segundo passo seria adicionar diminuições – e aqui reside o grande problema: como saber que diminuições usar? O baixo pouco ajuda a dar sinais de como fazer isso. É certo que alguém poderia tentar usar ritmos complementares e diminuir um pouco, de acordo com seu próprio gosto, tentando encontrar um equilíbrio em toda a peça, e possivelmente chegaria a um resultado equivalente ao exemplificado na Figura 4.10. Entretanto, como se vê, essa realização não chega nem perto do refinamento melódico do *solfeggio* original (Fig. 4.11). Isso acontece porque apenas observando o baixo e conhecendo regras de *partimenti*, é impossível saber o que um bom compositor do século XVIII poderia escrever ou improvisar sobre ele. O segredo para se desenvolver fluência no estilo está na prática do *solfeggio* anteriormente ao estudo do *partimento*, como era feito nos antigos conservatórios.



Figura 4.8 – “Partimento” extraído de um *solfeggio* de Leonardo Leo.

Figura 4.9 – Possível realização por acordes do *partimento* extraído de um *solfeccio* de Leonardo Leo, seguindo as regras básicas de *partimenti*.

Figura 4.10 – Possível realização a duas vozes do *partimento* extraído de um *solfeccio* de Leonardo Leo.



The image displays a musical score for a piano piece, organized into three systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system contains four measures of music. The second system begins at measure 5 and also contains four measures. The third system begins at measure 8 and contains four measures. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *z* (diminuendo) and *f* (forte).

Figura 4.11 – Possível refinamento com diminuições da realização a duas vozes, de um *partimento* extraído de um *solfeggio* de Leonardo Leo.

Figura 4.12 – Transcrição dos compassos 1-10 do *Solfeggio* em Si bemol maior “cantabile” de Leonardo Leo (I-Nc 34.2.6/2, fol. 39v) com provável solmização anotada. Note-se que a “realização do *partimento*” é refinada e não implícita pelo baixo.

### 4.3 Análises, comentários e realizações dos 10 *Partimenti* de Furno

Talvez a principal qualidade das regras de Furno seja que cada *partimento* exemplifica concisa e precisamente cada regra que tenha sido exposta. Dessa forma, os dois primeiros *partimenti* requerem exclusivamente a capacidade de aplicar a *regra das cordas do tom*, sendo que o primeiro é no modo maior e o segundo no modo menor. Para isso, o executante precisa ser capaz de observar os baixos – não cifrados – e discernir a qual grau da escala cada uma de suas notas deve ser associada. Ao se fazer isso – e observar de onde e/ou para onde cada nota

se encaminha – é possível aplicar o acompanhamento prescrito pela regra das cordas do tom (Figs. 4.12 e 4.13).

Figura 4.13a. *Partimento* n. 1 com identificação dos graus da escala e cifragem resumida do acompanhamento correspondente à regra das cordas do tom.

Figura 4.13a. *Partimento* n. 1 com identificação dos graus da escala e cifragem resumida do acompanhamento correspondente à regra das cordas do tom.

Figura 4.13b – *Partimento* n. 2 com identificação dos graus da escala e cifragem resumida do acompanhamento correspondente à regra das cordas do tom.

Figura 4.13b – *Partimento* n. 2 com identificação dos graus da escala e cifragem resumida do acompanhamento correspondente à regra das cordas do tom.

Em relação ao estilo e/ou número de vozes da realização, Furno não especifica com clareza como os *partimenti* deveriam ser tocados. Apesar disso, a leitura da regra das cordas do tom dá a sensação de que ali se estaria enfatizando o caráter vertical e harmônico, e que, possivelmente, nos *partimenti* deveriam ser tocados tais acordes em bloco<sup>20</sup>. Assim, uma aplicação “copia e cola” dos acordes prescritos por Furno resultaria na realização a seguir:

<sup>20</sup> Engana-se aquele que, nos dias de hoje, entender que isso seria uma priorização da realização a quatro vozes e, portanto, um contra-argumento à prevalência da disposição a três vozes defendida ao longo do presente capítulo. Isso porque, se assumirmos as cifras de Furno como o conjunto total de notas a serem tocadas, alguns acordes deveriam ter três, outros quatro, e até mesmo cinco vozes. Por essa razão há de se ter cuidado para não associar a ideia de acorde cheio e bloco sonoro com a disposição de acordes a quatro vozes que a tradição de harmonia moderna cristalizou como padrão.



Figura 4.14 – Realização verticalizada em acordes do primeiro *partimento* de Giovanni Furno.

Essa realização (Fig. 4.14) certamente é frutífera para se habituar com as “fôrmas de mão” comuns no acompanhamento em baixo contínuo. Além disso, se praticada de fato *extempore* e transpondo para diversos tons, o aluno pode desenvolver uma sensibilidade harmônica útil para a prática da música tonal. Entretanto, essa maneira de se realizar não é tão interessante se comparada às possibilidades que vimos anteriormente no subcapítulo 4.2 (e nem corresponde às evidências históricas de realização de *partimenti*).

Será que Furno limitaria o aluno apenas à realização em acordes? Possivelmente sim, embora improvável, já que suas regras foram publicadas num período em que a "época de ouro" dos conservatórios de Nápoles já tinha acabado e a qualidade de boa parte dos alunos não era tão alta. Por essa razão, é plausível pensar que suas regras fossem destinadas àqueles estudantes que não conseguiam começar a aprender acompanhamento com aqueles *partimenti* de autores como Cotumacci ou Fenaroli<sup>21</sup>. Além disso, o aprendizado da execução vertical era suficiente para o aprendizado da realização de acompanhamentos de baixo contínuo. Apesar disso, é improvável e difícil de acreditar que Furno não iria além com discípulos mais talentosos, já que, apesar da aparente simplicidade de seus *partimenti*, é possível encontrar caminhos para desenvolver uma realização mais refinada a duas ou três vozes e, deve-se lembrar, o aprendizado da numérica tinha como objetivo desenvolver as habilidades básicas para a composição. Ademais, deve-se notar que, para o músico moderno, a simplicidade de seus baixos possibilita a utilização do material de uma maneira muito mais livre e aberta à criatividade do que aqueles *partimenti* cujas realizações são mais implícitas e fechadas.

<sup>21</sup> Vale ressaltar que o ensino do *partimento* não começava a posteriori do aprendizado mecânico do teclado. Isso fica claro nas regras do próprio Furno, quando o autor explica a morfologia do teclado e onde se localizada cada nota.

A seguir, serão apresentados, portanto, alguns caminhos e técnicas – embasados em evidências históricas, mas não apenas – de refinamento da realização, seguidos de exemplos de realizações para cada um dos dez *partimenti* presentes nas regras de Giovanni Furno.

#### **4.3.1. Partimento n. 1**

Há uma grande valia em estudar um *partimento* a partir da observação de cada voz isoladamente e seu possível trajeto mais curto. Isso pode ser feito logo após ter-se o domínio da harmonia, mas também pode ser interessante fazer o inverso, ou seja, praticar os caminhos individuais de cada voz e depois combiná-las em uma textura polifônica. Embora não haja evidências histórica cabais dessa prática, alguns importantes professores atuais, como Tobias Cramm<sup>22</sup>, utilizam-se desse método para ensinar iniciantes, e o resultado tem se mostrado aparentemente eficaz, já que possibilita uma compreensão contrapontística e melódica que não é tão clara quando se inicia tocando acordes verticais e apenas depois excluindo o excesso de vozes.

Para isso, deve-se escolher alguma das consonâncias para se iniciar o estudo. O caso da oitava é particularmente interessante para o primeiro partimento de Furno, já que revela a essência de sua estrutura:

<sup>22</sup> Em múltiplas ocasiões pude ver Tobias Cramm ensinando dessa maneira, ou seja, explorando o caminho mais curto para cada voz (“*lazy voice*”). Um pouco dessa sua abordagem pode ser vista nessa entrevista: <<https://youtu.be/QXiMhAem1c8>> Acesso em 15/06/2022.

**Abertura** **Continuação**

<b>A1</b> cad. Soprano Tempo 1	<b>B1</b> cad. Soprano Tempo 4	<b>C1</b> cad. Soprano Tempo 3	<b>A2</b> cad. Soprano - Tempo 2 Prolongada (mi-mi)	<b>B2</b> cad. Soprano Tempo 2
fa mi fa	fa mi fa	fa mi fa	fa mi mi fa	fa mi fa
1				
cad. Alto (evitada/imperfeita)	cad. Tenor (perfeita)	cad. Baixo (perfeita)	cad. Alto (evitada/imperfeita) Falso Prinner	cad. Tenor (perfeita)
do sol mi	do re do	do fa sol do	la sol fa mi do re do	do re do

**Conclusão**

<b>C2</b> cad. Soprano - Tempo 1 Prolongada (fa-fa)	<b>A3</b> cad. Tenor (do) (re) (do)	<b>B3</b> cad. Soprano - Tempo 4 Prolongada (fa-fa)	<b>C3</b> cad. Soprano - Tempo 4 Prolongada (fa-fa)
fa fa mi fa	fa sol fa	fa fa mi fa	fa fa mi fa
5			
cad. Tenor (perfeita) Prinner	cad. Soprano	Inganho	cad. Baixo completa
fa mi re do	fa mi fa la	fa sol la	mi fa sol do

Figura 4.15 – Análise do *Partimento* n. 1 a duas vozes.

Como se vê, a “melodia” produzida por esse procedimento nada mais é do que um encadeamento de *cadências soprano*. Furno parece, portanto, explorar todos os caminhos de baixos estruturais possíveis que sustentem o padrão melódico 1-7-1 (*fa-mi-fa*) - com exceção de quando o próprio baixo é uma cadência soprano (compasso 6). Além disso, compreender o *partimento* a partir dessa modularidade de cadências permite que se tenha clareza do ritmo dessa música, que não é subordinado à métrica. Uma das habilidades praticadas no *solfeggio* era o aprendizado de técnicas de desenvolvimento melódico a partir da variação, sendo que uma delas diz respeito precisamente ao ritmo. No caso de Furno, há uma cadência soprano simples que se inicia em cada um dos quatro tempos métricos. Mais do isso, ele explora o *prolongamento* do padrão a partir da *repetição* e alteração do acento rítmico (eventos A2, C2, C2 e C3). Dessa forma, um *fa-mi-fa* (A1) se transforma em *fa-mi-mi-fa* (A2) e ainda em *fa-fa-mi-fa* (C2).

Além disso, fica clara a forma do *partimento*, o qual se constitui como uma miniatura de peça real, a qual respeita uma estrutura tripartite feita por começo, meio e fim, própria de qualquer discurso retórico – *Exordium*, *Medium* e *Finis* como apresentado por Dressler (1536).

Aqui, nomeamos essas três partes por *abertura*, *continuação* e *fechamento*, seguindo a nomenclatura de utilizada no âmbito da *schema theory* que utiliza os termos *opening gambit*, *continuation* e *closing gambit* (GJERDINGEN, 2007)<sup>23</sup>.

A observação em detalhe das três partes revela que cada uma possui três eventos, ainda que de proporção métrica diversa, sendo que a sua sistematização evidencia elementos significativos para a composição. A *abertura* começa com uma *cadência evitada* (A1) que reproduz uma pontuação fraca, ou seja, ela pede uma continuação. O segundo evento (B1), por sua vez, é uma cadência tenor, que define com mais clareza a tonalidade, mas também é uma cadência fraca, sendo a tonalidade confirmada, portanto, apenas com uma pontuação forte da cadência baixo no terceiro evento (C1). Dessa forma, embora a melodia de cada evento seja sempre igual (uma cadência soprano), o caráter estrutural dessa pontuação é diferente devido à variedade do movimento do baixo. Na *continuação*, por sua vez, Furno lança mão de um *schema*, o *prinner*<sup>24</sup>. No primeiro evento (A2), na verdade, pode-se dizer que ocorre um falso *prinner*, já que é o baixo que carrega as sílabas *la-sol-fa-mi*, ou 6-5-4-3, as quais em um *prinner* real costumam estar na voz superior. Isso faz com que ocorra uma cadência alto, “evitada”, assim como o evento A1 da exposição. O segundo evento (B2), por sua vez, é idêntico àquele da exposição (B1), ou seja, uma cadência tenor. Já o terceiro evento (C2) é um *prinner* real, *fa-mi-re-do* ou 4-3-2-1, e fazendo uma cadência tenor perfeita. Tal semelhança entre a exposição e o desenvolvimento não é trivial, e mostra como mesmo em um *partimento* tão simples, o aluno já aprendia implicitamente os princípios básicos da variação e construção sintática de uma composição. Por fim, no *fechamento* também há três eventos, sendo o primeiro (C1) a própria cadência soprano, enquanto o segundo e o terceiro (C2 e C3) formam em conjunto um tipo de *cadenza lunga*. Para isso utiliza-se um *inganno* (C2) como meio de prolongar a cadência final, bem como expande-se o ritmo da última cadência baixo, a qual pontua definitivamente o fim do *partimento*. Uma peça curta e simples, mas concisa e eficaz retoricamente.

Após essa análise, fica evidente que o *partimento* é um encadeamento de padrões cadenciais e, por isso, de pontuação. Desta forma, um jeito simples, mas eficaz, de se criar uma melodia menos repetitiva seria substituir algumas das cadências sopranos por outras cadências vocais. Isso possibilitaria, inclusive, produzir uma maior linearidade, unindo coerentemente os vários eventos (Fig 4.16a). Obviamente, para obter-se uma clareza e manejo das cadências

<sup>23</sup> Mais adiante, veremos que faz sentido chamar a abertura por constatação inicial, ou simplesmente cadência.

<sup>24</sup> Caracterizado por Gjerdingen (2007, cap. 3), o *Prinner* era frequentemente usado como resposta a uma frase de abertura, sendo extremamente comum no repertório setecentista. Ele caracteriza-se genericamente por quatro eventos em que o baixo desce 4-3-2-[5]-1, enquanto a melodia caminha terças paralelas fazendo 6-5-4-3.

vocais, é necessário que se tenha alguma experiência com o *solfeggio* (fato que certamente era comum entre os alunos de Furno, mas que não o é para a maioria dos músicos modernos que começam a estudar *partimento*). Imaginando que se trate do trabalho de um aluno fluente no canto como aqueles dos conservatórios napolitanos, uma realização correta, mas austera em diminuições, certamente seria alvo de um refinamento conduzido pelo professor. Há muitas maneiras de fazer isso: historicamente é factível que um aluno fosse capaz de improvisar dezenas de variações de diminuições para a realização apresentada na figura 4.16a, e provavelmente utilizaria os artifícios de ornamentação melódica próprios do *solfeggio*<sup>25</sup>, como o *Amen*, a *Appogiatura* e notas de passagem. A figura 4.16b representa, portanto, uma dentre as infinitas possibilidades de refinamento dessa realização.

Para aqueles poucos habituados a esses termos, uma rápida explicação: duas das mais básicas técnicas de ornamentação de notas estruturais de uma melodia são o *Amen* e a *Appogiatura*. Imagine que determinada melodia possui uma nota *lá* como estrutural em um tempo forte (Fig. 4.17a). Se ela for ornamentada utilizando-se a técnica da *Appogiatura*, no tempo forte será tocada outra nota para então, no tempo fraco, tocar-se o *lá* (Fig. 4.17b e Fig. 4.17c). Se, por outro lado, a nota estrutural permanecer no tempo forte para, em seguida, mover-se a outra nota, então tal técnica é chamada de *Amen* (Fig. 4.17f, 4.17g e 4.17h). Há ainda um tipo de *Appogiatura* muito apreciado que é o *accento*, caracterizado por um movimento de terça ascendente (Fig. 4.17d). Além disso, é chamado de *inganno* quando a ornamentação toca as notas de mesmo nome nos dois hexacordes próprios do tom em que se estiver (Fig. 4.17i). Por exemplo, em dó maior, uma *Amen* que tocar as notas *Lá* e *Mi* (A e E) será solmizada como *Lá* e *Lá*, já que a nota *Lá* (A) no hexacorde de Dó (C.solfaut) é solmizada da mesma forma que o nota *Mi* (E) no hexacorde de Sol (G.solreut)<sup>26</sup>, o que caracterizaria como um *inganno*.

<sup>25</sup> Sobre os esquemas de ornamentação do *solfeggio*, cf. Baragwanath (2020).

<sup>26</sup> Como se vê, qualquer explicação sobre solmização utilizando-se a nomenclatura latina para as notas musicais (sete sílabas com dó fixo) se torna uma bagunça. Por isso é útil utilizar as letras (A, B, C, D, E, F e G), como se fazia no passado. Isso possibilita diferenciar com mais clareza o que é *nota* do que é *silaba de solmização*.



a)

b)

Fig. 4.16 – Possíveis realizações do partimento n. 1 a duas vozes, primeiramente sem diminuições (a), seguido de sua versão ornamentada (b).

a) Melodia estrutural	b) Appoggiatura	c) Appoggiatura
4 d) Accento	e) Accento	f) Amen
7 g) Amen	h) Amen	i) Inganno <i>La La</i>

Fig. 4.17 – Exemplos de ornamentos básicos do *solfeggio*.

Uma outra boa forma de desenvolver uma realização mais melódica a duas vozes é repetir o procedimento de analisar o caminho “mais curto” de uma voz isoladamente,

começando pelas outras consonâncias (a quinta ou a terça) do acorde inicial. Ao se fazer isso muitas escolhas começam a aparecer como cruzamentos de uma estrada em que se deve decidir por onde ir. Adicionando-se diminuições é possível transitar facilmente entre as diferentes linhas melódicas derivadas de cada consonância inicial. Além disso, a observação atenta dessas diferentes possibilidades melódicas auxilia a realização a três vozes, que pode ser feita tocando-se, ao mesmo tempo, duas dessas linhas.

#### 4.3.2 *Partimento n. 2*

Anteriormente discutimos a possibilidade de realizar *partimenti* a três ou mesmo duas vozes e foi afirmado que, provavelmente, esse tipo de realização era a meta dos estudantes. As grandes questões que permanecem têm relação com: (1) a maneira de adquirir tal habilidade, e (2) como iniciar o aprendizado de um *partimento* a fim de refinar sua realização. A abordagem didática, no entanto, não parece ter sido única. Ela certamente variou, não apenas ao longo do tempo, mas também concomitantemente dentro da mesma cidade, de acordo com o estilo e método de cada professor. Ainda assim, atualmente há quem siga a ideia rígida e metódica de que o aprendizado de um *partimento* ocorreria em etapas progressivas, começando por uma realização harmônica em acordes para posteriormente refiná-la. Exemplo disso é apresentado por Gjerdingen<sup>27</sup> em um vídeo instrucional, no qual elenca a realização de um partimento em 5 etapas: 1) acordes consonantes, 2) acréscimo de suspensões, 3) acréscimo de notas de passagem, 4) acréscimo de imitação<sup>28</sup> e 5) artística (*mastery*). Essa ordenação do processo de realização em “multi-camadas” expande e remete àquela prescrita por Fedele Fenaroli (e, também, por seu aluno Emanuelle Guarnaccia<sup>29</sup>), a qual representa, certamente, a prática comum do *partimento* e do ensino da harmonia no século XIX, especialmente na França.

Apesar de ter nascido no século XVIII, Furno viveu mais de oito décadas e escreveu suas regras no começo do século XIX e faz parte da mesma tradição pedagógica de Fedele Fenaroli. Dessa forma, as regras de ambos *maestri* possuem semelhanças na maneira de apresentar o que chamamos de *regra da oitava*. Nos dois casos, é nesse acompanhamento da escala, que era aprendido logo no início, em que fica mais explícito o uso verticalizado da harmonia, já que eles escrevem uma grande quantidade de cifras, deixando implícito, assim,

<sup>27</sup> O vídeo pode ser visto em < <https://youtu.be/WlhxGSZg3o8> > Acesso em 14/06/2022.

<sup>28</sup> É bom frisar que apesar dessa organização a evidências de que a imitação fosse exploradas desde as primeiras etapas do aprendizado do *accompagnamento*. Muitos movimentos do baixo comportam imitações entre as vozes superiores, e mesmo *partimenti* simples fugados são encontrados logo no início de coleções de alguns autores.

<sup>29</sup> Fenaroli sugere que os *partimenti* de seu primeiro livro deveriam ser tocados primeiramente com as consonâncias simples e, em seguida, com as dissonâncias. Enquanto Guarnaccia adiciona uma terceira etapa que é o uso de imitação. (SANGUINETTI, 2012, p. 168).

que o acompanhamento deveria ser estudado com acordes cheios. É importante notar que esse tipo de cifragem não costuma aparecer em fontes napolitanas da primeira metade do século XVIII, fato que possibilita questionar se o ensino de tal regra sempre foi feito de tal maneira verticalizada. O que vem ao caso, porém, é que a abordagem de Furno localiza-se nessa prática tardia<sup>30</sup> e, portanto, faz sentido examiná-la sob o viés das várias camadas de realização.

Assim como o *Partimento n. 1*, o segundo *Partimento* possui claras pontuações fraseológicas, as quais permitem estudá-lo em partes (Fig 4.18). Dessa forma o refinamento da realização aqui apresentado será um pouco diferente daquele feito para o *partimento* em Sol maior, pois serão enfatizadas técnicas que visam transformar a realização em acordes cheios, diretamente, em uma textura a três vozes.

The image shows a musical score for a partimento in G major (one sharp). The score is divided into several sections, each enclosed in a colored box:

- Abertura** (blue box): The first measure, starting with a bass clef and a sharp sign, containing the notes G, B, D, F#.
- Continuação** (orange box): The next two measures, containing the notes G, B, D, F# and G, B, D, F#.
- 1a. parte Prinner** (orange box): The first measure of the continuation section.
- 2a. parte Imitação** (orange box): The second measure of the continuation section.
- Conclusão** (red box): The final two measures, containing the notes G, B, D, F# and G, B, D, F#.
- inganno+CAP** (red box): The first measure of the conclusion section.
- "Coda" cadencial** (red box): The second measure of the conclusion section, ending with a double bar line.

Fig 4.18 – Análise formal do *partimento* n. 2.

O *partimento* é aberto por um caminhar entre os graus 1-3-2-1-7-1-4-5-1, de modo que a alternância entre acordes de tônica e dominante é claro. Entretanto, é novamente com uma cadência baixo (4-5-1) que Furno pontua seu tema inicial. Tão logo se inicia o refinamento da realização (Fig. 4.19a), para transformá-la em uma textura a três vozes, surge naturalmente uma questão: é mesmo necessário seguir a sugestão da posição de cada tonalidade prescrita por Furno? A alternância entre os graus 1 e 3 no baixo convida a melodia a se mover, possivelmente em relação cruzada (movendo-se de 3 para 1), pois, de outro modo, a realização tende a se tornar monótona. Isso reforça o argumento de que a prescrição das posições só se aplica a alunos realmente iniciantes, os quais ainda estão aprendendo a encontrar as notas no teclado e, por isso, a limitação das posições pode ser didática. Em outros casos se torna excessivamente limitante.

<sup>30</sup> É tardio não apenas o uso de cifragem cheia, mas também a preponderância da regra como papel central e inicial no ensino do *partimento*.

A figura 4.19b mostra uma realização a três vozes apenas com as “consonâncias simples”. Observe-se que, nela, a condução de vozes é parcimoniosa e o acorde de 6/5 sobre o quarto grau tem a condução de vozes tradicional – que prepara a sétima formada entre as vozes superiores. Entretanto, por mais didático que o contraponto do caminho “mais curto” possa ser, a música real também é feita com saltos e, por essa razão, está exemplificado na Figura 4.19c uma possibilidade diferente para a cadência baixo, de modo que o tradicional acorde de 6/5 sobre 4 é apenas um acorde de 6/3. Ao adicionar diminuições, por sua vez, é muito idiomático que a sexta e a quinta sejam horizontalizadas, como representado na Figura 4.19e. A segunda etapa de realização, seguindo a metodologia das camadas seria adicionar dissonâncias, mas é improvável que Furno já pretendesse introduzir preparações e resoluções nesse *partimento*, já que elas só seriam aprendidas mais tarde. Ainda assim, a figura 4.19d exemplifica uma dissonância de sétima típica da cadência soprano. Ainda nessa figura, há em destaque a possibilidade de dobrar a terça sobre o primeiro grau, possibilitando uma maior independência e variedade da condução melódica das vozes superiores.

Por fim, a figura 4.19e mostra como, ao adicionar diminuições, já em um *partimento* simples como esse, é possível criar pequenas imitações, que fazem com que a realização comece a parecer música escrita. É digna de nota a possibilidade fácil e idiomática de, sobre o quarto e quinto graus de uma cadência baixo, tocar-se uma imitação horizontalizando os intervalos de sexta e quinta e, em seguida, oitava e sétima (a apreciada *passata della settima*). Além disso, a pausa inicial em uma das vozes reforça o caráter polifônico (Fig. 4.19e).

a) ① ③ ② ① ⑦ ① ④ ⑤ ①

b) Mudança de posição

c) terças paralelas entre baixo e alto 6 3

d) 7 terça dobrada

e) proposta de padrão rítmico x y

Fig 4.19 – Camadas de realização dos compassos 1 a 3 do *partimento*. (a) com acordes cheios; (b) e (c) apenas com consonâncias simples a três vozes; (d) com suspensões; (e) com imitações.

Na segunda parte, assim como no primeiro *partimento*, é explorado o *Prinner*. Na primeira camada de realização, por bloco de acordes, está em destaque um acorde em que a terça é dobrada (Fig. 4.20a). Essa escolha se deve porque, se as cifras de Furno para a regra das cordas do tom fossem seguidas à risca, incorrer-se-ia em oitavas paralelas entre o baixo e a soprano, quando realizado em segunda posição (aquela prescrita para *si menor*). Por mais que seja sabido que na realização de contínuo as proibições tradicionais de contraponto muitas

vezes não são importantes (sobretudo nesse momento de aprendizado da sonoridade harmônica), o paralelismo entre vozes extremas provavelmente seria evitado. A solução pela dobra da terça é interessante nesse caso específico para se criar uma linha descendente a partir desse ponto.

O compasso 4, no entanto, merece uma discussão editorial. Em todas as fontes primárias consultadas consta um duplo *Fá#* (Fig. 4.21a). Essa seria a primeira vez que apareceria uma nota repetida nos *partimenti*, mas, no entanto, ela parece sem razão. O que deveríamos tocar sobre as duas notas? Apenas repetir o acorde? Mas, além de tudo, a descida do quinto grau para o quarto obrigaria a repetição, pela terceira vez, das mesmas notas no acompanhamento (Fig. 4.21a). É claro que baixos repetidos são excelentes oportunidades para mudança de posição dos acordes; entretanto, como foi dito, nesse momento Furno não parece interessado em praticar as diferentes possibilidades de posição para uma mesma tonalidade. Além disso, em outros *partimenti* em que há repetição de notas, Furno o faz com a clareza de demonstrar que o acompanhamento pode ser diferente em cada uma delas (exemplo disso ocorre no *Partimento n. 3*, cf. Fig. 4.27). Em sua edição, Gjerdingen resolve essa questão alterando o primeiro *Fá#* por um *Sol*. Consideramos que essa solução é muito pertinente e a utilizaremos aqui também. Como se vê, nos primeiros dois *partimenti*, Furno está preocupado em mostrar uma variedade de diferentes caminhos de baixo que cada grau pode percorrer e, ainda assim, a aplicação direta da regra das cordas do tom pode ocorrer. Além disso, ao se comparar o desenvolvimento do primeiro *partimento* com o segundo é possível ver semelhanças: ambos exploram o *Prinner*, ou seja, os caminhos do baixo 4-3-2-1 e 6-5-4-3. O baixo do *Partimento n. 1* (c. 3-5) é 1-**6-5-4-3**-[1-2-1]-**(4-3-2-1)** enquanto o do *Partimento n. 2* (c.3-4), com a alteração adotada, torna-se 1-**(4-3-2-1)**-**{6-5-4-3}** (Fig. 4.21b). Além disso, ao se fazer a alteração é possível antecipar o baixo com uma voz superior (Fig. 4.21c) e criar uma imitação entre as linhas superiores e o baixo. Nesse partimento, a *continuação* contém duas partes e é mais longa que a abertura (Fig. 4.21c). Essa possibilidade de realização imitada colabora para uma menor fragmentação da peça. A escolha de se imitar ou apenas criar um diálogo entre as vozes é uma decisão puramente artística e individual, existindo diversas possibilidades (Figs. 4.20 e 4.22).

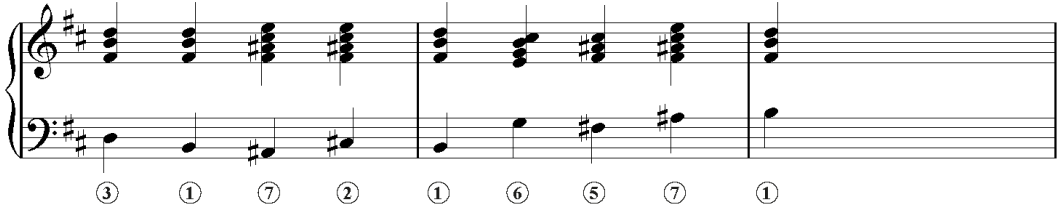
Figure 4.20 consists of four musical staves labeled a, b, c, and d, each showing a different realization of measures 3 to 5 of a partimento. Staff (a) shows full chords with fingerings: 1, 4, 3, 2, 1, 6, 5, 4, 3. Staff (b) shows simple triads. Staff (c) features suspensions and imitation. Staff (d) includes imitations marked with 'x' and 'x'.

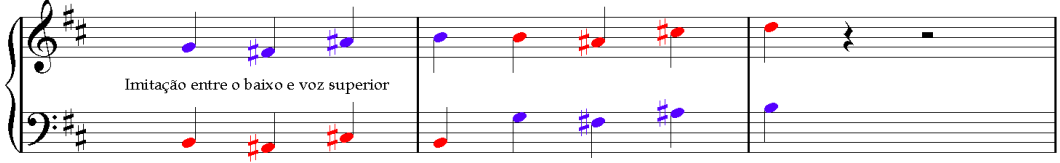
Figura 4.20 – Camadas de realização dos compassos 3 a 5 do *partimento*. (a) com acordes cheios; (b) apenas com consonâncias simples a três vozes; (c) com suspensões e imitação; (d) com imitações.

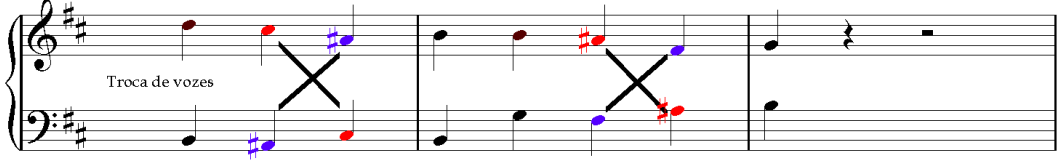
Figure 4.21 consists of three musical staves labeled a, b, and c. Staff (a) is titled 'Como se encontra nas fontes' and shows measures 3 and 4. Staff (b) is titled 'Alteração proposta' and shows a proposed alteration. Staff (c) is titled 'Possibilidade de antecipar segmentos do baixo' and shows a realization with imitation after the alteration.

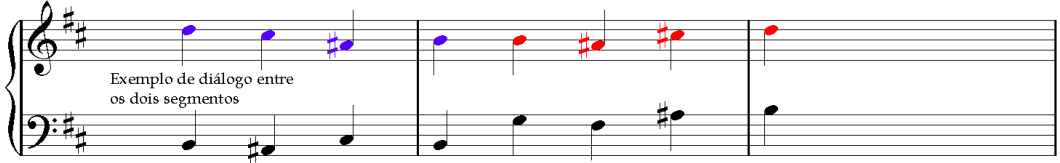
Figura 4.21 – Discussão editorial da continuação. (a) compassos 3 e 4 como se encontram nas fontes consultadas; (b) alteração proposta; (c) realização com imitação após a alteração.

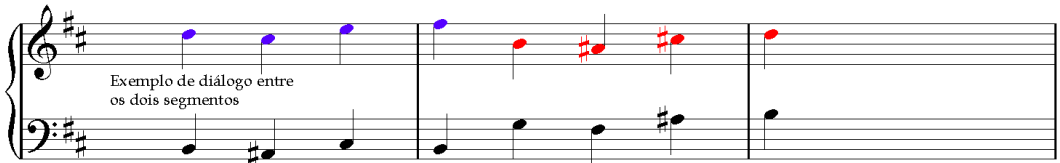
5

a) 

b)  Imitação entre o baixo e voz superior

c)  Troca de vozes

d)  Exemplo de diálogo entre os dois segmentos

e)  Exemplo de diálogo entre os dois segmentos


f)  Fazendo imitações

Figura 4.22 – Camadas de realização da segunda parte da continuação (compassos 5-7). (a) com acordes cheios; (b) a duas vozes, com imitação entre baixo e soprano; (c) a duas vozes, com “troca” de vozes; (d) a duas vozes, com diálogo entre segmentos; (e) a duas vozes, com diálogo imitativo uma terça abaixo entre os segmentos; (f) a três vozes, com imitações nas vozes superiores.



Por fim, o *partimento* termina com uma longa conclusão que é extremamente repetitiva e se assemelha ao *partimento* anterior, na medida em que é feita uma *cadenza lunga* a partir do *inganno*, contando ainda com uma pequena “coda” cadencial 1-6-4-5-1. Além disso, vale notar que apesar do baixo variar, há uma melodia cadencial implícita que pode ser repetida nos três compassos (Fig. 4.23b). Uma estratégia interessante para criar variedade nesse cenário seria mudar em qual voz ela é tocada a cada vez (Fig. 4.23c). Além disso, por ser um padrão cadencial, é possível usar cada uma das cadências vocais alternadamente, em cada voz, em uma textura polifônica, criando coesão e variação ao mesmo tempo (Fig. 4.23d).

Como foi dito antes, as decisões entre criar diálogos ou imitações entre as vozes é uma decisão puramente artista e individual nesse tipo de *partimento* e, por essa razão, tudo o que foi apresentado aqui constitui apenas exemplos. Nesse sentido, a figura 4.23e representa uma outra possibilidade, em que há uma narrativa com a utilização de segmentos melódicos em uma só voz, os quais repetem um mesmo padrão, mas em alturas diferentes. Isso faz com que a extrema iteração do trecho seja atenuada: no *inganno*, a melodia faz uma cadência soprano forte, mas que é relativizada pelo baixo que subiu a 6. Em seguida, quando o baixo faz uma cadência forte (autêntica 5-1), a melodia repete o padrão de movimento anterior, mas fazendo uma cadência alto, ou seja, imperfeita. Isso induz a continuidade que é necessária, já que o *partimento* ainda tem um último fragmento que é uma cadência autêntica 1-6-4-5-1. E, dessa vez, a melodia repete a cadência soprano, para que seja perfeita e a peça termine com a oitava. Ao utilizar-se dessa estratégia de continuidade melódica, a adição de uma terceira voz pode ser contrastante em caráter (Fig. 4.23f), enfatizando a monotonia e repetição do fragmento. Dessa forma, embora não haja imitações estritas, a independência das vozes é evidente nesse diálogo conflitante.

7

a) *Inganno* "coda"

① ③ ④ ⑤ ⑥ ③ ④ ⑤ ① ⑥ ④ ⑤ ①

b)

c)

d) Cad. Tenor Cad. Alto Cad. Soprano  
Cad. Soprano Cad. Tenor Cad. Alto

e) Diálogo entre os segmentos

f) Três vozes: variação na soprano vs. reiteração no tenor

Figura 4.23. Camadas de realização da segunda parte do fechamento (compassos 7-10). (a) com acordes cheios; (b) a duas vozes, com cadência soprano repetitiva; (c) a três vozes, com alternância da posição da cadência soprano; (d) a três vozes, com uso das cadências vocais; (e) a duas vozes, com diálogo imitativo entre os segmentos; (f) a três vozes, com repetição de figura contrastante em uma das vozes superiores.

Existem outras possibilidades pontuais de harmonização desse baixo; no entanto, nesse momento ainda não foram comentadas as saídas de tom nem outras possibilidades de acompanhamento da escala que não seja a regra das cordas do tom. Sendo pragmático, assim, deve-se imaginar que o *partimento* não foi concebido para explorar essas outras soluções.

Como deve ter transparecido até aqui, os dois *partimenti* de Furno dão conta de abarcar todas as possibilidades de movimento do baixo que a regra das cordas do tom prescreve, sendo, portanto, um material excelente para praticá-la. A seguir estão transcritas duas possíveis realizações a três vozes que utilizam várias das técnicas discutidas neste capítulo.



Figura 4.24 – Possível realização a três vozes do *partimento* inteiro.



Figura 4.25 – Possível realização a três vozes do *partimento* inteiro

### 4.3.3 *Partimento* n. 3

O terceiro *partimento* é bastante direto e eficaz ao que se propõe: exemplificar onde as três cadências podem ser aplicadas. Isso faz com que o *partimento* em questão talvez seja o

menos interessante musicalmente de toda a coleção, e, por essa razão, é pouco provável que se gastasse muito tempo explorando diversas soluções polifônicas.

Nas regras, Furno afirma que a cadência é definida pelo movimento 1-5-1, sendo que se se quiser tocar mais notas entre 1 e 5, isso seria “arbitrário”. Essa é exatamente a sensação que se tem ao tocar esse *partimento*. Não parece haver grandes motivações artísticas na escolha das notas que estão entre as cadências, e elas são harmonizadas exclusivamente seguindo as prescrições da regra das cordas dos tom. Nesse quesito, um ponto que exige maior atenção é o compasso 9, no qual há uma repetição do sexto grau. Essa repetição não é à toa, e ressalta a importância de não menosprezar as diferenciações entre a regra das cordas do tom e a *règle de l’octave* de Champion, já que a primeira indica harmonizações diferentes para alguns graus em determinadas ocasiões. Assim, o primeiro *Lá* comporta um acorde de  $5/3$ , enquanto o segundo um acorde de  $\#6/4/3$  (Fig. 4.26). Já em relação à forma, é útil notar a semelhança com os dois *partimenti* anteriores: a abertura é composta por cadência fraca (soprano) seguida de uma cadência forte (baixo), que confirma a tonalidade inicial e, no caso da continuação, reaparecem padrões originários do *Prinner*. No caso da conclusão, é bom lembrar que no primeiro *partimento* foi discutido o alargamento do tempo no momento da cadência final: desta vez, isso também acontece naturalmente, já que é uma cadência dupla que fecha o *partimento*. É interessante notar também que o movimento de baixo que abre o *partimento* reaparece ao final (Fig. 4.26), possibilitando uma eventual reutilização de material motivico. A figura 4.27 exemplifica uma realização austera, mas adequada, do *partimento*.

**Abertura** **Continuação** "inganno" + prinner

① ② ③ ① ⑦ ① ④ ⑤ ① ① ⑤ ① ⑥ ④ ⑤ ⑥ ③ ④ ③ ② ① ⑤ ⑤

Cad. Simples Cad. Composta Cad. Composta

*prinner* **Conclusão** "coda"

① ④ ③ ② ① ⑦ ① ① ⑥ ⑥ ⑤ ④ ③ ① ⑤ ① ② ③ ① ⑤ ①

Cad. Composta Cad. dupla

① ⑥ ⑥ ⑤ ④ ③

Sexto grau com dois acompanhamentos diferentes

Figura 4.26 – Análise do *partimento* n.3. As cifras estão colocadas onde ocorrem as cadências exemplificadas pelo *partimento*.

Proposta de realização com imitações a partir do schema Do-re-mi

Figura 4.27 – Possível realização a três vozes do *partimento* n.3 de Giovanni Furno.

#### 4.3.4. *Partimento* n. 4

O quarto *partimento* de Furno tem como objetivo a aplicação da *regra das saídas de tom* (cf. Capítulo 3). Da mesma maneira que os três *partimenti* anteriores, é novamente muito importante conseguir identificar a qual grau da escala cada nota do baixo é associada, mas dessa vez com a atenção de encontrar os momentos exatos em que as escalas são trocadas. Como pode ser visto (Fig. 4.28), no *partimento* aparecem três das quatro saídas de tom explicadas por Furno – a única exceção é aquela que “desce por tom”, ou seja, que corresponde à cadência tenor. Além disso, é interessante como algumas das saídas não duram mais do que a própria cadência, revelando que a própria ideia de modulação na música galante não corresponde tão bem ao que entendemos atualmente. Essa fugacidade de tonalidades que perpassa o *partimento* exige uma real concentração do partimentista, para que se tenha consciência da escala em que se está.

A seguir encontram-se uma realização verticalizada em acordes, e, em seguida, outra mais refinada a três vozes. Nessa última, vale notar que várias estratégias mencionadas anteriormente e encontradas em *intavolature* foram utilizadas, como imitações entre as vozes

superiores, terças paralelas entre o baixo e uma voz superior, terças paralelas entre as vozes superiores e uso de dissonância (suspensão). Vale observar, também, a possibilidade de uso da sexta aumentada sobre o sexto grau menor descendente. Embora não descrita nas regras de *partimento* de Furno, ela era amplamente utilizada em Nápoles, podendo ocorrer diretamente na modulação via sexto grau para um tom menor (Fig. 4.29, c. 7), ou como um cromatismo melódico (Fig. 4.29, c.10).

*Abertura: Primer+cadência*      *Continuação: saídas de tom*

Dó M: ① ④ ③ ②      ① ③ ④ ⑤      ① ⑦ ① ①      Si m: ④ ⑤      ① ①  
 Sol M: ⑦ ① ④ ⑤      ① ① "Sobe tom"      Ré M: ④ ⑤  
 "Sobe semi-tom"      "Sobe tom"

7  
 Cadência Final

Lá m: ⑥ ⑤ ④ ③ ① ④ ⑤ ① ①      Sol M: ⑦ ① ④ ⑤ ①      Dó M: ⑦ ① ③ ④ ⑤ ①  
 "Desce semi-tom"      "Sobe semi-tom"      "Sobe semi-tom"

Ré m: ⑥ ⑤ ③ ④ ⑤ ①      "Desce semi-tom"

Figura 4.28 – Análise e realização verticalizada do *Partimento* n. 4, de Giovanni Furno.

Figura 4.29 – Possível realização a três vozes do Partimento n. 4, com destaque para os recursos utilizados, tais como suspensões, terças paralelas entre baixo e voz superior, terças paralelas entre vozes superiores e imitação entre vozes superiores.

#### 4.3.5 Partimento n. 5

O *partimento* n. 5, assim como o quarto, foi composto para se praticar as saídas de tom. Após a abertura de dois compassos que define a tonalidade inicial (Fá maior) encadeiam-se as diversas modulações que seguem até o final da peça, quando é concluída com uma cadência convergente (4-#4-5-1) e uma cadência dupla.

Do ponto de vista do tipo de saídas de som utilizadas, estão presentes as quatro ensinadas por Furno (7-1, 4-5, 6-5, 2-1) além de uma possibilidade extra que remete à cadência alto (5-4-3). A utilização desse último padrão ocorre com o uso de colcheias, as quais aparecem justamente pela primeira vez na coletânea de *partimenti*. O uso da colcheia não é à toa, já que nesse tipo de saída de tom o acompanhamento tocado sobre 5 permanece quando o baixo se move por 4 (como na regra da oitava), sendo possível, portanto, que a quarta de tom seja apenas uma nota de passagem e não, propriamente, estrutural.

A constatação de que as saídas de tom não representam necessariamente verdadeiras modulações, mas podem ser pontuais, revela-se ainda mais verdadeira nesse *partimento*. O compasso 20, por exemplo, passa por Dó maior por não mais do que duas notas, as próprias da terminação por semitom ascendente (cadência soprano 7-1). E, além disso, a última nota já se transforma em 5 da nova modulação para Fá maior (Fig. 4.30, c. 20). Esse fato possibilita refletir, inclusive, sobre o padrão de cadência convergente, já que embora não possa ser



chamada de modulação – pois é apenas uma alteração cromática em direção ao quinto grau – o acompanhamento dessa nota alterada é aquele referente à saída de tom que sobe pelo semitom 7-1<sup>31</sup>.

Uma outra “novidade” do *partimento* são as várias repetições de notas. O que fazer nesses casos é uma questão sem uma resposta correta. Muitas vezes esses momentos são ideais para mudanças de posição. Por outro lado, quando a nota repetida é a quarta do tom (como no compasso 2), pode-se alternar acordes de 5/3 com acordes 6/5. Essa possibilidade, porém, remete à sequência 5-6, a qual ainda não foi ensinada.

Também são dignos de nota alguns detalhes revelados por uma observação atenta dos vários padrões: a frase em mi menor (Fig. 4.30, c. 6-7) é idêntica à abertura do *partimento* n. 2, por exemplo. Isso possibilita inferirmos que, paulatinamente, Furno procurava mostrar que a composição, ao fim e ao cabo, é um encadeamento de módulos padronizados. Desse modo, alguém que tenha praticado transpor e variar a realização do *partimento* n. 2 conseguirá realizar esse trecho do *partimento* n. 5 sem nenhuma dificuldade, possibilitando deduzir que a prática a transposição fosse estimulada desde o início dos estudos de *partimento*.

A seguir está o baixo do *partimento* analisado, bem como uma possível realização a três vozes. Note-se o emprego de várias técnicas de realização descritas anteriormente, como o uso de terças e sextas paralelas, imitações e suspensões. Deve-se ponderar, porém, quanto à utilização de dissonâncias de sétima e nona (Fig. 4.31, c 21), que não há indícios em suas fontes de que Furno, nesse momento, já tivesse introduzido o uso dessas dissonâncias. Todavia, é possível que os *partimenti* fossem revisitados e mais bem realizados ao longo da formação do estudante. Já o constante emprego da quarta na cadência composta é evidente (Fig. 4.31, c. 2, 11, 15, 17, 19 e 22).

<sup>31</sup> Por essa razão é comum que a cadência convergente promova o que se chama atualmente por *semicadência*, já que o acorde formado sobre quarto grau elevado (ou 7 na nova escala) é o que se chama na harmonia funcional de *dominante secundária*.

Abertura

Continuação  
(modulações)

Fá M: ① ① ⑦ ① ④ ④ ⑤ ⑤ ①

Dó M: ⑦ ① ⑦ ① ③ ④ ⑤ ① ① "Sobe tom" "Sobe semi-tom"

Mi m: ④ ⑤ ① ③ ② ① Padrão temático partimento n. 2

7

Lá m: ⑤ ④ ③ ① ⑦ ① ④ ⑤ ① ① "Sobe semi-tom" "Cadência alto"

Sol M: ⑦ ① ④ ④ ⑤ ⑤ ① ① "Sobe semi-tom"

Ré m: ⑥ ⑤ ④ "Desce semi-tom"

13

Dó M: ⑦ ① ④ ④ ⑤ ⑤ ① ① ③ ① ④ ⑤ ① ① "Sobe semi-tom"

Sol M: ② ① ⑦ ① ⑤ ⑤ ① ① "Desce tom" "Desce semi-tom"

Ré m: ⑥ ⑤ ①

19

Fá M: ⑤ ④ ③ ⑦ ① ③

Dó M: ⑦ ① "Cadência alto" "Sobe semi-tom"

22

Conclusão

Dó M: ① ① "Sobe semi-tom" "Cadência convergente"

Figura 4.30 – Análise do *Partimento* n. 5 de Giovanni Furno

The image displays a musical score for a piece titled 'Partimento n. 5' by Giovanni Furno. The score is presented in seven systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The systems are numbered 4, 7, 11, 15, 19, and 22, indicating the starting measure of each system. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also several instances of ornaments (trills) marked with a double asterisk (\*\*). The bass line is particularly notable for its use of parallel thirds and sixths, as mentioned in the caption.

Figura 4.31 Possível realização a três vozes do *Partimento* n. 5, de Giovanni Furno, utilizando técnicas vistas anteriormente, tais como suspensões, terças e sextas paralelas e imitações.

#### 4.3.6 *Partimento* n. 6

O sexto *partimento* é o primeiro a apresentar um verdadeiro *moto del basso*, que é a sequência que desce terça e sobe segunda. Assim, o *partimento* possui dois momentos em que

ela ocorre, enquanto todo o resto pode ser acompanhado de acordo com a *regra das cordas do tom*. O acompanhamento prescrito para essa sequência possui duas possibilidades: a alternância de acordes de 6/5 e 5/3 ou de acordes de nona e 5/3, sendo que ambas correspondem à cadeia de segundas/sétimas nas vozes superiores, conforme visto no Capítulo 3.

Do ponto de vista formal, o *partimento* apresenta algumas novidades em relação aos anteriores. Dessa vez o modelo tripartite (abertura + continuação + conclusão) é um pouco mais desenvolvido. A abertura pode ser dividida em duas partes: uma inicial no tom de Sol maior e outra em seguida na dominante (Ré maior). Cada uma dessas partes é ainda divisível em duas, possuindo uma cadência + sequência. O uso do termo *cadência* aqui se dá para evitar outros termos que carreguem conotações posteriores. Como deve ter transparecido pela análise dos *partimenti* anteriores, as peças de Furno sempre apresentam na abertura uma curta “constatação inicial”<sup>32</sup> de dois compassos, que é feita por um caminhar por alguns graus da escala e terminando com uma definição clara da tonalidade por uma cadência baixo forte. No caso desse *partimento*, essa cadência/constatação é feita pelo baixo 1-3-4-3-2-1-4-5-5-1, de modo que seu “miolo” é construído a partir do *Prinner* – realizando uma cadência “fraca” tenor intermediária por essa razão – e possui, potencialmente, uma cadência composta ao final. Para expandir a abertura, Furno encadeia a constatação inicial a uma sequência. Esse conjunto cadência + sequência é o que constitui a estrutura comum de composições do século XVIII e, por isso, é muito significativo que Furno já o apresente em um *partimento* tão simples. Do ponto de vista temático, por sua vez, o *Prinner* da constatação inicial possibilita seu prolongamento na sequência “cai terça sobe segunda”, já que o baixo dela nada mais é do que uma diminuição do próprio *Prinner* (Fig 4.32, c. 3-4).

Após transição modulante à dominante, novamente acontece o conjunto cadência + sequência. Embora dessa vez a cadência seja um pouco diferente da inicial, a sequência é idêntica, e é ela que conclui a abertura.

A continuação, por sua vez, encadeia duas modulações e é uma miniatura de peças maiores em que a continuação é justamente o momento para um “passeio” por tonalidades mais distantes, semelhante ao que acontece nos *partimenti* n. 4 e n. 5. Em seguida, entretanto, retorna-se à tonalidade original, em algo que se poderia chamar de *recapitulação* – já que ocorre o mesmo baixo da cadência inicial. Entretanto, essa conclusão, que poderia terminar logo após a cadência composta, é prolongada pelo baixo já usado nos *partimenti* n. 1 e n. 2 que é constituído por uma *cadenza lunga* com *inganno*, mas dessa vez reaparecendo a mesma

<sup>32</sup> Uma maior discussão sobre esses termos da abertura e suas características encontra-se no subcapítulo 4.4.

cadência convergente apreendida no *partimento* anterior que é concatenada a uma cadência dupla final (Fig 4.32).

**Abertura**  
 | Cadência (I)+ Sequência (I)+transição+Cadência (V)+Sequência (V)

| Cadência em Sol (I) | Sequência: cai 3a. sobe 2a (I) | Transição 7-1 (I-V) | Cadência em Ré M (V)

7

**Continuação**  
 | Sequência: cai 3a. sobe 2a (V)

**Conclusão**  
 | "Recapitulação e coda"

| Cadência inicial (I)

13

*cadência composta*

17

*cadenza lunga*

*cadência dupla*

*Inganno*

*Cadência convergente*

Figura 4.32. Análise do *Partimento* n. 6, de Giovanni Furno.

Aproveitando o fato de ocorrer essa sequência no *partimento*, parece oportuno introduzir o conceito de *melodia composta* e exemplificar como ela pode ser útil para criar uma realização interessante a duas vozes, sendo ferramenta eficaz para músicos de instrumentos melódicos que desejem aperfeiçoar sua habilidade de improvisar sobre uma linha de baixo.

O termo *melodia composta* (*compound melodic line*) provavelmente não é encontrado em fontes históricas, e salvo engano, foi utilizado pela primeira vez no livro *Counterpoint*

(1947, p. 23), de Walter Piston<sup>33</sup>, tendo o termo *Ausfaltung* como análogo na teoria schenkeriana. Entretanto, essa técnica certamente era apreendida conscientemente, mesmo que sem uma nomenclatura específica. A melodia composta consiste na criação de uma única linha melódica a partir da mescla de outras duas linhas polifônicas originárias de uma disposição a três vozes. Objetivamente: é possível transformar uma realização a três vozes de um partimento em uma realização melódica a duas vozes. Não é em toda situação que a melodia composta funciona perfeitamente bem, mas em seqüências e cadências ela costuma ser de grande valia. Usando como exemplo a seqüência cai “terça sobe segunda” que ocorre nos compassos 3 e 4 do sexto partimento de Furno, pode-se criar a seguinte realização utilizando os acordes de 6/5 prescritos nas regras:

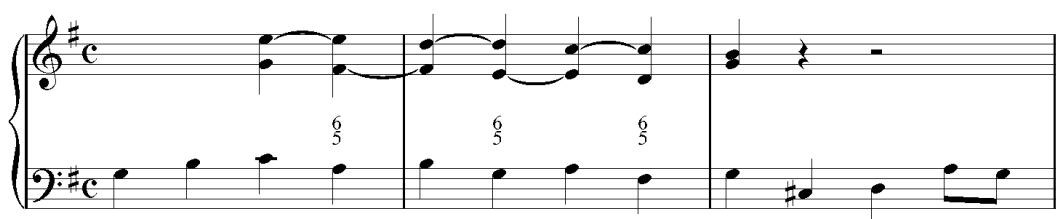


Figura 4.33 – Realização da seqüência "cai terça sobe segunda" (c. 1-3 do partimento n.6 de Giovanni Furno).

Essa realização pode ser facilmente transformada em disposição a duas vozes aplicando a técnica mais fundamental da melodia composta, conhecida pelo nome de *bariolage*, devido à técnica de mesmo nome de instrumentos de arco. Ela consiste, portanto, na alternância repetitiva entre as duas notas que compõem a realização vertical (Fig. 4.34a e Fig. 4.34b). A *bariolage* permite que se comece o movimento por qualquer uma das duas notas, assim uma maneira fácil de evitar a monotonia dessa textura em uma composição é usar as duas possibilidades: ora começando pela nota de baixo, ora começando pela de cima.

A versatilidade dessa textura permite que ela seja expandida para outras versões mais decoradas. Uma delas consiste em se tocar notas vizinhas a uma das vozes (Fig 4.34c), outra é feita pelo “preenchimento” de terça, tocando notas de passagem adjacentes a uma das vozes (Fig. 4.34d). Com o domínio dessas texturas é possível combiná-las e, ao fazer isso, o resultado assemelha-se cada vez mais a uma melodia real (Fig 4.34e). Obviamente esse tipo de técnica permite a inversão das vozes superiores – no caso, fazendo a cadeia de terças e segundas, ao invés de sextas e sétimas – proporcionando, muitas vezes, melodias bastante interessantes como exemplificado na figura 4.34f.

<sup>33</sup> Curiosamente Walter Piston foi aluno de Nadia Boulanger – uma das últimas professoras de composição a utilizar partimenti – e escreveu uma fuga para quarteto de cordas a partir de um *partimento* de Fedele Fenaroli, a qual está preservada em um manuscrito na Houghton Library de Harvard (Cf. Gjerdingen, 2007, p. 500.)

The figure displays six musical examples, labeled a) through f), each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature for all examples is one sharp (F#). The bass clef staff in each example contains a simple harmonic accompaniment. The treble clef staff shows various melodic textures:

- a) Bariolage (trill) starting from the lower note.
- b) Bariolage (trill) starting from the upper note.
- c) Use of adjacent notes.
- d) Use of passing notes to fill a third.
- e) Alternation of textures 'c' and 'd'.
- f) Inversion of the positions of the upper and lower voices to create an interesting melodic line.

Figura 4.34 – Construção de uma melodia composta a partir das várias texturas: (a) bariolage começando pela nota inferior; (b) bariolage começando pela nota superior; (c) uso de notas vizinhas; (d) uso de notas de passagem para o preenchimento da terça; (e) alternância das texturas “c” e “d”; (f) inversão da posição das vozes superiores e criação de interessante linha melódica.

O uso desse tipo de técnica melódica é ubíquo no repertório do século XVIII, mas se isso não fosse suficiente para afirmá-la como estratégia para a realização de *partimenti*, há

ainda mais evidências. Para a coletânea de *Partimenti Diminuiti*, Francesco Durante fornece antes de cada partimento alguns modelos (*modi*) de realização melódica para o movimento do baixo que aparecem na peça, frequentemente tratando-se de melodias compostas<sup>34</sup>.

A seguir encontra-se a transcrição de uma possível realização completa a duas vozes do *partimento*, na qual foram utilizadas as técnicas da melodia composta descritas até aqui, bem como elementos oriundos da prática do *solfeggio* como o *Amen*, *Appogiatura* e *Arpeggio*. Há ainda uma redução com o “esqueleto” a mais de uma voz que comporta a realização para auxiliar o leitor na compreensão de como opera a mente do partimentista ao realizar melodias dessa natureza. Note-se como, apesar de horizontalizado, as preparações da quarta nas cadências compostas ocorrem plenamente. Além disso, vale destacar que o compasso 19 comportaria uma cadência composta; entretanto, optou-se por criar uma imitação entre o baixo e a melodia, sendo que nesse compasso é a primeira vez que aparecem colcheias no *partimento*(as quais nada mais são do que *diminuições*), de modo que certamente Furno mostraria que não é necessário tocar diferentes acompanhamentos em cada uma das notas que não são estruturais.

<sup>34</sup> Observe-se, por exemplo, os modelos 1 e 2 do *Partimento* n. 7 para uma *bariolage* simples, o modelo 2 do *Partimento* n. 11 para uma *bariolage* com notas de passagem e preenchimento da terça, além do segundo modelo do *Partimento* n. 19 e do quinto modelo do *Partimento* n. 22 para uma versão mais complexa da textura (“Partimenti Diminuiti” I-Nc 34.2.4).



Measures 1-3 of a musical score in G major. The right hand features a melodic line with a half-note rest in measure 1, followed by eighth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment with quarter notes.

4

Measures 4-6. Measure 4 begins with a measure rest. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains its accompaniment.

7

Measures 7-9. The right hand features a melodic line with a half-note rest in measure 7, followed by eighth-note patterns. The left hand continues with quarter notes.

10

Measures 10-12. The right hand features a melodic line with a half-note rest in measure 10, followed by eighth-note patterns. The left hand continues with quarter notes.

Figura 4.35 – Possível realização do Partimento n. 6 com uso de melodia composta. A pauta superior representa a estrutura a três vozes do acompanhamento.

#### 4.3.7 *Partimento n. 7*

Nos estudos da improvisação de jazz e música popular é muito comum que se utilize como metodologia a transcrição de gravações de improvisos de importantes músicos, pois isso permite que se aprenda diretamente com uma fonte primária, além de garantir que os elementos analisados digam verdadeiramente respeito a uma improvisação. Isso, obviamente, é impossível de ser feito com a improvisação histórica: não podemos saber realisticamente como

Furno, Fenaroli, Bellini, Chopin, Liszt e todos os compositores/músicos da era pré-fonográfica improvisavam, nem usar suas improvisações como fontes de pesquisa, sobrando apenas os vestígios escritos.

Apesar disso, há algo que merece ser observado com maior atenção, que é a possibilidade de analisar realizações de músicos modernos que, por diversos meios, adquiriram fluência na extemporização e improvisação históricas. Assim, neste subcapítulo será analisada uma transcrição de uma realização improvisada e gravada do *Partimento n. 7*, de Furno, tocada por Justin McKay<sup>35</sup>. Fazendo isso será possível observar como um partimentista fluente utiliza na prática as estratégias discutidas até aqui, bem como destacar alguns elementos e soluções interessantes utilizadas na realização

McKay optou pela textura a 2 vozes. A garantia do estilo idiomático deu-se pela familiaridade com práticas oriundas do *solfeggio* e seu uso como modelo, de modo que há ampla aplicação das figuras tradicionais de ornamentação de sílabas estruturais como a *Appoggiatura* e o *Amen*. Além disso, muitas de suas figurações podem ser entendidas dentro dos parâmetros da melodia composta, discutida no subcapítulo anterior.

The image shows a musical score for the opening of Partimento n. 7 by Giovanni Furno, performed by Justin McKay. The score is in C major, 2/4 time, and features a two-voice texture. The main melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score includes various annotations and callouts: "Amen" como melodia composta (top left), "Melodia composta com salto de oitava" (top right), "Amen de abertura (descende uma quinta)" (bottom left), "Appoggiatura + Amen na cadência alto" (bottom center), and "Amen de conclusão descende uma terça" (bottom right). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The lyrics "sol la sol fa mi" and "fa mi re do" are written below the notes. The score is divided into sections: "Prinner" and "Cadência baixo completa".

Figura 4.36 – Análise da realização de Justin McKay da abertura do *Partimento n. 7* (c.1-2) de Giovanni Furno.

<sup>35</sup> Justin McKay tem sido um importante colega no estudo do *partimento* e *solfeggio* e gostaria de agradecer-lo por permitir utilizar sua realização nesse trabalho, a qual pode ser escutada no link a seguir: <<https://www.youtube.com/watch?v=NDUeI1WLCHw>> Acesso 27/06/2022.

A abertura do *Partimento n. 7* é idêntica àquela do *Partimento n. 4*; entretanto, o uso de interessantes diminuições na realização possibilitou a criação de um tema original (Fig. 4.36). O objetivo desse *partimento* é exemplificar o uso da sequência 7-6, derivada do *fauxbourdon* (como visto no Capítulo 3), sendo, portanto, característico o uso de acordes de 3/6 nos tempos fracos da sequência. Nesses momentos, McKay construiu uma melodia composta (Fig. 4.37). Como ornamentação da nota que anda paralelamente ao baixo, ele utilizou um artifício simples, mas eficaz, que é a repetição, garantindo uma coesão rítmica. Ademais, como a sequência é repetida ao longo do partimento, ele pôde criar variedade transformando a repetição em um *Amen* descendente (Fig. 4.38). Algo comum de acontecer em qualquer longa sequência é a monotonia, já que inevitavelmente o excesso de repetição torna-se desinteressante. Por essa razão, merece destaque sua estratégia de aproveitar o caráter cadencial, precisamente no quinto grau, e mudar de oitava (Fig. 4.37, em destaque; e Fig. 4.39, em destaque). Tal possibilidade também foi explorada de modo análogo na descida da sequência 7-6. Isso não apenas cria variação, mas garante que a melodia não atinja registros exageradamente agudos ou graves. No caso da sequência descendente há ainda algo mais interessante e que possibilita criar variedade: no tetracorde descendente a figuração usada da sexta é descendente, terminando na “nota alvo”. Já na segunda parte, no pentacorde descendente, essa figuração é inversa, pois ela parte da “nota alvo” e sobe uma terça (Fig. 4.39). Essa intercambialidade de direção é a característica da melodia italiana que possibilita justamente a existência dos dois padrões básicos de ornamentação: a *Appoggiatura* e o *Amen*.

Melodia composta para a sequência 5-6

Mudança de oitava no quinto grau

Redução a 3 vozes

Figura 4.37 – Análise da realização com enfoque na melodia composta da sequência 5-6 (compassos 3-6).

Tipo 1  
Figura precedente  
(repetição de nota)

Tipo 2  
Figura variada  
(Amen caindo 3a.)

Tipo 3  
Figura variada  
(Amen caindo 4a.)

É possível começar o padrão antecipadamente!

Figura 4.38 – Análise da realização, compassos 7-10.

Figura de terça descendente para a nota real (mesma figura do início)

Mudança de oitava no quinto grau

Figura de terça ascendente partindo da nota real

Figura 4.39 – Análise da realização, compassos 12-15.

Em improvisações a duas vozes é bastante recomendável guiar-se pelo movimento de terças paralelas. No entanto, um paralelismo excessivo resulta desinteressante. Assim, uma estratégia excelente utilizada foi o uso de movimento contrário de terças paralelas nos compassos 9 a 11 (Fig. 4.40). Nesse trecho ocorre, rapidamente, um tipo de movimento sequencial em que o baixo sobe segunda e cai sexta. Uma vez que são tocadas as terças paralelas em movimento contrário, seria até mesmo possível criar um cânone, caso o baixo fosse diminuído imitando a voz superior (já que a melodia também cai sexta e sobe segunda).

*Sequência de terças em movimento contrário*

Figura 4.40 – Análise da realização, compassos 9-11.

Por fim, vale ressaltar mais um aspecto. Na realização por etapas descrita anteriormente, haveria um momento para se adicionar dissonâncias. Entretanto, é sabido e foi discutido no Capítulo 3, que as dissonâncias na terminologia napolitana referem-se apenas a notas suspensas, e não a intervalos harmônicos. Assim, todos os acordes próprios da regra das cordas do tom são chamados de consonâncias, e uma realização “apenas com consonâncias simples” pressupõe, por exemplo, o uso dos acordes de sétima dominante próprios da regra. Isso faz pensar que talvez o momento de aplicar *dissonâncias* não se refere apenas à preparação e resolução da quarta, sétima, nona ou segunda, mas pode incluir toda e qualquer suspensão, mesmo que de um intervalo “consonante”. Isso é muito útil para criar melodias interessantes como se vê nos compassos 16 a 18 (Fig. 4.41). Uma transcrição completa da realização pode ser vista na figura 4.42.

*Suspensão e síncopas de consonâncias*

Figura 4.41 – Análise da realização, compassos 16-18

Measures 1-3 of a musical score. The treble clef staff contains a complex melodic line with sixteenth-note runs and grace notes. The bass clef staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

Measures 4-6 of a musical score. The treble clef staff continues with intricate melodic patterns, including a sixteenth-note triplet in measure 5. The bass clef staff features a steady accompaniment of quarter notes.

Measures 7-9 of a musical score. The treble clef staff shows a melodic line with grace notes and sixteenth-note passages. The bass clef staff has a simple accompaniment with quarter notes and a sharp sign on the second measure.

Measures 10-12 of a musical score. The treble clef staff features a melodic line with grace notes and sixteenth-note runs. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes and a sharp sign on the second measure.

Measures 13-15 of a musical score. The treble clef staff continues with a melodic line that includes sixteenth-note passages and grace notes. The bass clef staff has a simple accompaniment with quarter notes.

Measures 16-18 of a musical score. The treble clef staff shows a melodic line with grace notes and sixteenth-note runs. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes and a sharp sign on the second measure.

The image displays three systems of musical notation for Partimento n. 7. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system, labeled '19', shows a melodic line with a trill and a bass line with a whole note. The second system, labeled '22', shows a melodic line with a trill and a bass line with a whole note. The third system, labeled '25', shows a melodic line with a trill and a bass line with a whole note.

Figura 4.42 Transcrição completa da realização de Justin McKay do Partimento n. 7, de Giovanni Furno.

#### 4.3.8 Partimento n. 8

O *Partimento* n. 8 apresenta duas sequências muito bonitas: aquela que sobe quarta e cai quinta (ciclo das quintas) e aquela que sobe quinta e cai quarta (“quintas ascendentes” ou “monte romanesca”). Ambas as soluções prescritas por Furno para esses padrões comportam mais adequadamente o acompanhamento a três vozes, já que, assim, pode-se criar um cânone entre as vozes superiores nos dois casos. Apesar disso, é possível aplicar uma quarta voz harmônica, bem como horizontalizada na forma de uma figuração de *arpeggi*, ou mesmo criar uma melodia composta a duas vozes.

Ao realizar o *partimento*, uma questão relevante é: em que momento cada sequência começa ou acaba? À primeira vista, a sequência sobe quinta cai e quarta começaria no compasso 3 (Fig. 4.43a). Entretanto, ela pode iniciar no compasso anterior (sobre o quinto grau), sendo que essa possibilidade cria uma condução de vozes ainda mais parcimoniosa (Fig. 4.43b). Já a respeito de seu fim, surge mais uma questão, pois ela pode ser uma sequência modulante de Sol maior a Ré maior – que faz muito sentido já que, inevitavelmente, essa é a tonalidade a que se chegará no compasso seguinte – muito embora Furno não tenha ensinado



nas regras como fazer modulações alterando-se notas superiores dentro da sequência<sup>36</sup>. Se essa modulação não for feita, será preciso ajustar a resolução da última sétima para que permaneça sobre 7, para tornar-se falsa quinta e só no próximo compasso resolver (de modo que talvez a melhor solução seja, de fato, modular pela sequência e não apenas no quinto compasso via movimento do baixo que “sobe tom” como aprendido no capítulo das saídas de tom).

The image displays two musical staves, labeled a) and b), representing different interpretations of measures 2-6 of Partimento n. 8. Both staves begin with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. Staff a) shows a modulation in the fourth measure, with a yellow highlight on the first measure and a yellow oval around the first measure of the second staff. Staff b) shows a modulation in the fifth measure, with a yellow highlight on the first measure and a yellow oval around the first measure of the second staff. Both staves have bass clefs and various annotations including 'começo da sequência', circled numbers, and fingerings.

Figura 4.43 – Possíveis realizações dos compassos 2-6 do *Partimento* n. 8, de Giovanni Furno. (a) modulando-se no quarto compasso; (b) modulando-se no quinto compasso.

Do ponto de vista formal (Fig. 4.44), não há grandes fatos a serem mencionados. O *partimento*, em Sol maior, começa novamente com uma constatação inicial de dois compassos fechada com uma cadência baixo que, em seguida, conecta-se com o ciclo das quintas. A partir daí, modula-se à dominante (Ré maior) começando com a sequência sobe quinta e cai quarta, passando rapidamente por Si menor para então cadenciar em Ré maior. Após uma continuação modulante a Lá menor, o *partimento* retorna a Sol maior com uma espécie de variação da constatação inicial e fechando em uma cadência de engano. A novidade, dessa vez, é que após essa cadência de engano há uma pausa com *fermata* antes de emendar em uma cadência baixo completa como acontece nos *partimenti* anteriores. O que pretendia Furno com essa *fermata*? Não é possível saber, pode ser apenas uma pausa retórica, mas também pode ser que estimulasse os alunos a improvisar algo livremente nesse momento (a exemplo de uma cadência de concerto).

<sup>36</sup> Em certa maneira as regras das saídas de tom também se aplicam às notas superiores. Assim, da mesma forma que elevando-se uma nota para que ela suba por semitom produz-se uma cadência soprano em nova escala, o mesmo pode ser feito alterando-se uma nota superior na sequência. Nesse caso, ao alterar-se a nota Dó para Dó#, ela torna-se 7 de Ré maior e, automaticamente, o baixo é reinterpretado como uma cadência baixo 5-1.

Constatação inicial (Sol M)

"Sobe quarta e cai quinta"

"Sobe quinta e cai quarta"

Sol M: ① ② ③ ② ① ⑥ ④ ⑤ ① ④ ⑦ ③ ⑥ ② ⑤ ⑦ ①

Ré M: ⑤ ① ③ ④ ④ ⑤ ① ① ⑤

7

Si m: ⑤ ① ⑦ ①

Ré M: ④ ⑤ ⑤ ① ③ ② ⑤ ①

Lá m: ⑥ ⑤ ④ ③ ① ④ ⑤

13

Varição da constatação inicial

Sol M: ⑦ ① ④ ④ ⑤ ① ③ ② ⑤

16

inganno

caesura

① ⑥ ④ ⑤ ⑥ ③ ④ ⑤ ①

Figura 4.44 Análise do *Partimento* n.8 de Giovanni Furno.

Para este subcapítulo é oportuno ater-se a mais uma possibilidade de realização, que consiste na *diminuição do baixo*. Nos *partimenti* de Furno são utilizadas praticamente apenas semínimas - o que é excelente para iniciantes, e permite que a maioria dos *partimenti* requeira um acorde para cada nota, evitando que o estudante precise discernir entre notas estruturais e diminuições. Por esta mesma razão, entretanto, essa coleção de *partimenti* é um bom material para se praticar diminuições do baixo, sendo que há diversas evidências de que, no estudo de *partimenti* em geral, fossem praticados padrões de diminuição do baixo. Exemplo disso está na coleção de *Partimenti Diminuiti* (I-Nc 34.2.4) de Francesco Durante, já que ele fornece, antes de cada *partimento*, algumas possibilidades de diminuição (*modi*) para serem aplicadas quase sempre na voz superior, mas também no baixo, como acontece, precisamente, no primeiro *partimento* (Fig. 4.45).

The image displays three musical staves, each representing a different fingering technique for a specific bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first staff, labeled 'Primo modo', shows a melodic line in the treble clef with a half-step rise (7-1) and a bass line in the bass clef. The second staff, labeled 'Secondo modo', shows a similar melodic line but with a different fingering and a different bass line. The third staff, labeled 'Terzo modo', shows a different fingering and a different bass line. The bass line in the third staff is more complex, involving a sequence of notes and rests.

Figura 4.45 – Três modos de realizar um baixo que sobe semitom (7-1) para o *Partimento diminuito* n. 1 de Francesco Durante (I-Nc 34.2.4)

Também em realizações escritas encontra-se essa prática. Em muitas delas, o tempo geral da peça era alargado, de modo a tornar-se possível expandir o *partimento* e produzir muitas diminuições melódicas. Assim, a repetição da nota do baixo se fazia necessária para ocupar o tempo e manter o som, além de tocar-se acordes com a mão esquerda, como se vê na realização de um *partimento* de Stanislao Mattei feita provavelmente para servir de exemplo a um estudante (Fig. 4.46).

The image displays three systems of musical notation, each comparing an original 'partimento' (lower staff) with a modern realization (upper staves). The original parts are in bass clef, and the realizations are in treble clef. The key signature is one flat (B-flat).

**System 1 (Measures 1-4):**  
 Original: 5, b7, 6, 5, #4, b3, 6, b7, 6, 5  
 Realization: Treble clef with eighth and sixteenth notes, slurs, and accidentals (b, #). Bass clef with chords and single notes.

**System 2 (Measures 5-6):**  
 Original: #4, 3, 6  
 Realization: Treble clef with eighth notes and slurs. Bass clef with chords and single notes.

**System 3 (Measures 7-9):**  
 Original: #4, 3, #7, b5, #3  
 Realization: Treble clef with eighth notes and slurs. Bass clef with chords and single notes.

Figura 4.46 – Comparação de *partimento* original (pauta inferior) de Stanislao Mattei com sua realização, c. 1-9 (TOUR, 2020, p. 83-88)

Os *partimenti* de Rocco Greco (1657-c.1717) também são uma fonte interessante para se observar como baixos de *partimenti* podem ser diminuídos (I-Nc 33.2.3). Isso porque há

nessa fonte primária diminuições de baixos de antífonas de Bonifazio Graziani (1604-1664), além de diversos *partimenti* (tanto com cifras, quanto sem) e peças sem acompanhamento (chamadas de *solfeggi*). Esse material de Greco era provavelmente usado no ensino do violoncelo - não apenas para estudo técnico, mas também para desenvolver a habilidade de realizar contínuo (fazendo diminuições), bem como realizar *partimenti* em duos. As evidências dessa prática de realização de *partimenti* e acompanhamento em contínuo fortalecem a ideia de que também os tecladistas exploravam a possibilidade de diminuição do baixo<sup>37</sup>. A partir dessa reflexão, para o *Partimento n. 8* de Furno será apresentada uma realização cujo baixo está diminuído:

<sup>37</sup> As pesquisas sobre a prática do partimento ao violoncelo ainda são muito recentes, mas destaca-se o pioneirismo de Guido Olivieri, especialmente em *The Early History of Cello in Naples: Giovanni Bononcini, Rocco Greco and Gaetano Francone in a forgotten manuscript collection* (2021). Já especificamente sobre Rocco Greco, é preciso mencionar o artigo *The Partimento of Rocco Greco: Reconstructing the Pedagogical Tradition for the Early Cello* (BAHN; BARBATI, no prelo).

The image displays five systems of musical notation for Partimento n. 8. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The first system starts with a treble staff containing chords and a bass staff with a simple accompaniment. The second system is marked with a '5' above the first measure. The third system is marked with a '9' above the first measure. The fourth system is marked with a '13' above the first measure. The fifth system is marked with a '16' above the first measure and ends with a double bar line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Figura 4.47 – Realização do *Partimento* n. 8, de Giovanni Furno, com o baixo diminuído.

#### 4.3.9. *Partimento* n. 9

O nono *partimento* é aquele que introduz a dissonância de segunda, ou seja, a suspensão de uma dissonância no baixo. Apesar da explicação um tanto confusa das regras dessa seção (como foi visto no Capítulo 3), o novo padrão de acompanhamento fica muito mais claro no próprio *partimento*. Para começar, pode-se identificar as quatro formas de o baixo ser suspenso (Fig 4.48), que haviam sido descritas como *partimento* “ligado, pontuado, sincopado ou

repetido” (*legato, puntato, sincopato o pure raddoppiato*): o “partimento ligado” aparece nos compassos 11-12 e 20-21; aquele “pontuado” no compasso 8; já o “sincopado” ocorre nos compassos 1, 11, 13, 17, 20, 21, 27 e 30; finalmente o “partimento repetido”, que aparece no compasso 6. Em todos esses compassos deve-se tocar, portanto, o acorde de  $4/2$ <sup>38</sup>, sendo que há no *partimento* as várias possibilidades de continuação descritas por Furno. Nos compassos 1-2, 6-7, 24-25 e 27-28, a nota suspensa desce meio tom e em seguida retorna, configurando um movimento 1-7-1. Já no compasso 11, a suspensão desce por tom, e cria, portanto, um movimento de 5 a 1, configurando uma modulação de local de I-IV (no caso, de Sol Maior para Dó Maior). No compasso 17 a suspensão também desce por tom, mas dessa vez sai de um tom menor (Ré menor) e vai a outro tom menor (Lá menor), configurando uma modulação de i-v. Por essa razão, a quarta que acompanha a segunda deve ser alterada para fazer uma cadência soprano 7-1 em uma voz superior na escala de Lá menor. Também no compasso 20 a suspensão desce por tom, mas dessa vez ela segue com outras ligaduras, para fazer o que chamamos de sequência de quartas e segundas. Nesse caso também ocorre uma modulação, já que Furno não estende a sequência por uma oitava inteira, mas apenas realiza o hexacorde descendente da relativa maior, modulando-se, assim, de Lá menor para Dó maior. O caso do compasso 13, por sua vez, refere-se à modulação de I-V (especificamente de Dó maior para Sol maior), de modo que, apesar de a suspensão descer meio tom, ela não retorna à nota inicial, mas desce de 1 até 5. Esse movimento requer, portanto, que a quarta que acompanha a segunda seja elevada, para que imediatamente o baixo seja reinterpretado: o que era 1 da tonalidade inicial torna-se 4 descendente. Esse mesmo movimento do baixo, 4-3-2-1, ocorre no final do *partimento*, mas nesse caso há algo mais peculiar, já que a suspensão ocorre diretamente sobre o quarto grau da escala, não havendo qualquer modulação. No último sistema ocorrem, pois, duas suspensões sobre 4: no entanto, na primeira (compasso 27), o baixo desce meio tom e retorna, configurando assim o movimento 7-1 na escala de Fá maior e requerendo na suspensão a quarta bemolizada. Já no final (compasso 30), o baixo não retorna, de modo que a quarta não precisa ser alterada e nem ocorre a modulação de I-IV. Por fim, é importante ressaltar que no compasso 2 também ocorre uma nota sincopada, no entanto ela não desce por grau conjunto, mas salta, e isso faz com que não seja possível tocar o acorde de  $4/2$  nesse ponto (já que não se resolveria a segunda), devendo-se manter, portanto, a sonoridade de  $5/3$  conforme prescrito por Furno.

<sup>38</sup> Vale lembrar que o acorde de  $4/2$  pode conter também a sexta, mas é resumidamente chamado e frequentemente cifrado apenas com a quarta e a segunda.

Todo o resto do *partimento* é construído por movimentos cadenciais e padrões modulatórios já conhecidos que podem ser acompanhados pela regra das cordas do tom.

The image displays a musical score for a bass clef instrument, likely a lute or guitar, in common time (C). The score is divided into five systems, each with a line of music and a corresponding line of fingerings. The fingerings are numbered 1 through 7, with some notes circled. Above the music, chord diagrams are provided, often with a 4/2 6 structure. The systems are labeled with measure numbers 7, 14, 20, and 27. The chords are labeled as Dó M, Sol M, Ré m, Lá m, and Fá M. There are several instances of a 4/2 6 chord diagram, some of which are highlighted with a red star and a red arrow pointing to a specific note. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Figura 4.48 – Análise do *Partimento* n. 9, de Giovanni Furno.

Vale ressaltar a afirmação de Furno, segundo o qual “pode-se adicionar [ao acorde de 4/2] também a sexta”. A possibilidade de se criar uma textura de quatro vozes é mais uma evidência de que a prática a três vozes fosse corrente, já que não é obrigatório adicionar a sexta, além de ser muitas vezes inoportuno. Assim, a seguir encontra-se uma possível realização a três vozes do *partimento* em questão



Figura 4.49 – Possível realização a três vozes do *Partimento* n.9, de Giovanni Furno.

#### **4.3.10 *Partimento* n. 10**

O décimo *partimento* é uma miscelânea de todos os padrões apresentados por Furno ao longo de suas regras e *partimenti* anteriores. As únicas novidades são as recém descritas possibilidades de uso do “baixo ligado” sobre o sexto grau menor, sobre o primeiro grau que vira quinto de IV menor, assim como sobre o terceiro grau tanto maior quanto menor (a Figura 4.50 apresenta a correta cifragem para esses casos).

Assim, a principal tarefa do estudante seria simplesmente conseguir identificar quando começa e quando acaba cada um desses padrões e realizá-los rapidamente. A seguir encontra-se uma análise do baixo, identificando-se cada um dos movimentos (Fig. 4.50), bem como uma realização a três vozes (Fig 4.51):

Seq. 5-6 R.C.T B.L. S.T. 6-5<sup>4</sup> R.C.T S.T. 7-1

7 Sobe 4, cai 5 B.L. 7-1<sup>4</sup> Seq. 7-6 S.T. 2-1<sup>#6</sup> R.C.T Seq. 7-6 S.T. 6-5

13 R.C.T B.L. I-IV Sobe 4, cai 5 S.T. 7-1 ("comma") S.T. 7-1 ("comma") B.L. sobre 5

19 Seq. 7-6 Sobe 4, cai 5 Seq. B.L. (5 a 1) Sobe 5, cai 4

25 S.T. 7-1 ("comma") Seq. B.L. (8 a 1) R.C.T

31 S.T. 6-5 B.L. sobre 3m R.C.T S.T. 7-1 ("comma")

37 S.T. 7-1 ("comma") S.T. 7-1 B.L. sobre 3M R.C.T

41 B.L. sobre 4 R.C.T

Detailed description of the musical score: The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight systems of music, each starting with a measure number. Each system includes a staff of music with notes and rests, and a line of circled numbers representing fingerings. Technical annotations are placed above the staff, such as 'Seq. 5-6', 'R.C.T', 'B.L. S.T. 6-5', 'Sobe 4, cai 5', 'B.L. 7-1', 'Seq. 7-6', 'S.T. 2-1', 'Seq. 7-6 S.T. 6-5', 'R.C.T', 'B.L. I-IV', 'Sobe 4, cai 5', 'S.T. 7-1 ("comma")', 'S.T. 7-1 ("comma")', 'B.L. sobre 5', 'Seq. 7-6', 'Sobe 4, cai 5', 'Seq. B.L. (5 a 1)', 'Sobe 5, cai 4', 'S.T. 7-1 ("comma")', 'Seq. B.L. (8 a 1)', 'R.C.T', 'S.T. 6-5', 'B.L. sobre 3m', 'R.C.T', 'S.T. 7-1 ("comma")', 'S.T. 7-1', 'B.L. sobre 3M', 'R.C.T', 'B.L. sobre 4', and 'R.C.T'. Some systems also include a letter and a note name below the fingering line, such as 'Sol M', 'Ré m', 'Lá m', 'Dó M', and 'Fá M'. The score ends with a double bar line at the end of the eighth system.

Figura 4.50 – Análise do Partimento n.10, de Giovanni Furno.

Musical notation for measures 1-5. The piece is in G major (one sharp) and common time (C). The right hand features a melody with eighth and quarter notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

6

Musical notation for measures 6-11. The right hand continues the melodic line with some sixteenth-note passages, and the left hand maintains the accompaniment pattern.

12

Musical notation for measures 12-16. The right hand has a more active melodic line with sixteenth-note runs, and the left hand accompaniment remains consistent.

17

Musical notation for measures 17-21. The right hand continues with melodic development, and the left hand accompaniment provides a steady harmonic base.

22

Musical notation for measures 22-26. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand accompaniment continues.

27

Musical notation for measures 27-31. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand accompaniment concludes the section.

The image displays three systems of musical notation for a three-voice realization of Partimento n.10. Each system is written on a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins at measure 32, the second at measure 37, and the third at measure 41. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, illustrating the complex interplay between the three voices.

Figura 4.51 – Possível realização a três vozes do Partimento n.10, de Giovanni Furno.

A realização apresentada exemplifica, mais uma vez, como o modelo de três vozes é completamente satisfatório. Do ponto de vista das técnicas de realização não há muitas novidades em relação ao que já foi explicado nos subcapítulos anteriores. Entretanto, é interessante notar como o momento da resolução da segunda é oportuno para se inverter a posição das vozes superiores, de modo que ao invés de se manter a nota superior que viraria uma terça, ela salta para formar uma sexta. Uma vez que a quarta também sobe a uma sexta, a mão direita toca uma oitava, tal como exemplificado nos compassos 15 e 42 (Figura 4.51).

Por fim, é importante lembrar que, como visto no Capítulo 3, esse *partimento* possui divergências entre manuscritos e o método publicado. A versão expandida do método possibilita que todas as descrições do uso do baixo ligado sejam tocadas; entretanto, a observação do uso recorrente de padrões de baixo para estender ou interromper a peça é frutífera para se discutir o que um aluno estaria realmente aprendendo ao praticar os *partimenti*. Mas isso é assunto do próximo subcapítulo.

#### 4.4. Reflexão sobre os dez partimentos em conjunto

Após o comentário pormenorizado de todas as regras, bem como a análise minuciosa das possíveis realizações de todos os *partimenti* de Giovanni Furno, convém refletir um pouco

mais sobre a organização das regras, composição dos *partimenti*, e aprendizado geral que sua prática pode proporcionar.

A primeira coisa que se deve ressaltar são os limites desse estudo: Furno não aborda todas as possibilidades de acompanhamento de um *partimento*. Entretanto, como o próprio nome do método publicado indica, ele só trata das “primeiras e essenciais regras”. O segundo limite tem relação com a inexistência de diretrizes objetivas para realização, de modo que alguém que tente estudar sem um professor, pode ter dificuldades em chegar a realizações interessantes, ou mesmo semelhantes àquelas exemplificadas nesta dissertação. Ainda assim, é possível que, com o estudo cruzado de repertório, *solfeggi*, fontes primárias de cadernos de contraponto e fontes secundárias (como o presente texto) seja possível alcançar resultados interessantes, ou até mesmo com metodologia anacrônica, mas eficaz, que fortaleça a percepção do contraponto individual de cada voz, como visto anteriormente. Pensando ainda no estudante moderno, há algo na monotonia rítmica e harmônica dos *partimenti* que poderia ser limitante, mas que na verdade possibilita a criatividade de expandir tais peças transformando-as em outros estilos, adicionando ritmos, figurações e expandido o tempo harmônico como vêm propondo alguns professores ao redor do mundo.

Certamente o músico que tocar todos os *partimenti* vai adquirir a habilidade de realizar rapidamente um baixo dado. Entretanto, é óbvio, mas não dito, que apenas se for praticada a transposição dos *partimenti* e padrões estudados poder-se-á adquirir fluência e domínio real das regras expostas (apesar de que, inevitavelmente, um pouco de transposição ocorre naturalmente, já que vários padrões reaparecem ao longo dos *partimenti* em diferentes tons). Independentemente disso, o estudo desses padrões em várias tonalidades isoladamente é extremamente frutífero.

Mas será que tais *partimenti* apenas ensinam a se acompanhar um baixo dado? Como deve ter transparecido ao longo dos últimos capítulos, o ensino do *accompagnamento* diz respeito ao ensino da composição, sendo que, por essa razão, é útil que se atente às fórmulas que constituem o processo compositivo de Furno e do período.

O caso do décimo *partimento* é emblemático nesse sentido. Conforme comentamos anteriormente, a versão publicada desse *partimento* é maior do que a versão de alguns manuscritos, sendo muito provável que a versão publicada tenha sido posterior às demais. Entretanto, imaginemos que fosse o contrário, e que Furno tivesse composto um *partimento* grande, de fato, mas que um aluno copista, ao transcrevê-lo em manuscrito, tenha decidido encurtá-lo para economizar tempo e poupar sua mão de eventuais câibras. Tal copista imaginário já havia estudado as regras básicas de *partimenti* e, por isso, de modo muito

perspicaz, viu no compasso 31 (Fig. 4.50) o momento perfeito para cortar a peça, uma vez que ali a tonalidade inicial havia sido reestabelecida, culminando com um cadência baixo completa 6-4-5-1. Ora, ele pôde nesse momento produzir uma *cadenza lunga* trocando 1 por 6, para produzir um *inganno* e concluir a peça com os últimos três compassos fazendo o movimento [1-6]-4-5-6-3-4-5-1. Acontece que esse padrão de *cadenza lunga* com *inganno* constitui, também, o final dos partimenti n. 1, 2, 6 e 8. Isso mostra que o aluno teria reconhecido esse padrão como um bloco de construção modular, que pode ser alocado no final de qualquer peça.

Há uma série de movimentos do baixo nos *partimenti* que são facilmente reconhecíveis e reaparecem, muitas vezes, sem nenhuma variação. Isso explicita a razão de Robert Gjerdingen (2007) ter visto nos *partimenti* um material exemplar para fundamentar sua tese do aprendizado da linguagem musical via *schemata*, apesar de que nem todos os padrões de Furno tenham sido nomeados em seu livro. Além disso, há uma recorrência no encadeamento de padrões nos *partimenti*, de modo que alguns parecem ser mais propícios para o começo, outros para o meio, e outros para o final. Nesse sentido, pode-se retornar ao *Partimento n. 10* e, desta vez, imaginar como, de fato, Furno pensou ao decidir alongar tal peça para adicionar os padrões faltantes: ele interrompeu o *inganno* para evitar que tal padrão produzisse a sensação de finalização e adicionou uma modulação como baixo ligado. No final, usou outro padrão recorrente na coleção para conclusões, que é a cadência baixo 4-5-1 com o ritmo harmônico alongado (geralmente dobrado), da mesma forma que aconteceu nos *partimenti* n. 1, 2, 7 e 8. Essa sensação de alargamento do tempo na conclusão também é explícita naqueles *partimenti* que possuem a cadência dupla como conclusão.

No caso das aberturas, também são notáveis as suas semelhanças. Do *partimento* n. 1 ao n. 8, todas possuem a mesma dimensão: 2 compassos mais 1 tempo do terceiro. Elas sempre iniciam com um caminhar, em certa medida aleatório, por diversos graus, fazendo no meio do caminho uma cadência fraca (soprano ou tenor) e concluindo com uma cadência baixo forte. Além disso, os *partimenti* n. 4 e n. 7 possuem exatamente a mesma abertura no mesmo tom. Em alguns casos, a cadência baixo constitui o movimento 4-5-1 e, em outros, apenas 5-5-1 para que se toque uma cadência composta – ambas possibilidades igualmente fortes. Essa organização das aberturas remete a algo que foi dito por Furno no capítulo sobre as três cadências do *partimento*, quando afirma que as cadências “são feitas tocando-se a primeira de tom e a quinta de tom, [sendo que] a escolha de se tocar outras notas depois da primeira [e antes da quinta] é arbitrária”. Isso permite-nos afirmar que as aberturas dos *partimenti* de Furno nada mais são do que cadências, cujo espaço entre 1 e 5 está preenchido por notas “arbitrárias” – muito embora, como visto, essa arbitrariedade não é total, já que sempre se passa por alguma

cadência fraca. Essa forma da abertura é lógica do ponto de vista do discurso musical, já que a cadência é a principal forma de pontuar e dar sentido a uma frase (não apenas musical). Por tudo o que foi explicado, deve ter ficado claro o motivo pelo qual, em alguns momentos nas análises anteriores, a abertura foi igualmente chamada de *constatação inicial* ou, simplesmente, *cadência*.

No *Partimento* n. 9 a abertura é apenas superficialmente diferente. Ele tem início com o baixo ligado 1-7-1, já que esse movimento constitui um esquema excelente para o começo de peças - tendo sido inclusive apelidado de “*page one*” por John Mortensen (2020, p. 5). Entretanto vale notar que, inevitavelmente, tal padrão é uma cadência soprano, a qual é seguida no *partimento* por uma cadência baixo forte (1-6-4-4-5-5-1).

Já o *Partimento* n. 10 é o que mais difere da estrutura, pois não realiza nenhuma cadência vocal fraca antes da cadência baixo. Isso porque ele utiliza uma outra técnica de construção de frase muito presente em *solfeggi*, que é a forma de arco (Fig. 4.50). Ele inicia com a sequência 5-6 por dois compassos, indo de 1 a 5. Isso acumula tensão, que é relaxada pelo aceleração rítmico da cadência baixo do terceiro compasso que faz 3-4-5-1. Assim, a abertura caracteriza-se novamente como uma constatação marcada pela cadência baixo.

As partes centrais dos *partimenti* de Furno foram chamadas neste capítulo por *continuações*. Isso porque não há nenhuma característica formal que as constringe: elas podem ter a extensão que for, o importante é que sejam fluidas e contínuas. Nesse sentido, observa-se que nos primeiros *partimenti* elas se caracterizaram por caminhos que evitam a cadência baixo, e, por essa razão, muitas vezes foram construídas em torno do *prinner*, já que ele permite uma pontuação (cadência tenor), mas também uma continuação. A partir do momento que as saídas de tom foram ensinadas, as características das continuações mudaram, pois elas se tornaram o espaço para se passar por diversas escalas, permanecendo em algumas por mais tempo, e em outras passando com fugacidade, como em um passeio, cuja analogia já foi feita no Capítulo 3. Nesse jogo de modulações é evidente o uso de padrões modulantes e cadenciais “pré-fabricados”, que se repetem identicamente por todas as peças. Em trechos onde se pretende permanecer por mais tempo, também acontecem frases de constatação inicial, como por exemplo nos compassos 1 a 3 do *partimento* n. 5 em que ocorre a exata constatação inicial do *partimento* n. 2 (compassos 1 e 2), mas em outro tom.

Essa repetição de padrões não é casual, e nem apenas para que o estudante consiga realizar rapidamente cada nova lição. Ela representa o cerne da didática dos *partimenti* no que se refere à memorização e variação. A repetição da mesma constatação inicial idêntica nos *partimenti* n. 4 e n. 7 parece ser o exemplo máximo para não deixar dúvidas ao estudante de



que ali se está trabalhando em como criar peças diferentes utilizando um conjunto limitado de ferramentas. Assim, ao final de seu estudo um estudante deve ser capaz de combinar esses diversos padrões – decorados e praticados com variação – em uma improvisação livre coerente sem baixo dado.<sup>39</sup>

Talvez não seja necessário organizar metodicamente os padrões encontrados nos *partimenti* de Furno, porém no anexo dessa dissertação há uma “zibaldone” de tais movimentos para auxiliar o leitor e estudante.

#### **4.5. Giovanni Furno, o melhor professor de Nápoles?**

Giovanni Furno era "unanimemente considerado o melhor professor de Nápoles" (Cf. Sanguinetti, 2012, p. 84), mas nesse ponto convém o seguinte questionamento: Se essa afirmação é verdadeira, podemos dizer tal reputação seria devida apenas às suas regras e *partimenti*?

Ao estudar coleções de *partimenti*, muitas vezes nos damos conta da inteligência pedagógica de alguns *maestri*: apenas por ler seus baixos e regras, observando sua ordem e características musicais. Entretanto, esse não parece ser o caso de Furno. Afinal, não é possível perceber em suas regras a mesma sistematização de alguém como Carlo Cotumacci, nem a completude que encontramos nas de Fedele Fenaroli. Seus *partimenti*, por sua vez, são tão monótonos em ritmo que não poderiam ser comparados à musicalidade daqueles de Giovanni Paisiello, nem suportariam as inflexões melódicas de realizações adequadas dos de Francesco Durante. Tudo isso sem dizer que o ensino aprofundado da fuga propagado por *maestri* como Nicola Sala e Giacomo Tritto não está presente de modo algum no *Metodo breve*.

Dessa forma, o que faria de Furno o melhor professor de Nápoles? Teria sido a afirmação de Sanguinetti um pouco exagerada? Alguns diriam que o principal valor dos *partimenti* de Furno é a sua simplicidade – que falta em outros autores –, pois é isso que permitiria que os alunos mais iniciantes conseguissem aprender os rudimentos mais básicos da prática do acompanhamento. Aliás, como o título do método publicado diz, ali estariam presentes apenas as “primeiras e essenciais regras para se tocar *partimenti* não cifrados” e, nesse sentido, pode-se dizer que Furno cumpre o que prometeu. Essa atenção ao ensino dos

<sup>39</sup> Uma das raras fontes que explicitam o caminho à improvisação livre é o método de *accompagnamento* de Luigi Palmerini (1841), sucessor de Stanislao Mattei em Bolonha. Palmerini provê ao estudante mais de cem versetsos e, ao final, descreve o processo formal de modular e encadear os diversos padrões aprendidos para finalmente construir uma peça autônoma e coerente extemporizada ao órgão.

iniciantes<sup>40</sup> somado ao carisma que perpassa os relatos pessoais a seu respeito, poderiam ter feito de Furno aquele professor inesquecível e sempre lembrado com estima por seus discípulos.

Com efeito, um bom professor de *partimento* precisa ser capaz de reconhecer e conduzir o aluno na descoberta das diversas soluções de um baixo, fazendo com que aquelas “composições em potencial” transformem-se, simultaneamente, em eficientes exercícios didáticos e em verdadeiras obras de arte. É por essa razão que o Capítulo 4 da presente dissertação discorreu por tantos elementos que não estão explícitos em regra alguma, mas que são necessários ao ensino e aprendizado dos *partimenti*. Dessa forma, os *partimenti* de Furno poderiam, isoladamente, não ser considerados um *granchè*. Mas certamente, a depender da capacidade do professor, podem se transformar em excelentes materiais de ensino (sendo que isso vale, a rigor, para qualquer *partimento*, de qualquer autor). Essa constatação nos leva, então, a esperar do “melhor professor de Nápoles” todo um domínio da arte do *accompagnamento* que Giovanni Furno parece ter tido de sobra e que talvez nisso tenha sido incomparável, tendo demonstrado desde cedo tamanho “engenho e perspicácia” para com a “ciência harmônica” (Cf. VILLAROSA, 1840, p. 81).

Dessa forma, faz sentido imaginar que a elevada estima daquele senhor octogenário – o mais “ativo e diligente”<sup>41</sup> de todos os professores, atencioso em recepcionar todos os viajantes que visitavam o conservatório<sup>42</sup>, e que prometera ensinar carinhosamente até mesmo após envelhecer<sup>43</sup> – seja devida principalmente às suas habilidades pedagógicas e à sua

<sup>40</sup> Além do fato de que a qualidade dos alunos em Nápoles, segundo os relatos históricos, havia caído drasticamente na virada do século XIX, é possível que a crescente entrada de alunos pagantes tenha feito com que o tradicional esquema de ensino (primeiramente *solfeggio*, depois *partimento* e, enfim, contraponto) nem sempre tenha sido respeitado. No manuscrito das regras de Furno D-Kk mu 1306.2702 utilizado pelo estudante Biangiantonio Palese, em 1813, há indícios de que fosse um aluno realmente iniciante, já que ao final ele teve que escrever um resumo das armaduras de clave, algo que um estudante treinado em *solfeggio* já deveria saber.

<sup>41</sup> “Der Maestro di Partimento (der Begleitung nach den Regeln des Generalbasses) ist Gio. Furno; derselbe hat gegen ein monatliches Honorar von 12 Ducati (20 Fl.) dieselbe Verpflichtung der dreymaligen Lection in der Woche. Dieser sehr geschikte Meister wird einstimmig als der thätigste und fleissigste Lehrer im Collegium gerühmt” (KANDLER, 1821, p. 857). [“O *Maestro di Partimento* (o acompanhamento segundo as Regras do Baixo Contínuo) é Gio[vanni] Furno, o qual recebe um salário mensal de 12 Ducados (20 Fl.), com a mesma obrigação de dar três aulas por semana. Esse Mestre extremamente habilidoso é unanimemente considerado como o mais ativo e diligente professor do *Collegium*”]

<sup>42</sup> “Il maestro Giovanni Furno assicurava che nel Conservatorio di S. Onofrio mostravasi ai forastieri, che andavano a visitarlo, la cameretta a pianterreno del campanile della chiesa, dove il gran Paisiello studiava sulla Spinetta le lezioni d’armonia e di contrappunto” (FLORIMO, 1882, v. 2, p. 83). [Aos forasteiros que visitavam o Conservatório de Sant’Onofrio, o *maestro* Giovanni Furno garantia que lhes fosse mostrada a salinha no andar do campanário da Igreja, onde o grande Paisiello estudava em uma espineta as lições de harmonia e de contraponto]

<sup>43</sup> “Fintanto che le gambe mi aiuteranno, verrò sempre a dare le mie lezioni a questi cari giovanetti che amo quali i miei figli, ed entrerò sempre compresso di rispetto e venerazione in questo santo asilo della carità cittadina che mi educò nell’arte, mi diede stato nella civil compagnia, onori e la modesta fortuna che posseggo” (FURNO apud FLORIMO, 1882, v. 2, p. 292). [Até quando minhas pernas permitirem, virei sempre dar minhas lições a esses queridos juvenzinhos, que amo como se fossem meus filhos, e entrarei sempre imbuído de respeito e veneração]

personalidade e carisma, mais do que àquilo que está explicitamente presente no material didático de sua autoria.

Entretanto, será que não haveria nenhum aspecto mais objetivo acerca do modo de ensino de Furno, e que pudesse ser utilizado pelos músicos modernos que buscam desenvolver suas habilidades na arte do *partimento*? A resposta é: sim, há. Francesco Florimo (1882, v. 2, p. 30), que foi aluno de Furno no mesmo período de Vincenzo Bellini, deixou registrado valiosos relatos que possibilitam saber um pouco melhor qual era o caminho que seu professor traçava com os alunos mais talentosos:

Foi o egrégio e experiente maestro Giovanni Furno, aluno de Cotumacci (o qual aprendeu com Durante), quem sucedeu Fenaroli para o ensino do *partimento*, ou harmonia tocada, no Conservatório. Ele [Furno] introduziu no seu ensino harmônico o curso de *partimenti* do seu professor Carlo Cotumacci, o qual terminava com doudas e complexas disposições a quatro vozes, audaciosas mesmo nos dias de hoje; [também] os *partimenti* em forma de *ricercar* de Gaetano Greco, [bem como] aqueles melodiosos de Paisiello e Zingarelli<sup>44</sup>. (FLORIMO, 1882, v. 2, p. 30).

Isso nos permite entender com clareza como se organizava a didática de Giovanni Furno. Os *partimenti* de Cotumacci tinham a função de desempenhar o caminho pedagógico estrutural, o que é muito lógico, já que estão certamente dentre as coletâneas de regras e *partimenti* mais bem sistematizadas, passando pela maioria dos padrões de movimento do baixo, explicitando os axiomas básicos e a formação das dissonâncias, bem como organizando-se de modo a possuir grupos de *partimenti* com dificuldades graduais para exemplificar cada elemento abordado. Além disso, em seguida aos *partimenti*, há um conjunto de *disposições*, que nada mais são do que baixos de *partimenti* que comportam um contraponto refinado a três e quatro vozes, bem como de fugas. Apesar disso, como se vê pelo testemunho de Florimo, Furno utilizava também materiais de outros professores. Para desenvolver a habilidade de compor melodias e improvisar linhas operísticas próprias do estilo moderno de seu tempo, Furno utilizava *partimenti* de Giovanni Paisiello e de Niccolò Zingarelli. Ao mesmo tempo, porém, Furno não deixava de lado a tradição antiga, e ensinava os *partimenti* imitativos, *ricercari*, do importante compositor napolitano Gaetano Greco (1657-1728).

neste santo orfanato de caridade cidadã, que me educou na arte, posicionou-me na vida civil, concedeu-me honra e a modesta fortuna que possuo.]

<sup>44</sup> "Al Fenaroli successe nel Conservatorio nell'insegnamento del partimento, od armonia sonata, l'egregio maestro Giovanni Furno, seniore, allievo del Cotumacci, che apresse dal Durante. Questi introdussi nel suo insegnamento armonico il corso dei partimenti del suo maestro il corso del partimenti del suo maestro Carlo Cotumacci, che terminava colle dotte ed elaborate disposizioni a quattro voci stimate arditissime anche ai nostri giorni; i ricercati partimenti di Gaetano Greco, quelli melodiosi del Paisiello e dello Zingarelli."

Isso revela algo fundamental ao músico moderno: este não deve limitar-se ao estudo de um único autor – como deve ter ficado claro ao longo deste capítulo, já que trouxemos elementos de muitas outras fontes para informar a realização dos *partimenti*. A reclamação de franceses pela falta de um “método único” napolitano não condiz com a própria natureza daquela tradição. Aquele que era tido como "o melhor professor de Nápoles" utilizava diferentes materiais para ensinar os diversos elementos da prática do *partimento* e da composição e, apenas se tivermos isso em mente, será possível compreendermos como tantos renomados compositores foram formados nos antigos conservatórios napolitanos, guiados por mestres como Giovanni Furno.

Na primeira invasão colérica de 1837, [Giovanni Furno foi] golpeado pelo mal asiático, e depois de poucas horas de sofrimento terminou aquela longa e pacífica vida no dia 20 de junho, com a idade de 89 [sic] anos. A sua morte foi amargamente lamentada por todo o corpo docente dos professores de música, e especialmente por seus alunos: e todos aqueles que então se encontravam em Nápoles, em homenagem de gratidão e de afeto, o acompanharam ao sepultamento.<sup>45</sup> (FLORIMO, 1882, v. 2, p. 293)

<sup>45</sup> “Nella prima invasione colerica del 1837, colpito dal male asiatico, dopo poche ore di sofferenze finì la lunga e pacifica vita il 20 giugno, dell’età di ottantanove anni. La sua morte fu amaramente pianta da tutta la classe dei professori di musica, e particolarmente dai suoi allievi: e quelli che allora si trovavano in Napoli, in Omaggio di gratitudine e di affetto, l’accompagnarono al sepolcro.”

## **CAPÍTULO 5 – *O ensino do contraponto escrito a partir do manuscrito I-Rsc A.Ms 3084***

Este capítulo organiza-se em torno do manuscrito I-Rsc A.Ms. 3084, intitulado *Movimenti del Partimento del Maestro Furno*. Assim, é apresentado inicialmente o que são *disposizioni*, juntamente com uma reflexão sobre sua função e modo de utilização no ensino do contraponto em Nápoles. Em seguida será discutido de maneira mais pormenorizada o manuscrito atribuído a Furno, apresentando seu conteúdo, organização e questionando sua autenticidade.

### **5.1 Disposições e o ensino do contraponto**

Como já foi visto ao longo deste trabalho, o ensino da música em Nápoles seguia uma ordem lógica: primeiro, os estudantes aprendiam canto (*canto fermo* e *solfeggio*), depois teclado (*partimento* e peças em intavolatura) e, só então, abordava-se o contraponto escrito. Essa organização é o que permitia que os estudantes adquirissem um profundo domínio dos rudimentos musicais, além de um refinamento do ouvido e desenvolvimento de um imaginário sonoro, antes de começarem a escrever música no papel. Em um período em que não existiam *softwares* reprodutores de partitura, saber escutar com o ouvido interno aquilo que está notado, bem como ter pleno controle sobre o efeito sonoro daquilo que se escreve, eram habilidades fundamentais para a autonomia de qualquer compositor.

Longe de ser uma disciplina teórica e abstrata aos moldes modernos, o *contraponto prático*, como costumava ser chamado, era aprendido principalmente a partir do exemplo e do exercício de escrita de *disposizioni*. Não havia, de modo geral, grandes novidades em sua teoria implícita quando comparada àquela do *partimento*, com exceção, talvez, de elementos relacionados à fuga. Isso é claro quando se lê, por exemplo, aquele tratado em forma de diálogo de Giacomo Tritto (1816), o qual já foi mencionado anteriormente em mais de uma ocasião nesta dissertação. Diferentemente da publicação de Tritto, porém, a maioria das fontes napolitanas disponíveis do contraponto escrito têm pouquíssimo ou nenhum texto verbal, possuindo apenas algumas dezenas de *disposizioni*, como é o caso da monumental publicação de Nicola Sala, intitulada *Regole del Contrappunto Pratico* (1794).

Primeiramente, cabe esclarecer o que são *disposizioni*. Traduzido literalmente por *disposições*, esse termo referia-se à notação da escrita polifônica em mais uma linha, opondo-

se, portanto, às *intavolature*. A ideia subjacente a esse termo era de que o contraponto pode ser organizado e composto de diferentes formas, ou seja: ele pode ser *disposto* a duas vezes, ou a três, quatro, etc. Uma disposição remete, portanto, à escrita vocal coral e/ou para vários instrumentos, enquanto a *intavolatura* seria uma espécie de equivalente da partitura moderna para teclado.

No âmbito estritamente pedagógico, uma disposição geralmente organiza-se em torno de uma linha melódica pré-definida. Certamente tal linha pode ser uma voz superior, ou um *tenore*, como os *cantus firmi* de Fux. Entretanto, ao longo do século XVIII e, principalmente na dita escola *durantista*<sup>1</sup>, o ensino do contraponto se dava majoritariamente por disposições escritas sobre uma linha de baixo. Por essa razão, muitos cadernos de contraponto napolitanos endossam títulos com termos como “*movimenti del partimento*”, nos quais há diversas disposições para um mesmo baixo – quase sempre algum padrão sequencial como aqueles *moti del basso* vistos no capítulo anterior.

Há dois tipos de fontes primárias com disposições: cadernos de estudantes e manuscritos ou publicações de professores. No primeiro caso estão exercícios de escrita realizados pelos próprios alunos para praticar a disposição adequada de diferentes linhas melódicas, além de exercitar a inventividade de variar e diminuir. Já no segundo caso, as disposições eram escritas com intuito de ser exemplares para o aprendizado das “colocações”<sup>2</sup> corretas e mais comuns, ou seja, dos modos de “falar” próprios da linguagem musical e estilo em voga, que não necessariamente podem ser explicados por regras gramaticais, na prática: algumas linhas superiores que comumente acompanham um baixo dado.

Um repertório de disposições para o estudo poderia ser uma grande ajuda para se compreender o contraponto a várias vozes. A partir de seu estudo, é possível começar a identificar e aprender colocações que são adequadas a padrões de baixo específicos – os *movimenti*. Essa abordagem foi estimada pelos *Durantisti* (seguidores de Durante). O mestre Carlo Cotumacci [...] foi um Durantista, e seu aluno Giovanni Furno (1748-1837) escreveu disposições a três vozes para a maioria dos *movimenti*. Como elas são em apenas três vozes e escritas de uma maneira simples, elas são uma boa porta de entrada para o mundo das disposições.<sup>3</sup> (GJERDINGEN, 2020, p. 160)

<sup>1</sup> Uma das diferenças entre as escolas de contraponto de Francesco Durante e Leonardo Leo se deve ao fato de os *leisti* priorizarem disposições em que se escreve acima e abaixo do canto dado, bem como pela introdução paulatina das espécies de Fux. Para uma discussão aprofundada sobre todas as diferenças, recomenda-se a leitura de *Counterpoint and Partimento* (TOUR, 2015)

<sup>2</sup> Sobre o termo gramatical “colocação” e sua aplicação na música, ver GJERDINGEN, 2020, cap. 10.

<sup>3</sup> “A repertory of dispositions for study could be a great help in trying to understand multivoice counterpoint. In studying them one could begin to identify and learn the collocations that matched particular bass patterns – the *movimenti*. This approach was favored by *Durantisti* (followers of Durante). Master Carlo Cotumacci, introduced in the previous chapter, was a Durantista, and his student Giovanni Furno (1748-1837) wrote three-voice

As implicações do aprendizado por um “repertório de disposições” para o resultado artístico, estilístico e pedagógico não devem ser menosprezadas. Via de regra, atualmente, o ensino do contraponto é feito essencialmente com “proibições”, ou seja, apresentando-se o que *não* se deve fazer (por exemplo, são ditados quais intervalos são proibidos de serem tocados paralelamente, quais saltos não devem ocorrer, etc). O *aprendizado a partir do exemplo*, por sua vez, enfatiza o aspecto “prescritivo”, ou seja, o que *pode* ser feito, caracterizando-se como uma didática essencialmente positiva. Entretanto, a prevalência do negativismo do ensino moderno frente à tradição mencionada se deve principalmente a uma mudança de ideologia estética, trazendo diversas implicações às atividades da composição, apreciação e análise musical. Apesar do enfoque no veto parecer ser algo cerceador, é preciso enaltecer que sua intenção seria justamente libertadora ao não influir diretamente na criatividade de cada um: ao estabelecer as regras do que não se pode fazer – que são poucas – os alunos estariam livres para fazer todo o resto como quisessem. Cada vez mais está claro, no entanto, que esse princípio de liberdade de escolha<sup>4</sup> não é necessariamente melhor, já que negligencia a relação intrínseca entre música e linguagem, algo fundamental ao século XVIII e especialmente caro à didática napolitana.

Nesse momento é importante frisar a diferenciação entre linguagem<sup>5</sup> e língua<sup>6</sup>. Enquanto a segunda depende de palavras em determinado idioma, a linguagem engloba toda comunicação, independente do anteparo. A única necessidade para que se estabeleça uma linguagem é o conhecimento comunitário de *códigos*, bem como suas denotações e conotações, sendo que só assim é possível que uma comunicação se estabeleça. Esse fato determina que

dispositions for most of the movimenti. Because they are in only three voices and notated quite simply, they may make a good introduction to the world of dispositions”

<sup>4</sup> Sobre o princípio gramatical da livre escolha (*open choice principle*) aplicada à teoria musical, recomenda-se a leitura de Gjerdingen (2020, p. 132).

<sup>5</sup> O que chamamos aqui de linguagem, é similar ao que Gjerdingen chama de *princípio idiomático (idiom principle)* em oposição ao princípio de livre escolha (*open choice principle*).

<sup>6</sup> A aproximação entre linguagem e a didática do partimento – mais que à “língua” – também é feita por Capolaretto (2019), que afirma: “Il partimento, proprio con l’episodicità o l’assenza della cifratura, denuncia la própria alterità epistemica, rispondendo nella sua logica funzionale ad un criterio statistico, non prevedendo nel suo sistema operativo, in assoluto, ‘ogni’ combinazione armonica da realizzare, ma solo quelle che il linguaggio musicale – la *koinè* della tonalità armonica – offre d’uso comune. Si può affermare, in termini di linguistica saussuriana, che la codifica del partimento accosta la *parole* più che assumere i critérios strutturali della *langue*” (CAPOLARETTI, 2019, p. 174).

seja quase impossível que haja uma linguagem universal, já que elas são sempre relativas a peculiaridades culturais<sup>7</sup>.

Muitas vezes as regras de contraponto e elementos teóricos da harmonia são descritos como integrantes de uma *gramática* musical. Entretanto é importante destacar que mesmo uma gramática de uma língua verbal não costuma ser capaz de abarcar todos os elementos particulares da linguagem, principalmente se ela for organizada pelo princípio de livre escolha. Esse fato pode ser exemplificado até mesmo em situações corriqueiras e banais. Nas frases “Maria é uma bela mulher” e “Maria é uma mulher bela” a mudança da posição do adjetivo “bela” não causa nenhuma alteração gramatical nem implica em mudança de sentido denotativo, além de serem ambas completamente passíveis de serem ouvidas na linguagem comum. No entanto, se o adjetivo “bela” for substituído por “feia”, a situação mudaria significativamente. Isso porque é possível dizer “Maria é uma mulher feia”, mas “Maria é uma feia mulher” apenas seria dito por um estrangeiro cuja língua nativa não é o português. Do ponto de vista gramatical, os adjetivos “bela” e “feia” são classificados da mesma maneira, não havendo nenhuma regra passível de ser proferida que explique a razão de ser possível alterar a ordem das palavras no primeiro caso, e impossível no segundo. O motivo para isso acontecer

<sup>7</sup> Para deixar isso claro, é oportuno utilizar-se justamente do artifício pedagógico do exemplo. No Brasil é comum que, em situações em que há razoável intimidade, mulheres se cumprimentem com um beijo no rosto, bem como homens e mulheres, sendo raro, entretanto, que dois homens se cumprimentem dessa forma. As razões por trás desse padrão de comportamento são certamente o machismo e a homofobia que persistem no país. Independentemente do juízo de valor, porém, é importante observar que a cultura é significativa na construção desses hábitos de comunicação e relacionamento social. Na Itália, por exemplo, o mesmo não ocorre. Lá, dois homens se cumprimentam com beijos – não apenas um, mas dois, e começando pelo lado esquerdo, diferentemente do Brasil. Essa diferença faz com que um italiano que não conheça os costumes brasileiros possa se sentir surpreso, por exemplo, ao não receber recíproco cumprimento de um parente distante, equivocando-se ao entender isso como uma mensagem de que, naquele encontro, não se esteja adotando um ambiente de intimidade familiar. Outra possibilidade seria que tal italiano fosse avisado, por meio de uma “pedagogia negativa”, de que no Brasil os homens não se cumprimentam com beijos {“não toque dissonâncias sem preparação”}. Porém, apenas com essa informação, ele não saberia como se portar: deve-se cumprimentar com um aperto de mão? {a dissonância pode ser preparada pela oitava?} Ou com uma reverência oriental? {“e por uma quinta diminuta?”}. Em uma melhor hipótese, ele poderia ser orientado positivamente com o aviso de que ao cumprimentar mulheres, por outro lado, ele poderia dar um beijo no rosto {“é possível tocar a quarta sem preparação...”}. Entretanto, com essa informação incompleta, seria possível que ele batesse o rosto na outra pessoa, já que no Brasil beija-se no lado direito, enquanto na Itália começa-se pelo lado esquerdo {“...apenas no segundo grau do tom”}. Obviamente, após poucos dias no Brasil, um italiano aprenderia os novos padrões de cumprimento, assim como um brasileiro na Itália também se habituaria, já que a linguagem se desenvolve em comunidade. Isso faz com que o conceito de *aprendizagem situada* (*situated learning*) seja essencial para o entendimento da vida nos antigos conservatórios como algo fundamental não apenas para o aprendizado da linguagem musical, mas também para a formação de uma *identidade* (GJERDINGEN, 2020, p. 70-71). Trazendo a analogia do exemplo anterior para a linguagem oral e verbal, muitos dos motivos que geram confusão e piadas entre o modo de falar de portugueses e brasileiros se devem, justamente, ao fato de que há diferenças significativas de *linguagem* entre esses dois povos – apesar de falarem a mesma *língua*. Enquanto uns utilizam uma linguagem muito mais literal, os outros não. Tal diferença no uso da literalidade não se deve a questões gramaticais, mas é apenas relativo a convenções de linguagem.



é precisamente a existência de *colocações*, as quais definem o modo de organização da linguagem em determinado momento, sendo aprendida e transformada ao longo do tempo com a difusão comunitária de modelos que são percebidos e reconhecidos por aquele grupo de falantes.

Algo análogo ocorre com o contraponto e a composição musical. Não há regras capazes de definir todas as colocações, sendo por esse motivo que o aprendizado do contraponto por meio do modelo de *disposições* mostra-se tão fundamental. O ensino do *partimento* – e, por extensão, do contraponto – não se preocupa em prescrever *todas* as possibilidades de acompanhamento, mas apenas aquelas mais comuns dentro de determinada linguagem (CAPOLARETTI, 2019, p. 174). O domínio de tantas colocações é o que permitia ao estudante dos antigos conservatórios tornar-se fluente na composição musical, sabendo criar tantas variações de realização para um mesmo *movimento*, similarmente a um escritor que pode criar dezenas de fábulas sobre um príncipe e uma princesa que “viveram felizes para sempre”. Analogamente, um estudante moderno, disciplinado dentro da tradição de “livre escolha”, teria aprendido que não se pode começar um texto com “viveram felizes para sempre”, entretanto ele possivelmente não será capaz de improvisar e gastará tempo considerável para definir sua primeira frase, já que não terá esquematizado em sua memória frases como “Em uma bela tarde de sol” ou “Em uma noite de inverno” e terá receio em utilizar o eficiente “Era uma vez”, por ser pouco “original”.

As disposições atribuídas a Furno são, portanto, uma coleção de variações para movimentos de baixo específicos, representando um bom exemplo de como é necessário adquirir a habilidade de variação para que as músicas não sejam sempre as mesmas. Entretanto, elas certamente não são a mais completa coletânea napolitana de disposições, sendo as *regole* de Nicola Sala (1794) a mais robusta fonte primária de exemplares napolitanos e colocações do contraponto prático. Apesar disso, é importante frisar que Sala foi um *leista* e, por essa razão, suas regras enfatizam um estilo conservador, com enfoque no aprendizado do contraponto duplo e da fuga. A tradição *durantista* de Furno priorizou o ensino da melodia e, por isso, tem como enfoque os movimentos do baixo<sup>8</sup>. Certamente há cadernos de alunos de Durante, Fenaroli, Zingarelli e Cotumacci com realizações muito refinadas, mas foi provavelmente Luigi Cherubini (1760-1842), já diretor do conservatório de Paris no começo

<sup>8</sup> Sobre as diferenças entre as duas escolas, recomenda-se a leitura de *Counterpoint and Partimento* (TOUR, 2015).

do século XIX, quem melhor sistematizou e exemplificou todos os padrões de *movimenti*<sup>9</sup> no livro *Marches d'Harmonie* (1847).

Antes de discutir mais a fundo, porém, o manuscrito das disposições atribuídas a Furno, que é o assunto específico dos próximos subcapítulos, é importante destacar um pouco mais as implicações do modelo pedagógico de exemplares, frente à tradição moderna.

Como foi dito, a razão pela qual um modelo pedagógico foi substituído pelo outro, traz implicações significativas do ponto de vista estético. O aprendizado do contraponto por meio de um “repertório de realizações” não condizia com a nova ideologia do final do século XIX e começo do XX, a qual pressupunha uma extrema originalidade ao fazer artístico e, especificamente, composicional. É essa, precisamente, a razão de se ter priorizado o ensino a partir da “livre escolha”, já que só assim será possível não interferir na subjetividade e criatividade dos alunos. Com esse modelo e com o apagamento da tradição anterior, porém, veio *a posteriori* um equívoco comum no que concerne a própria apreciação e análise do repertório canônico e seus processos composicionais.

No artigo *A hidden aspect of Chopin's invention*, Gajewski (1995) afirma ser surpreendente encontrar evidências de que Chopin utilizou trechos de obras de outros compositores em suas composições. Seu enfoque é a *Sonata para violoncelo e piano* do compositor polonês, em que há profunda similaridade com três fugas de Cherubini, as quais estão presentes no livro *Cours complet de composition e de la fugue* (1832). É conhecido o fato de que, ao final de sua vida, justamente quando compôs a sonata, Chopin estava estudando tal livro, já que copiou diversas fugas de Cherubini. Isso é uma prova cabal de que mesmo passados os anos 1840 um compositor como Chopin ainda se utilizava do método da emulação e variação para desenvolver suas habilidades de compositor. Graças às pesquisas voltadas à didática dos *partimenti* e a outros estudos sobre a história da teoria musical no últimos anos, atualmente é cada vez é mais clara a maneira pela qual a didática de Cherubini funcionava, diferentemente do panorama de décadas atrás:

O que, finalmente, pode-se concluir dos segredos composicionais descobertos na mesa de trabalho de Chopin? Os empréstimos [de obras de outros compositores] sugerem que sua Musa poderia ter começado a abandoná-lo conforme sua doença o devastava, justamente no período em que escreveu a sonata para violoncelo. As cartas de Chopin desse período também apontam nessa direção. Sua busca por ideias na obra de outros compositores, porém, pode perfeitamente representar o que foi uma indulgência ao longo de toda a sua carreira. De fato, isso seria uma particularidade improvável àquele

<sup>9</sup> Na França, as *disposizioni* eram chamadas de *réalisations*, e os *movimenti del partimento* ou *moti del basso* tornaram-se *marches d'harmonie*.

mestre, o qual foi batizado por Alfred Einstein de maneira tão simples como “um músico original”<sup>10</sup> (GAJEWSKI, 1995, p.128-130)

Como se vê, Gajewski enxergou em sua descoberta sobre a inventividade de Chopin algo que em certa medida "desqualificaria" a sua tão estimada “originalidade”. Entretanto é apenas com a clareza do arcabouço teórico-pedagógico do período que se pode, de fato, compreender o que há de original na escrita de importantes compositores, bem como desmistifica o ato composicional e trazer aos dias hoje novas possibilidades de aprendizado e ensino do contraponto que sejam alternativas ao desgaste do “proibicionismo” de métodos consolidado no século passado.

## 5.2 Quem escreveu o manuscrito I-Rsc A.Ms. 3084?

O manuscrito I-Rsc A.Ms. 3084 está na biblioteca do *Conservatório de Santa Cecília* (Roma) e pouco se sabe das circunstâncias de sua produção. Seu conteúdo consiste em diversas disposições a três vezes para uma série de movimentos do baixo e, por isso, é intitulado precisamente como *Movimenti del Partimento*. Entretanto, a escolha de discuti-lo nessa dissertação não se deve ao seu conteúdo, mas ao fato de possuir uma continuação ao título endossado na primeira página, o qual diz: *del maestro Furno*. Esse título leva a crer que tais “movimentos do partimento” são de autoria de Giovanni Furno. Porém, como não há nenhum outro indício, cabe a pergunta: seriam as realizações de Giovanni Furno, ou apenas os baixos escritos para algum aluno? Há algum sinal em seu conteúdo que responda diretamente a essa questão?

O manuscrito possui ao todo quatorze folhas, mas está incompleto, sendo possível inferir que perdeu ao menos duas, uma no meio (entre as folhas 11 e 12) e outra no final. Seu conteúdo são disposições a três vezes organizadas em nove blocos, ou seja, em nove movimentos do baixo, sendo eles: (1) Partimento no modo maior que sobe por semitom de 3 a 6 – oito disposições; (2) Partimento no modo menor que sobe por semitom de 5 a 8 – dezesseis disposições; (3) Partimento que desce por semitom de 7 a 5 – seis disposições; (4) Partimento que sobe por grau e desce terça – sete disposições; (5) Partimento que sobe terça e desce por grau – três disposições; (6) Partimento que desce terça e sobe um grau – doze disposições; (7)

<sup>10</sup> “What, finally, is one to make of the compositional secrets uncovered in Chopin’s workroom? The composer’s borrowings suggest his Muse may have begun to desert him as the ravages of disease took hold in the period of the Cello Sonata. Chopin’s contemporary letters to point in this direction. His foraging for ideas abroad in the works of other composers though, may well represent what had been an indulgence throughout his career. That would be an improbable quirk indeed in the master Alfred Einstein has christened, so aptly, ‘an original musician’.”

Partimento que sobe quarta e desce terça – seis disposições; (8) Partimento que sobe quarta e desce quinta – uma incompleta mais seis disposições, também falta a página do título; (9) Partimento que sobe quinta e desce quarta – quatro disposições mais uma incompleta, falta(m) a(s) última(s) página(s).

Estabelecer uma relação direta entre tais movimentos e as regras de *partimento* de Furno não é algo fácil. A única semelhança óbvia é a austeridade de diminuições na linha do baixo, permitindo que cada estrutura de movimento seja muito clara. Dentre os *movimenti* há alguns que foram aprendidos nos *partimenti* - a saber, os de números (4), (6), (8) e (9) -, mas todos os outros não são abordados. Seria possível supor que as disposições tivessem sido pensadas para complementar as regras de Furno, apresentando os movimentos do baixo não descritos ali. Entretanto isso não se confirma, já que não há todas as sequências possíveis, nem mesmo algumas muito comuns, como a *romanesca*. Esse fato faz com que seja incerto afirmar que tal manuscrito faça parte – juntamente com as regras de *partimenti* – de uma metodologia de Furno, organizada e unificada para o ensino do contraponto prático. Além disso, essa dificuldade em se estabelecer a relação possibilita indagar se tais disposições são, de fato, de Furno - questionamento que é reforçado por outros fatores.

Primeiramente, vale destacar que há poucos indícios de que Giovanni Furno tenha ensinado contraponto escrito<sup>11</sup>, além de *partimento* ao teclado. Documentos oficiais atestam que pelo menos desde 1811 até sua aposentadoria definitiva em 1835, Furno permaneceu no conservatório exclusivamente como “*maestro di partimento*” (Cf. CAFIERO, 2020, p. 16, n. 44). Apesar disso, já antes dessa data, em 27 de setembro de 1808, a listagem da função do corpo docente do já unificado conservatório inclui como professores de “*contrappunto*” os nomes de Fedele Fenaroli, Giacomo Tritto, Giuseppe Gargano, Giuseppe Cerveli e Saverio Valente, mas não de Furno, o qual ocupa o posto, junto com Giuseppe Elia, de professor de “*cembalo e organo*” (CAFIERO, 2020, p. 8, n. 17). Isso não significa que seja impossível que Furno jamais tenha ensinado contraponto escrito, uma vez que a classificação das disciplinas não é totalmente rígida e, em 1783, ele foi o substituto escolhido para o importante cargo de *Maestro di Capella ordinario*, antes ocupado por Carlo Cotumacci no conservatório de Sant’Onofrio (CAFIERO, 2020, p. 16, n. 44). Além disso, Francesco Florimo (1882, p. 30)

<sup>11</sup> Os dados biográficos do mais célebre aluno de Furno comprova esse fato. Tendo estudado *armonia sonata* (partimento) por um ano sob a guia de Furno, Vincenzo Bellini foi admitido na classe de contraponto de Giacomo Tritto. Mais tarde passou a ser instruído em composição por Nicolò Zingarelli (MONTEROSSO, 1970).

testemunha ter estudado “disposições difficilíssimas” de Carlo Cotumacci, enquanto aluno de Furno, mas isso também indica que ele utilizava muito material que não era de sua autoria<sup>12</sup>.

Apesar de tudo isso, outra hipótese viável seria a de que Furno tivesse escrito tal manuscrito de disposições para ensinar os *movimenti* mais comuns para aqueles alunos que não conseguiam realizar as difíceis disposições de Cotumacci, já que, deve-se lembrar, o nível médio dos estudantes dos conservatório no começo do século XIX era baixo. Entretanto, há algo na realização dos *partimenti* que faz ser difícil acreditar que tal manuscrito tenha sido feito por um *maestro*: Em mais de uma disposição há quartas não preparadas na cadência final (Fig. 5.1). É certo que a melodia do século XIX pouco a pouco deixou de tratar a quarta como dissonância, mas em um exercício didático simples parece pouco provável que isso aconteceria, de modo que se pode assumir que, ao menos as realizações, tenham sido feitas por um estudante.



Figura 5.1 – Terceira disposição com destaque à quarta sem preparação (I-Rsc A.Ms. 3084, fol. 1r)

Outro fato que merece ser destacado é que o título endossado na capa do manuscrito foi escrito em duas etapas. Assim, pode-se afirmar que o original era apenas “*Movimenti del Partimento*”, pois possui a mesma caligrafia e tinta do conteúdo principal do manuscrito. O adendo “*del maestro Furno*”, no entanto, parece ter sido escrito posteriormente, possuindo caligrafia e tinta diferentes (Fig. 5.2). Na última folha do manuscrito há uma pista de quando tal título foi completado, já que consta a frase “*Nel Maggio del 1856*” - escrita a lápis - seguida de uma assinatura de três letras indecifráveis (Fig. 5.3). Isso significa que alguém estudou as disposições em maio de 1856, ou seja, quase 20 anos após a morte de Giovanni Furno,

<sup>12</sup> Pela descrição de Florimo fica claro que Furno fazia com que o estudantes passassem por todos os *partimenti* de Cotumacci, chegando, inclusive, no livro avançado de disposições a quatro vozes e fuga. As disposições de Cotumacci, no entanto, não se relacionam com o manuscrito discutido neste capítulo. Sobre o uso de material de outros professores, Florimo também ressalta que eram estudados, sob a direção de Furno, *partimenti* de Cotumacci, Gaetano Greco, Paisiello e Zingarelli: “*Questi [Giovanni Furno] introdusse nel suo insegnamento Armonico il corso dei partimenti del suo mastro Carlo Cotumacci, che terminava colle dotte ed elaborate disposizioni a quatro voce stimate arditissime anche ai nostri giorni; i ricercati partimenti di Gaetano Greco, quelli melodiosi del Paisiello e dello Zingarelli*” (FLORIMO, 1882, vol. 2, p. 30).

aumentando ainda mais a desconfiança em relação à sua autoria. Além disso, a caligrafia é similare àquela encontrada no subtítulo “*del maestro Furno*”, embora seja difícil afirmar com certeza se trata-se da mesma mão, ou de uma terceira. O que é certo, porém, é que essa pessoa que assinou ao final estudou de fato o manuscrito, pois parece ter se interessado por um dos movimentos, já que anotou sobre ele “*Per un Amen*” (Fig. 5.4), além de enumerar três disposições com variações de suas variações.

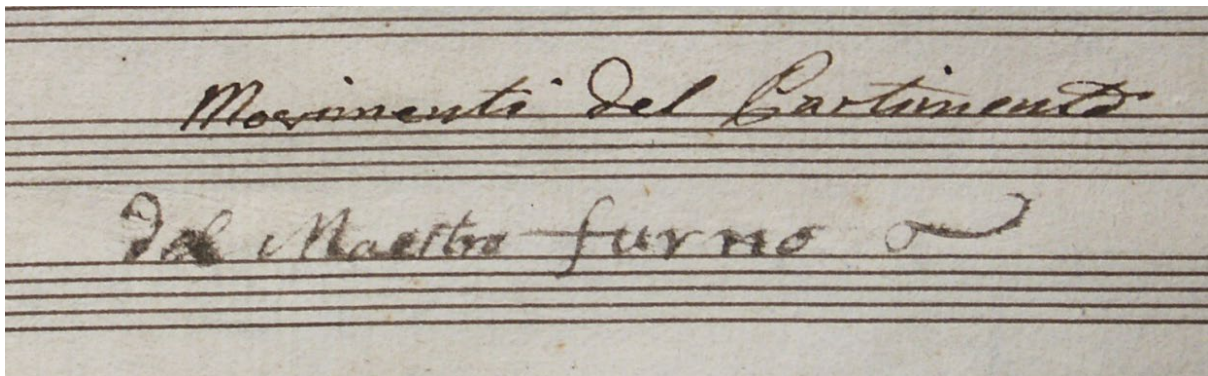


Figura 5.2 – Título do manuscrito I-Rsc A.Ms. 3084 (fol. 1v), com duas caligrafias e duas tintas

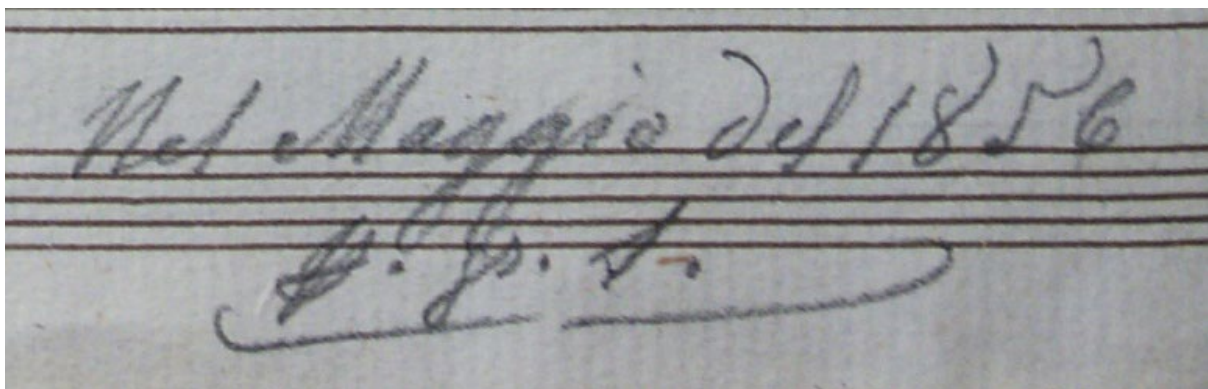


Figura 5.3 – Assinatura no final do manuscrito, com caligrafia e tinta diferentes do original (I-Rsc A.Ms. 3084, fol. 14v).

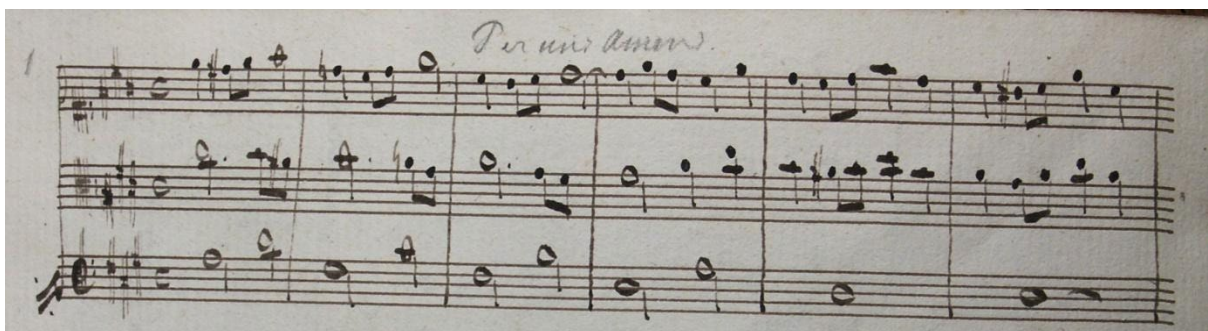


Figura 5.4 – Marcação “Per un Amen” (I-Rsc A.Ms. 3084, fol. 12r), comparar com caligrafia da assinatura final (Fig. 5.3), ambas diferentes do restante do manuscrito

Essa marcação é uma testemunha da prática de estudo de exemplares para utilizá-los em peças reais. Ao terminar o curso, cada estudante precisava demonstrar sua capacidade de compor missas inteiras, sendo que alguns dos movimentos eram justamente fugas, como é o caso do *Amen*. Assim, é provável que o estudante proprietário de tal manuscrito tenha utilizado esse movimento demarcado em alguma de suas composições antes de se formar no conservatório.

Uma opinião informada é que, de fato, tal manuscrito faz parte da escola *Durantista* tardia da primeira metade do século XIX. Há muitas similaridades entre a ordem dos movimentos de baixo escolhidos e as regras de *partimenti* de Fenaroli (mas isso não é suficiente para relacioná-los, já que, a rigor, tais movimentos são genéricos e comuns ao ensino de qualquer professor do período). Uma forma de solucionar os mistérios em torno do manuscrito seria encontrar correspondências de baixo em outras fontes e, por isso, foi consultada a base de dados UUPart. Entretanto, poucas correspondências foram encontradas, sendo que aquelas que ocorreram geralmente estão presentes em *partimenti* de Nicolò Zingarelli, os quais, por sua vez, não se limitam a um só movimento, mas se desenvolvem em peças inteiras, encadeando diversos padrões. Ainda assim, é interessante notar que tais disposições seriam um modelo perfeito para a realização desses *partimenti* (Fig 5.5a e 5.5b).

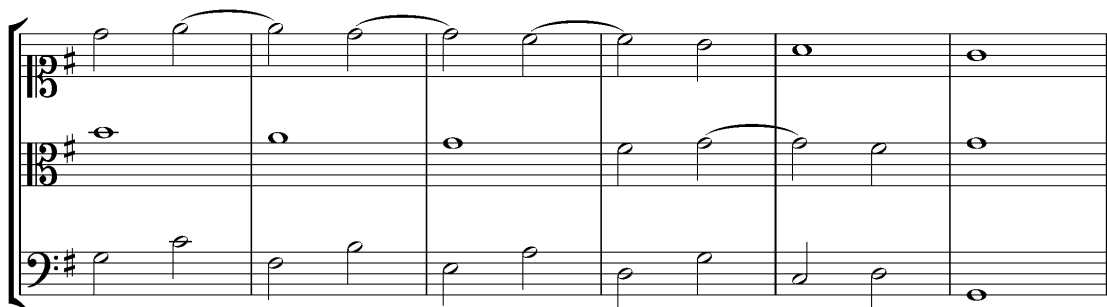


Figura 5.5a – Disposição do manuscrito I-Rsc A.Ms. 3084 (fol. 12v), que pode ser usada como modelo para a realização de um *partimento* de Niccolò Zingarelli (Fig. 5.5.b)

Figura 5.5b – Partimento de Niccolò Zingarelli, o qual pode ser realizado a partir das colocações da disposição do manuscrito I-Rsc A. Ms. 3084 (Cf. Fig. 5.5a)

Como se vê, pairam muitas incertezas em relação ao manuscrito I-Rsc A.Ms. 3084 e sua autoria. Mesmo assim, vale discutir um pouco mais sobre as características dos movimentos apresentados – principalmente aqueles que não estão presentes nas regras de *Partimenti* de Furno – e suas as estratégias de realização, a fim de evidenciar elementos discutidos no capítulo anterior.

### 5.3. Análise das disposições do manuscrito

Neste subcapítulo serão analisadas e apresentadas várias disposições do manuscrito I-Rsc A. Ms. 3084, mas não a totalidade. Além disso, para fins didáticos, a ordem de sua exposição e uso de claves foi muitas vezes alterada. Dessa forma, recomenda-se a utilização do *Anexo II* para o estudo de uma transcrição completa.

#### 5.3.1. Movimento por semitons ascendentes (Monte cromático)

Os primeiros dois movimentos do baixo, apresentados nas disposições, dizem respeito a uma sequência de semitons ascendentes. No primeiro caso, são disposições no modo maior,



de forma que o baixo ascende de 3 a 6; já no segundo, elas estão no modo menor, subindo de 5 a 7. Decifrar como acompanhar tal movimento é simples para alguém que tenha estudado as regras de partimenti de Furno, já que cada módulo de semitom ascendente pode ser caracterizado como um movimento 7-1 em uma nova escala, algo completamente de acordo com a primeira prescrição das *saídas de tom* (Cf. Capítulo 3). É útil destacar que, no âmbito da *schema theory*, tal movimento é chamado de Monte (GJERDINGEN, 2007): neste caso, especificamente, cromático e de três módulos. Também é importante mencionar que no modo menor não se escolheu manter o padrão de subida 7-1 no primeiro módulo, tocando-se o acorde de 5/3/(7) próprio do quinto grau seguido de um *inganno* ao tocar-se outro acorde de 5/3 sobre 6.

The musical score for Figure 5.6 consists of three modules. Module 1, labeled '1 Dó M', shows a treble clef with a whole note D4 and a bass clef with a whole note G3. Module 2, labeled '2 Ré M', shows a treble clef with a whole note E4 and a bass clef with a whole note A3. Module 3, labeled '3 Mi m', shows a treble clef with a whole note F#4 and a bass clef with a whole note B3. Fingerings are indicated by circled numbers: 7 and 1 for the first two notes of each module, and 3 and 6 for the final notes. A dotted line at the bottom connects the circled number 3 under the final note of Module 1 to the circled number 6 under the final note of Module 3.

Figura 5.6 – Disposição com estrutura do acompanhamento em três módulos do Monte Cromático no modo maior

The musical score for Figure 5.7 consists of three modules. Module 1, labeled '1 Sol m', shows a treble clef with a whole note G4 and a bass clef with a whole note D4. Module 2, labeled '2 Fá M', shows a treble clef with a whole note F#4 and a bass clef with a whole note C4. Module 3, labeled '3 Mi m', shows a treble clef with a whole note G4 and a bass clef with a whole note D4. Fingerings are indicated by circled numbers: 5 and 3 for the first two notes of Module 1, 6 and 3 for the first two notes of Module 2, 7 and 1 for the first two notes of Module 3, and 5 and 8 for the final notes. A dotted line at the bottom connects the circled number 5 under the final note of Module 1 to the circled number 8 under the final note of Module 3.

Figura 5.7 – Disposição com estrutura do acompanhamento em três módulos do Monte Cromático no modo maior

Além disso, é válido reconhecer que independentemente de o movimento ser no modo maior ou menor, ele sempre acontece nas mesmas notas, quando comparadas às escalas relativas. Tomando Sol maior como exemplo, o movimento ocorreria de *Si* a *Mi* (3 a 6), assim

como na escala relativa menor (Mi menor) já que *Si* a *Mi* corresponde a 5 a 8<sup>13</sup>. O reconhecimento desse paralelismo entre as escalas relativas é muito útil de ser percebido, já que também costuma acontecer em outros esquemas, como é o caso da *Fonte*.

Em relação a características das realizações propriamente ditas, é útil identificar elementos discutidos no capítulo anterior, e que aparecem nesta fonte primária. Nesse sentido, note-se o uso da sexta e da quinta horizontalizadas sobre 7: com seu movimento descendente elas proporcionam um equilíbrio, já que contrastam com a contínua ascensão do baixo (Fig. 5.8). Além disso, esse movimento é o que mais possui variações, de modo que se pode identificar muitas das estratégias discutidas anteriormente, como uso de diminuições, suspensões (Fig. 5.8) e, inclusive, com alterações rítmicas do baixo (Fig. 5.9)



Figura 5.8 – Realização com uso destaque a sexta e quinta horizontalizadas e suspensões de nona



Figura 5.9 – Realização com uso de rápidas diminuições e com o ritmo do baixo alterado em forma de *Giga*.

### 5.3.2. Movimento por semitons descendentes (*passus duriusculus*)

Após os movimentos cromáticos ascendentes, é a vez daquele cromático descendente, especificamente no modo menor, o qual é conhecido pelo nome *passus duriusculus* no âmbito de estudo das figuras de retórica musical barroca. Embora o manuscrito defina-o como o um

<sup>13</sup> Note que o paralelismo entre *schemata* e padrões melódicos é evidente quando se utiliza a solmização, já que as escalas relativas maiores e menores possuem os dois mesmos hexacordes.

*partimento* que desce de 7 a 5, seria mais apropriado afirmar que seu começo é em 1, já que quase sempre se inicia no primeiro grau do tom.

A forma mais fácil de acompanhar esse movimento é utilizando a sequência 7-6 (Cf. Capítulo 3). Assim, pode-se imaginar como estrutura principal o movimento 1 7 6 5 (ou *baixo de lamento*) no modo menor e acompanhá-lo com a suspensão de sétimas, encarando o cromatismo próprio do *passus duriusculus* como uma simples diminuição, sem a necessidade de se alterar o acompanhamento (Fig. 5.10). A segunda maneira é criar uma linha ascendente contrastante ao movimento, de modo que o baixo não reflete mais uma linearidade contínua, mas ligeiramente pontuado (Fig. 5.11). São essas duas maneiras que estruturam todas as variações das seis disposições do manuscrito.

The figure displays three musical examples, labeled a), b), and c), illustrating different accompaniment techniques for a specific melodic movement. Each example is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature.

- Example a)** Shows a full accompaniment with a treble staff and a bass staff. The bass line features a descending sequence of notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.
- Example b)** Shows a reduced bass line with figured bass notation. The notes are G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Above the notes are the figures 7, 6, 7, 6. Below the first measure is a circled 1, and below the fifth measure is a circled 5, with a dotted line connecting them.
- Example c)** Shows a full accompaniment with a treble staff and a bass staff. The bass line features a descending sequence of notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Figura 5.10 – (a) Disposição sem diminuições; (b) redução do baixo evidenciando relação com a sequência descendente 7-6; (c) Disposição com diminuição mantendo a estrutura anterior.

The image contains two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', each with a treble and bass clef. Both are in 3/4 time and have a key signature of two flats (Bb and Eb).  
 Staff 'a)' shows a bass line (bottom) with a descending chromatic scale: G4, F#4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The upper voice (top) starts with a whole rest, then moves from G4 to F#4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, mirroring the bass line's chromatic descent.  
 Staff 'b)' shows the same bass line. The upper voice (top) starts with a whole note G4, then moves to F#4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, which is an inverted version of the chromatic descent shown in 'a)'.

Figura 5.11 – (a) Realização do baixo cromático descendente com destaque à linha superior em movimento contrário;  
 (b) Mesma realização, mas com as vozes superiores invertidas, evidenciando o contraponto duplo.

### 5.3.3. Movimento que sobe quarta e desce terça

O movimento que desce terça e sobe quarta é muito apropriado para a criação de cânones. Além disso, é notável sua relação com o movimento cromático ascendente visto anteriormente, sendo, por essa razão, classificado por Gjerdingen (2007) como uma variante do *Monte cromático*, chamando-o de *Monte principal*<sup>14</sup>, já que eles podem ser tocados em contraponto duplo (Fig 5.12). A implicação harmônica dessa última possibilidade é que cada salto de quarta ascendente do baixo pode ser entendido como um movimento 1-5 em uma nova escala, de modo a ser possível acompanhar cada um desses módulos com uma cadência soprano 7-1 (em termos modernos: acordes de dominante secundária).

Embora tais características aconteçam nas disposições, não é possível dizer que elas sejam evidenciadas. No caso dos cânones, a austeridade de diminuições no baixo faz com que seja difícil perceber-se a imitação. Já no caso da disposição com o *monte cromático*, a posição

<sup>14</sup> Não nos é possível afirmar com certeza se a nomenclatura de Gjerdingen tem origem no manuscrito I-Rsc A.Ms. 3084. Porém, o manuscrito complementa os títulos do baixo que sobe quarta e desce terça e do baixo que sobe quinta e desce quarta com as palavras “*Movimento Principale*”.

das movimentos no manuscrito e a falta de uma versão estrutural com o cromatismo dificulta o estabelecimento da relação, talvez indicando uma característica dessa tradição napolitana tardia que, pouco a pouco, priorizou a escrita melódica em detrimento de um estudo de todos os intrincados elementos do contraponto duplo. Ainda assim, nesse movimento específico é notável que as disposições se desenvolvem de maneira similar àquele passo a passo da escola de Fenaroli descrito no capítulo anterior: começando com uma realização austera, apenas com consonâncias simples, em seguida adicionando suspensões e, enfim, com diminuições. Note-se, nas realizações, o uso de terças paralelas e a variação do ritmo ao longo da sequência (Fig. 5.13 e 5.14) para evitar monotonia e evidenciar a independência das vozes.

The figure consists of three musical examples, labeled a), b), and c), each showing a treble and bass clef system. Example a) shows a treble clef with notes 3, 4, 5, 6 and a bass clef with notes 1, 4, 2, 5, 3, 6. A '3as.' marking is present. Example b) shows a treble clef with notes 3, 4, 5, 6 and a bass clef with notes 1, 4, 2, 5, 3, 6. Example c) shows three measures with chordal labels: 1 F#m, 2 Sol M, and 3 Lá m. The treble clef has notes 7, 1, 7, 1, 7, 1 and the bass clef has notes 5, 1, 5, 1, 5, 1. Red stars mark chromatic alterations in the treble line.

Figura 5.12 – (a) Disposição básica com duas linhas escalares paralelas sobre o baixo que sobe quarta e desce terça; (b) Disposição com apenas uma linha escalar e outra canônica em relação ao baixo; (c) Realização com diminuição na linha canônica alteração cromática da linha escalar.

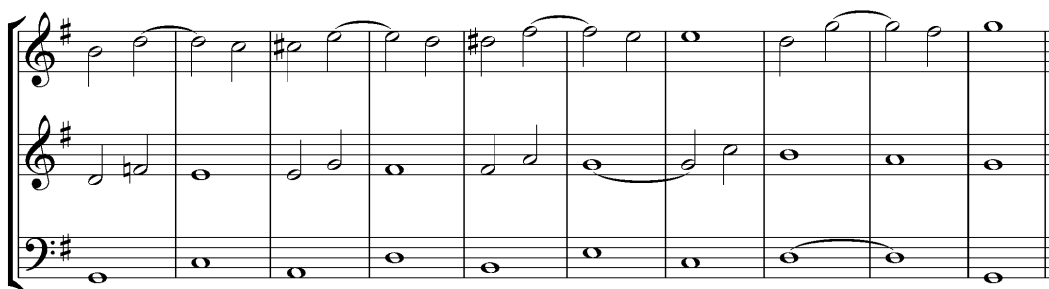


Figura 5.13 – Exemplo de disposição ainda austera em diminuições, mas com suspensões de nona.



Figura 5.14 – Exemplo de disposição diminuída.

### 5.3.4 Movimento que sobe terça e desce segunda

Assim como aqueles descritos anteriormente, o movimento que sobe terça e desce segunda não foi ensinado nas regras de *partimenti* de Furno. Apesar disso, há uma alternativa de realização nas disposições muito perspicaz, que deve ser evidenciada. É possível acompanhar o movimento com terças ou sextas paralelas ao baixo; entretanto, a aplicação simultânea dessas duas vozes poderia incorrer em quintas paralelas entre as vozes superiores, as quais são evitadas pelo deslocamento rítmico, usando suspensões e notas mais curtas, de modo a criar um contraponto adequado e canônico. É notável também, que tal solução foi explorada seguidamente, alterando-se a posição das vozes superiores, evidenciando uma atenção à característica do contraponto duplo, além de reforçar a ideia de que, ao se praticar variações de *partimenti*, os alunos provavelmente fariam o mesmo.

The image shows two musical staves, labeled a) and b), illustrating voice leading for a movement that ascends by a third and descends by a second. Staff a) shows a sequence of notes in the bass clef (A, B, B', A) with arrows indicating the path. Staff b) shows a similar sequence in the treble clef (B, B', A, B). Brackets on the right indicate intervals of 3rd and 6th degrees.

Figura 5.15 – Análise de duas disposições para o movimento que sobe terça e desce segunda, evidenciando o contraponto duplo, deslocamento rítmico e caráter imitativo canônico.

### 5.3.5 Movimento que desce terça e sobe segunda

Curiosamente há duas seções do manuscrito para duas sequências redundantes: aquela sobe por grau e desce terça, e aquela que desce terça e sobe por grau. Como foi dito no Capítulo 3, faz sentido diferenciar os dois movimentos se levarmos em consideração a métrica e as possibilidades de uso de dissonâncias. Isso porque, se considerarmos que o movimento sobe por grau de um tempo fraco para um tempo forte, surge a possibilidade de se tocar uma nona na segunda nota. Entretanto, se a passagem de um tempo fraco a um forte ocorrer na descida da terça, então esse padrão será mais apropriado para o uso do acorde de 6/5 sobre a segunda nota. No entanto, essa possibilidade de diferenciação entre os dois movimentos não se confirma nas diferentes seções do manuscrito, já que ao longo das disposições há alteração da posição métrica do início dos movimentos, de modo que ambas as possibilidades ocorrem nas duas partes. Por essa razão, não parece haver motivo para a sua separação, senão alertar que quando o movimento começar subindo por grau, a primeira nota geralmente terá uma sonoridade de 3/6 (ao contrário do que ocorre quando o movimento inicia com a descida da terça, requerendo 5/3).

O autor do manuscrito parece estimar bastante essa sequência, já que seriam totalizadas dezenove disposições, se somadas às seções. Isso serve como um excelente exemplo para algo

que foi bastante discutido no capítulo anterior, quando se enfatizou a necessidade da prática de criação de variações no estudo do *partimento*.

Há uma possibilidade de acompanhamento, ainda, que precisa ser destacada, já que não é nenhum dos dois acompanhamentos apresentados nas regras de *partimenti* de Furno, a qual utiliza a dissonância de sétima que é preparada pela quinta antes de o baixo descer uma terça (Fig 5.16).

Fora isso, é bastante interessante observar que algumas disposições utilizam técnicas de realização discutidas no Capítulo 4, como o uso de terças paralelas entre o baixo e uma voz superior (Fig. 5.16), horizontalização do acorde de 6/5 (Fig. 5.20), imitação rítmica entre as vozes superiores no encadeamento de dissonâncias (Fig. 5.21) bem como o uso da *passata della settima* na cadência final (Fig. 5.19 e 5.20).

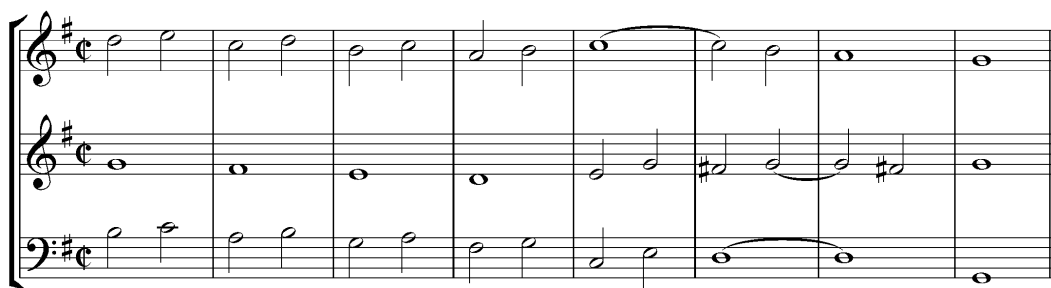


Figura 5.16 – Disposição simples apenas com consonâncias: observar terças paralelas entre baixo e soprano.

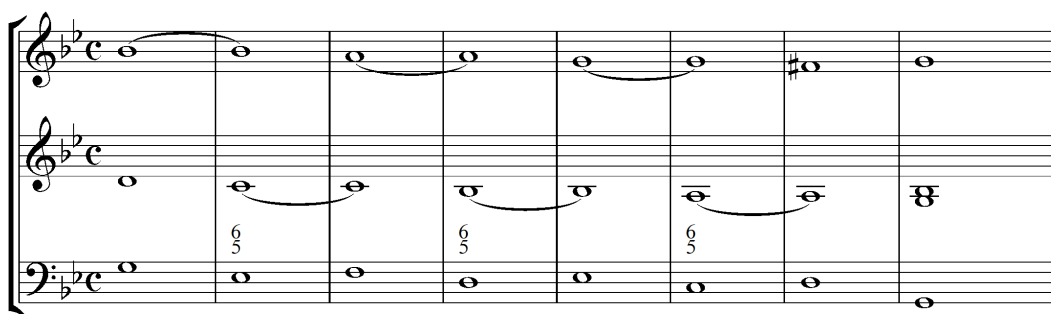


Figura 5.17 – Disposição simples com alternância de acordes de 5/3 e 6/5, com cadeia de sétimas nas vozes superiores.



Figura 5.18 – Disposição austera em diminuições, com realização em que há formação da nona.

Figura 5.19 – Disposição em que há formação da sétima na realização da sequência.

Figura 5.20 – Disposição que mistura as formas de acompanhar e horizontaliza a sexta e a quinta.

Figura 5.21 – Disposição diminuída de realização com o uso da sétima.

### 5.3.6 Movimento que sobe quarta e desce quinta

Como não poderia faltar, o movimento que sobe quarta e desce quinta – o ciclo das quintas – também está presente na coleção de disposições. Embora sua primeira folha tenha se

perdido, sua seção é rica do ponto de vista do procedimento de realização, o qual, mais uma vez, caracteriza-se pela presença de disposições com realizações austeras em diminuições, seguidas de variações. No caso, estão presentes duas possibilidades estruturais de acompanhamento: a primeira é seguida por duas versões diminuídas, enquanto a segunda é seguida por apenas uma versão diminuída.

A primeira possibilidade diz respeito àquele padrão de acompanhamento aprendido nas regras de *partimenti* de Furno (Cf. Cap. 3), em que há formação de sétimas alternadamente em cada voz superior (Fig. 5.22a). Entretanto, em sua primeira variação diminuída, abriu-se mão de formar a sétima na voz intermediária, optando-se por alternar terças e quintas sobre cada grau estrutural do baixo (Fig. 5.22b). Isso faz com que o resultado da sequência seja mais “pontuado”, já que se alternam acordes de sétima e acordes simples de 5/3. Apesar disso, ao se utilizar da mesma figura de colcheias alternadamente entre as vozes, cria-se a sensação de uma imitação, produzindo uma complementaridade rítmica. Ainda em relação a isso, note-se que, após a sequência, as vozes passam a caminhar em terças paralelas no momento da cadência, mas utilizam a mesma figura rítmica anterior, de modo a garantir um todo coeso. A segunda variação, por sua vez, vale-se do contraponto duplo, sendo apenas uma inversão das vozes superiores.

A segunda possibilidade de acompanhamento não é descrita nas regras de *partimenti* de Furno, mas também é muito utilizada. Uma vez que a sequência remete ao movimento 5-1, como visto no Capítulo 3, uma voz pode produzir a dissonância de nona, enquanto a outra utiliza-se da *passata della settima* para soar mais melódica e contínua. Note-se que, ao analisar essa voz isoladamente, seria possível fazer uma redução que excluiria a sétima de passagem, evidenciando-se que sua estrutura é um movimento que desce terça e sobe por grau. Essa possibilidade de dispor os dois movimentos juntos (um que desce terça e sobe por grau, e outro que sobe quarta e desce quinta) em contraponto duplo é muito útil para a escrita de sujeitos e contrassujeitos. Ademais, vale observar que, ao criar diminuições para a variação, também foi utilizado o artifício do ritmo complementar para produzir a ilusão de uma imitação.

Por fim, deve-se lembrar que foi justamente sobre as últimas três disposições deste movimento que o provável dono do manuscrito – em 1856 – anotou a frase “*per un Amen*” (“Para um Amém”), de modo ser possível que ele tenha utilizado tais soluções em partes imitativas de uma fuga coral.

The figure shows five variations of a musical piece in G major, 3/4 time. Each variation consists of a treble and bass staff. Variation (a) shows a model realization with chords indicated by numbers 3, 7, 7, 7, 7, 7 under the bass notes. Variation (b) includes dynamics (A, B) and fingering (7, 7, 7, 7, 3). Variation (c) includes dynamics (B, A), a section marked '{1} B {Per un Amen}', and fingering (7, 7, 7, 7, 3). Variation (d) includes dynamics (A, B) and fingerings 8 7, 9 8, 8 7, 9 8, 7, 9 8, 8 7, 9 8. Variation (e) includes dynamics (A, B) and fingerings 8 7, 9 8, 8 7, 9 8, 7, 9 8, 8 7, 9 8.

Figura 5.22 – (a) Realização-modelo com formação de sétimas a cada nota do baixo; (b) Variação com diminuições; (c) mesma variação, mas com vozes superiores invertidas; (d) Realização com uso da sétima de passagem. Em destaque notas estruturais descem terça e sobem segunda sequencialmente; (e) Realização anterior com acréscimo de diminuição. Note-se o uso de ritmo complementar para criar a ilusão de uma imitação.

### 5.3.7 Movimento que sobe quinta e desce quarta

O último movimento do baixo apresentado no manuscrito é aquele que sobe quinta e desce quarta. Esta seção também está incompleta, mas possui novamente a virtude de apresentar o procedimento de realização em etapas, começando com consonâncias simples para, em seguida, adicionar dissonâncias e diminuições. Esse movimento do baixo é ensinado nas regras de *partimenti* de Furno, nas quais apresenta-se a possibilidade de criar um cânone entre as vozes superiores. Dessa forma, a primeira disposição mostra como sobre cada nota é possível tocar acordes simples de 5/3 e terminar a sequência modulando-se de I-III (Fig. 5.23a). Nessa primeira realização, observe-se que as vozes superiores realizam em sextas paralelas um movimento sequencial que desce segunda e sobe terça. Já a disposição seguinte apresenta o acréscimo de uma suspensão em uma das vozes (Fig. 5.23b), sendo que é apenas na terceira disposição o momento em que são adicionadas duas suspensões, uma em cada voz superior, para se criar o cânone (5.23c). Finalmente, na quarta disposição, há uso de diminuições (Fig. 5.23d), sendo que a variação seguinte está, infelizmente, incompleta. Apesar disso, não é difícil supor como ela continuaria, devido ao caráter repetitivo da sequência (Fig. 5.23e).

Figura 5.23 – (a) Realização sem diminuições e com consonâncias simples; (b) Realização com adição de suspensão em uma voz superior; (c) Realização com suspensões em ambas as vozes, de modo a criar um cânone entre elas; (d) Realização diminuída da primeira versão; (e) Mais uma realização diminuída (os quatro últimos compassos não são originais).

## Considerações Finais – Partimento hoje

Com essa dissertação espero ter contribuído para que outros músicos e pesquisadores consigam adentrar ao mundo do partimento de maneira mais informada e tirar proveito de um material rico e ainda pouco conhecido, o qual representa importante legado cultural da música europeia. Fora isso, toda pesquisa dentro do campo da *história da teoria musical* tem imenso potencial de mudar paradigmas hegemônicos na estrutura de ensino e performance, especialmente se relativa à *improvisação histórica*, conforme discutido no capítulo 1.

Nesse sentido, o estudo do partimento nos dias de hoje serve ao intérprete da música do passado como forma de uma melhor apropriação do repertório que estuda. Ao fornecer subsídios para uma análise musical por abordagem semelhante àquela do próprio ato de criação do compositor, é possível distinguir com clareza o que é lugar comum daquilo que é realmente criativo, ter maior domínio de cada estilo, bem como obter maior liberdade de abordagem no que diz respeito à extemporização de ornamentações, variações e outros elementos improvisativos.

Entretanto, a contribuição de um trabalho como esse vai além disso, conforme pontuado por Christensen (2017), as pesquisas sobre partimento tem a capacidade de gerar reformas em muitos elementos para além da interpretação e do campo da música antiga. Primeiramente elas são capazes de fazer com que se reconheça semelhanças entre tipos de improvisação musical. Nisso reside a possibilidade de se relacionar tradições antes vistas como opostas, já que o estudo do partimento (mas também de outras práticas de improvisação histórica) revela elementos efêmeros da prática musical europeia outrora ignorados, permitindo relacioná-la à prática de outros gêneros, épocas e lugares – como o Jazz e a música popular brasileira. Ao mesmo tempo, tal estudo permite-nos diferenciar as variedades de improvisações existentes no passado, colaborando para que se repense muitos rótulos<sup>1</sup> simplistas – como música escrita versus música improvisada, ou mesmo música erudita versus música popular.

Outra implicação inevitável do estudos das práticas de improvisação histórica é uma reforma – ou ao menos reflexão – acerca do ensino da história da música. Por muitas vezes a

<sup>1</sup> O embasamento teórico/ideológico para a importância de se “desclassificar” rótulos dominantes e para a criação de uma *rede de significado* para a produção do conhecimento nos dias de hoje é encontrada na obra do filósofo espanhol Antonio Garcia Gutiérrez (2007), cujo pensamento foi transposto para a musicologia por Luca Chiantore. Chiantore (2019) defende ainda que o estudo de fontes históricas é tão potente para desconstruir a rígida estrutura ideológica que sustenta a ideia de *música clássica* quanto outras abordagens que hoje chamamos de *decoloniais*, definindo, assim, o conceito de *ativismo historiográfico* e defendendo-o como embasamento para a sua própria *pesquisa artística*.

história da música se restringiu à história da música europeia e, mais do que isso, à história das *composições* musicais. Pouco se fala da história da interpretação musical, ou mesmo da história das práticas efêmeras de improvisação musical. Como visto no capítulo 1, essa tendência tem relação com o surgimento e culto ao conceito de *música clássica*, que dependia da música escrita. Ao se compreender que o próprio repertório europeu é mais vasto do que as obras canônicas e descobrir, inclusive, que obras com notação incompleta (como partimenti, por exemplo) fazem parte dessa tradição, faz com que toda a estrutura ideológica que sustentou a diferenciação entre música erudita e popular se esvaneça. Tudo isso sem dizer que o domínio da composição estilística a partir das fontes históricas coloca muitas vezes em cheque a ideia de que os “grandes compositores” eram apenas *gênios* cuja habilidade artística fundamentava-se simplesmente na *inspiração*, ajudando a desmistificar o ato da composição musical.

Por fim, o conhecimento acerca da teoria/prática musical histórica, especialmente aquela napolitana, pode contribuir para uma reforma do ensino da teoria musical nos dias de hoje, já que possibilita uma maior integração das diversas disciplinas – como harmonia, contraponto, percepção auditiva, composição e prática instrumental – valorizando o saber da experiência e o diálogo, possibilitando, assim, uma formação muito mais libertadora do que aquela predominante em todo o século passado e persistente até hoje.

## **Apêndice A**

### ***Tradução das Regras de partimenti de Giovanni Furno***

#### ***Nota do Tradutor:***

A seguir apresentamos a primeira tradução integral em língua portuguesa português das *Regras dePartimenti*, de Giovanni Furno (1750-1837). O texto usado como base principal é aquele publicado pela editora Orlando<sup>1</sup> (Nápoles), provavelmente na segunda década do século XIX. Todavia, utilizamos também outros dois manuscritos para comparação e complementação. Assim, entre chaves { } estão expressões ou termos provenientes do Manuscrito Dk-Kk mu. 1306.2702<sup>2</sup> e entre *chevron* < > aqueles provenientes do Manuscrito I-Mc. Nosedá Th.c. 121<sup>3</sup>. Optamos por indicar no corpo do texto entre colchetes [ ], pequenas observações e acréscimos do próprio tradutor com a finalidade de esclarecer passagens ambíguas e auxiliar a leitura. Comentários mais extensos podem ser encontrados nas notas de rodapé, com a indicação "N.T." (Nota do Tradutor).

### **Método fácil, breve e claro das primeiras e essenciais regras para acompanhar *partimenti* não cifrados do professor Giovanni Furno para uso dos alunos do Real Conservatório de Música Nápoles, editora Orlando Vico S. M. delle Grazie n° 25**

**{Primeiras Regras  
Para acompanhar bem os *Partimenti*  
sem cifras  
Para uso do Sr. Biagiantonio Palese  
1813  
Início dos estudos em 1 de junho de 1814}**

**<Regras  
De Partimento  
Para aprender a Tocar bem o Teclado  
Do Sr. D. Giovanni Furno>**

<sup>1</sup> A publicação utilizada está preservada na biblioteca *Conservatorio di San Pietro a Majella* de Nápoles (Itália).

<sup>2</sup> O manuscrito está em *Det Kongelige Bibliotek* de Slotsholmen (Dinamarca).

<sup>3</sup> O manuscrito está no *Fondo Nosedá* da biblioteca do *Conservatorio G. Verdi* de Milão (Itália).



## REGRAS DE PARTIMENTI

Primeiramente, é preciso saber que a música é composta por consonâncias e dissonâncias.

As consonâncias são quatro, a saber: 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>, das quais duas são perfeitas e duas imperfeitas. As perfeitas são a 5<sup>a</sup> e a 8<sup>a</sup>, sendo chamadas assim porque não é possível distingui-las<sup>4</sup> [em dois tipos], ou seja, não podem ser alteradas com sustenidos nem diminuídas<sup>5</sup> com bemóis. Vale dizer, portanto, que não há nem 5<sup>a</sup> menor, nem 5<sup>a</sup> maior, e, para que a tal 5<sup>a</sup> possa ser chamada de perfeita, ela deve estar a oito cordas<sup>6</sup> de distância da [nota] principal. Da mesma maneira, não há nem 8<sup>a</sup> maior, nem 8<sup>a</sup> menor, e, para que seja perfeita, a 8<sup>a</sup> deve estar distante treze cordas da [nota] principal.

A 3<sup>a</sup> e a 6<sup>a</sup> são imperfeitas, pois é possível distingui-las [em dois tipos], ou seja, é possível alterá-las com sustenidos e diminuí-las com bemóis. Vale dizer que existe 3<sup>a</sup> menor e 3<sup>a</sup> maior, assim como 6<sup>a</sup> menor e 6<sup>a</sup> maior.

Também são quatro as dissonâncias, a saber: 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup>. Elas não podem ser feitas se não forem preparadas por uma das quatro consonâncias, assim como resolvidas em uma das ditas consonâncias, <o que em será comentado em seu devido lugar. Segue o> exemplo: [para saber] se as consonâncias e as dissonâncias são maiores ou menores, [deve-se] contar o número de cordas.

The image shows two staves of musical notation on a bass clef. The first staff contains six intervals, labeled 1a through 4a. The second staff contains seven intervals, labeled 4a through 8a. Each interval is represented by a note on a staff with a specific number of ledger lines below the staff, indicating the number of strings on a harpsichord. The intervals are: 1a (one line), 2a menor (two lines, flat), 2a maior (two lines, natural), 3a menor (three lines, flat), 3a maior (three lines, natural), 4a menor (four lines, flat), 4a maior (four lines, natural), 5a (five lines, natural), 6a menor (six lines, flat), 6a maior (six lines, natural), 7a menor (seven lines, flat), 7a maior (seven lines, natural), and 8a (eight lines, natural).

{Assim são contadas as teclas do cravo<sup>7</sup> desde a primeira de tom até a oitava.}

<sup>4</sup> A expressão utilizada por Furno é "*oporre tra di loro*". Embora seja uma expressão pouco usual, podemos encontrá-la também nas regras de seu professor, Carlo Cotumacci. [N.T]

<sup>5</sup> O termo usado por Furno não deve ser confundido com a diminuição do contraponto. Nesse caso, ele usa essa palavra no sentido de diminuir o tamanho do intervalo com a aplicação de um bemol. [N.T]

<sup>6</sup> Por *cordas* entendem-se as notas, ou semitons. Tal termo também era usado em língua portuguesa e por isso foi mantido aqui. Além disso, o autor remete à materialidade do instrumento musical de teclado e cordas, cuja origem é o antigo monocórdio. [N.T]

<sup>7</sup> Note-se que a palavra utilizada no original é *cembalo*, a qual se referia não apenas ao cravo, mas também a outros instrumentos de teclado, como os primeiros pianofortes, clavicórdio e espineta. [N.T]

## REGRAS DAS CORDAS DO TOM

Cada tom possui sete cordas, [que são chamadas de] primeira de tom, segunda de tom, terceira de tom, quarta de tom, quinta de tom, sexta de tom e sétima de tom, das quais para se respeitar<sup>8</sup> o tom – ou seja, para não se sair do tom<sup>9</sup> – três devem ser estáveis, a saber: a 2ª de tom (sempre maior), a 4ª de tom (sempre menor) e a 7ª de tom (sempre maior). [Desse modo,] variando uma destas, vai-se a outros tons.

A 3ª de tom pode ser maior ou menor, segundo a composição.

A 5ª de tom, como consonância perfeita, deve <sempre compreender> oito cordas.

A 6ª de tom deve corresponder à 3ª. Isso significa que se a 3ª de tom for maior, a sexta de tom também deve ser maior; se, diferentemente, a 3ª de tom for menor, então também a sexta de tom deve ser menor.

A 1ª de tom requer<sup>10</sup> 3ª, 5ª e 8ª, [sendo que] a 3ª deve estar de acordo com a composição. Desse modo, se a composição for em terça maior<sup>11</sup>, a 3ª deverá ser maior; se, ao invés disso, for em 3ª menor, ela deverá ser 3ª menor.

A 8ª pode ser dada a qualquer corda do tom, além de suas outras consonâncias<sup>12</sup>, desde que isso não incorra em um movimento de oitava paralela<sup>13</sup>. [É preciso ter] atenção [ao fato de] que duas 5ªs ou duas 8ªs paralelas vindas tanto de cima, quanto de baixo, por salto ou grau conjunto, uma após a outra, são proibidas, pois fazem<sup>14</sup> má harmonia.

A segunda de tom requer 3ª, 4ª e 6ª maior; [sendo que] a 3ª precisa ser menor, pois é a 4ª de tom, e todas as 4ªs de tom são menores; [por sua vez] a 6ª deve ser maior, pois torna-se a 7ª de tom, e todas as 7ªs de tom são maiores.

A 3ª de tom requer a 3ª e a 6ª, [sendo que] ambas devem ser menores se tal 3ª [de tom] for maior; Por outro lado, se dita 3ª [de tom] for menor, então ela requer 3ª maior e 6ª maior, e isso acontece naturalmente<sup>15</sup>.

A 4ª de tom requer 3ª, 5ª e 6ª, [sendo que] a terça deve ser como a 3ª da primeira de tom [,maior ou menor], pois torna-se 6ª de tom e precisa estar de acordo com a 3ª de tom; a 6ª [,por sua vez,] deve ser maior, pois torna-se 2ª de tom e todas as 2ªs de tom são maiores.

Adverte-se, porém, que a 4ª de tom requer 3ª, 5ª e 6ª apenas quando sobe à 5ª de tom; se, no entanto, [ela] não subir à 5ª de tom, <nem descer da 5ª [de tom]>, então ela requer apenas 3ª e 5ª. [Por outro lado], se ela descer da 5ª de tom, então deverá permanecer com as mesmas Consonâncias tocadas sobre a dita 5ª de tom, as quais sobre a 4ª de tom transformam-se em 2ª, 4ª maior e 6ª.

<sup>8</sup> O termo usado por Furno é *osservare*. [N.T]

<sup>9</sup> A expressão usada por Furno é "*uscire dal tono*". [N.T]

<sup>10</sup> O termo usado por Furno é "*vuole*", do verbo "*volere*", o qual significa literalmente "querer". [N.T]

<sup>11</sup> No período em que as regras de Furno foram escritas não se dizia que uma composição está no *modo* maior ou menor, mas que a composição está em *3ª maior* ou em *3ª menor*. [N.T]

<sup>12</sup> Note que o sentido de *consonâncias* aqui se refere não mais estritamente aos intervalos consonantes, mas ao *acorde* próprio daquele grau como discutido no capítulo 3 da presente dissertação. [N.T]

<sup>13</sup> A expressão utilizada por Furno é "*due ottave scoverte*". [N.T]

<sup>14</sup> O termo usado em I-Noseda Th.c. 121 é *recano*, ou seja, "ostentam". [N.T]

<sup>15</sup> Furno utiliza com frequência o termo *naturalmente* para se referir a tudo aquilo que acontece se forem respeitadas as características que seriam próprias das notas de cada escala. Isso remete à ideia de que a *regra da oitava*, ou seja, o acompanhamento descrito nessa parte, fosse algo natural característico do *modo*. A esse respeito, ver o Capítulo 3 da presente dissertação. [N.T]

A 5ª de tom requer 3ª maior, 5ª e 8ª, [sendo que] a 3ª deve ser maior, pois torna-se 7ª de tom e todas as 7ªs de tom são maiores; além das já ditas consonâncias, pode-se adicionar ainda a 7ª menor, sempre que depois da 5ª vier imediatamente a 1ª de tom, ou mesmo quando depois dessa 5ª [de tom] vier a 6ª de tom <que salta<sup>16</sup>>, a qual exigiria 3ª e 5ª já que a 7ª menor deve resolver<sup>17</sup>.

A 6ª de tom requer 3ª e 6ª, [sendo que] ambas devem ser menores quando a 6ª de tom for maior. Se, ao invés disso, a 6ª de tom for menor, então ela requer 3ª e 6ª maiores, e isso acontece naturalmente.

Adverte-se que, quando a 6ª de tom for maior e descer para a 5ª de tom, é melhor que a 6ª do acompanhamento seja maior, pois isso faz melhor harmonia. Nesse caso também pode-se adicionar a 4ª, como se fosse a 2ª de tom<sup>18</sup>, dando a ela, [assim], 3ª, 4ª e 6ª maior; mas se a dita 6ª de tom não subir à 7ª, nem descer à 5ª de tom, então ela requer [apenas] 3ª e 5ª.

A sétima de tom requer 3ª e 6ª e ambas devem ser menores quando tal 7ª [de tom] for maior; se, por outro lado, tal 7ª [de tom] for menor, então a 3ª e a 6ª do acompanhamento devem ser ambas maiores, e isso acontece naturalmente. É possível ainda acompanhá-la com a falsa 5ª, quando tal 7ª de tom subir à primeira de tom, pois a falsa quinta deve resolver, e isso acontece quando se chega na 1ª de tom. Esse intervalo é chamado de falso porque é uma 5ª menor<sup>19</sup>, mas não se diz menor, pois é consonância perfeita.

Adverte-se que a 3ª de tom é sinônima da 1ª de tom, ou seja, tanto faz adicionar à primeira de tom 3ª, 5ª e 8ª, como adicionar à 3ª de tom 3ª e 6ª. A 2ª e a 7ª de tom são sinônimas da 5ª de tom.

## REGRA DAS POSIÇÕES

As posições são três: Primeira em décima terceira, com a 3ª embaixo; Segunda em décima quinta, com a terça em cima; e Terceira em quinta, com a 3ª no meio<sup>20</sup>.

Os tons<sup>21</sup> de C.solfaut [Dó], D.lasolre [Ré] e E.lami [Mi], tanto maiores quanto menores, ou em 3ª maior, ou em 3ª menor, são tocados em primeira posição em décima terça, isso é, com a 3ª embaixo.

Os tons F.faut [Fá], G.solreut [Sol] e A.lamirè [Lá] são tocados em terceira posição, em quinta, ou seja, com a 3ª no meio.

<sup>16</sup> A expressão utilizada por Furno é "*che sbalza*". Ele quer dizer que a sexta do tom não poderia seguir em ascendência por grau conjunto à sétima do tom, pois incorreria em paralelismos proibidos. [N.T]

<sup>17</sup> Essa progressão é conhecida atualmente por *cadência de engano*, como visto no subcapítulo 3.3. Note-se que o uso da 7ª menor ao invés da oitava é uma ótima estratégia para se evitar oitavas paralelas. [N.T]

<sup>18</sup> Ou seja, como se se estivesse na escala da quinta do tom. [N.T]

<sup>19</sup> Atualmente esse intervalo é chamado de quinta diminuta. [N.T]

<sup>20</sup> Conforme discutido no Capítulo 3, a maneira pela qual Furno apresenta as posições é extremamente estranha e pouco usual, embora seja idêntica àquela de Carlo Cotumacci, seu professor. Diferentemente de outros autores, Furno não as define pela posição da oitava do baixo, mas da terça. O que é mais estranho, porém são as nomenclaturas intervalares a cada posição, que nem sempre fazem sentido. [N.T]

<sup>21</sup> A nomenclatura das tonalidades remete à prática do *solfeggio* e da solmização, a esse respeito recomenda-se a leitura de *The Solfeggio Tradition* (BARAGWANATH, 2020). [N.T]

Os tons B.fá [Si] e B.mi [Sib] são tocados em segunda posição, em décima quinta, ou seja, com a 3ª em cima.

Seguem as escalas nos tons de C.solfaut, D.lasolre e E.lami [sic]<sup>22</sup> em primeira posição com terça embaixo e com todas as suas exceções. [Em seguida nos tons de F.faut, G.solreut, e A.lamire em terceira posição com a terça no meio. E, enfim, no tom de B.fá em segunda posição com a terça em cima.]

Adverte-se que os números embaixo das notas representam as cordas do tom.

### PRIMEIRA POSIÇÃO COM 3ª EMBAIXO

[C.solfaut]

1 2 3 4 5 6 7 1 1 7 6 5 4

3 2 1 4 3 6 4 5 6 3 4 5 1

[D.lasolre]

1 2 3 4 5 6 7 1 1 7 6 5 4

3 2 1 4 3 6 4 5 6 3 4 5 1

[E.lafa]

1 2 3 4 5 6 7 1 1 7 6 5 4

3 2 1 4 3 6 4 5 6 3 4 5 1

<sup>22</sup> O correto seria dizer E.lafa, porque é o tom de mi bemol maior que será apresentado. [N.T]

## TERCEIRA POSIÇÃO COM A 3ª NO MEIO

[F.faut]

5 4 3 3 3 3 2 1 1 2 3 4  
 1 2 3 4 5 6 7 1 1 7 6 5 4

3 2 1 4 3 6 4 5 6 3 4 5 1

[G.solreut]

1 2 3 4 5 6 7 1 1 7 6 5 4

3 2 1 4 3 6 4 5 6 3 4 5 1

[A.lamire]

1 2 3 4 5 6 7 1 1 7 6 5 4

3 2 1 4 3 6 4 5 6 3 4 5 1

## SEGUNDA POSIÇÃO COM A 3ª EM CIMA

[B.fá]

### REGRA PARA A ESCALA EM 3ª MENOR

Adverte-se que, encontrando a escala em 3ª menor, a 6ª e a 7ª de tom subindo consecutivamente devem ser {ambas} maiores, enquanto descendo devem ser ambas menores. Isso é feito para escapar do intervalo cromático que há entre um menor e um maior, ou de um maior a um menor. {Exemplo}:

[G.solreut 3ª. menor]

<Segue a primeira Lição>:

[Partimento nº 1]

[Partimento nº 2]<sup>23</sup>

[sugestão editorial]

### REGRAS PARA AS CADÊNCIAS

As cadências são três, a saber: simples, composta e dupla. Elas são feitas tocando-se a primeira de tom e a 5ª de tom, [sendo que] a escolha de se tocar outras notas depois da primeira [e antes da quinta] é arbitrária.

A cadência simples [ocorre] quando sobre a 5ª de tom são colocadas as consonâncias simples de 3ª maior e 5ª, [sendo que] isso acontece quando a 5ª de tom tem o mesmo valor que as outras notas.

A cadência composta [ocorre] quando sobre a 5ª do tom são colocadas primeiramente a 4ª e a 6ª e, em seguida, a 3ª maior e a 5ª, ou mesmo primeiramente 4ª e 5ª e, em seguida, 3ª maior e 5ª. [A cadência composta] acontece quando a 5ª do tom tem o dobro do valor das outras notas.

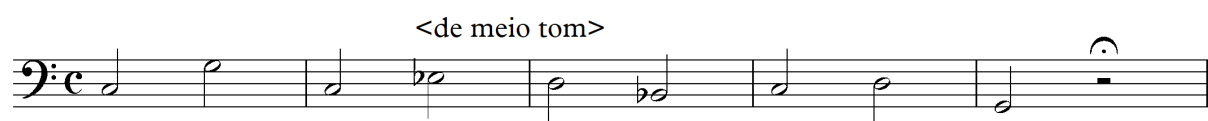
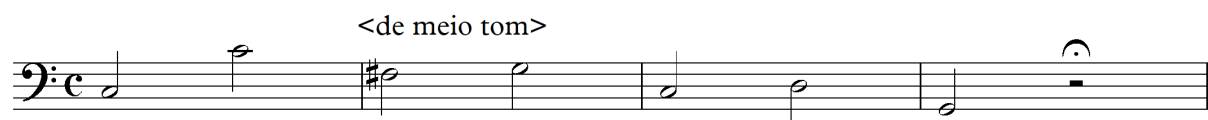
A cadência dupla [ocorre] quando sobre a 5ª do tom são colocadas primeiramente a 3ª maior e a 5ª – podendo-se colocar também a 7ª menor – e, em seguida, a 4ª e a 6ª, depois 4ª e 5ª, seguindo-se [novamente] por 3ª maior e 5ª, [sendo que] e também [é possível], se desejar-se, [colocar] a 7ª menor. [A cadência dupla] acontece quando o valor da 5ª de tom é quádruplo, [ou seja, tem quatro vezes o valor das outras notas].

[Partimento nº 3]

<sup>23</sup> Embora não apareça nas fontes consultadas, a sugestão editorial de se trocar o primeiro *Fá#* por *Sol* (c.3) procura dar mais coerência ao *partimento*, conforme discutido no Capítulo 4. [N.T.]

## REGRA DAS SAÍDAS DE TOM, OU TERMINAÇÕES

As terminações são quatro, a saber: duas para subir e duas para descer<sup>24</sup>. Quando o Partimento sobe meio tom, transforma-se em 7ª e primeira de tom; quando sobe um tom inteiro, torna-se 4ª e 5ª do tom; quando cai meio tom, torna-se 6ª e 5ª do tom; e quando cai um tom inteiro, transforma-se em 2ª e primeira de tom. No entanto, é preciso observar se correspondem ao tom a que se vai, ou seja, se o novo tom é em 3ª menor ou terça maior e isso se sabe pela antecipação de tal terça ou sexta, [observando-se] como foi antecipada [se foi maior ou menor]. Segue o exemplo:



[Partimento nº 4]



<sup>24</sup> O termo usado por Furno é *calare*, ou seja, *cair*. [N.T.]



[Partimento n° 5]

The musical score for Partimento n° 5 is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It consists of five staves. The melody is written on the top staff, starting on G2 and ending on G3. The accompaniment is written on the lower staves, featuring chords and single notes that support the melodic line. The piece concludes with a fermata on the final G note.

REGRA DO PARTIMENTO QUE CAI 3ª E SOBE UM GRAU

Quando o partimento cai uma terça e sobe um grau acompanha-se com 3ª, 5ª e 6ª, ou seja, aquela nota que caiu uma 3ª acompanha-se com 3ª, 5ª e 6ª, enquanto à nota que [acabou] de subir um grau dá-se<sup>25</sup> a 3ª e a 5ª. Também é possível acompanhar com a 9ª, [desde] que [essa] tenha sido preparada pela 3ª e que seja resolvida em outra 3ª, de modo que a nota que subiu um grau [é acompanhada por] 3ª, 5ª e 9ª e aquela nota que caiu uma terça acompanha-se com a 3ª, 5ª e 6ª, [sempre] respeitando as cordas do tom. Segue o exemplo:

[Partimento n° 6]

The musical score for Partimento n° 6 is written in bass clef with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature (C). It consists of four staves. The melody is written on the top staff, starting on D2 and ending on D3. The accompaniment is written on the lower staves, featuring chords and single notes that support the melodic line. The piece concludes with a fermata on the final D note.

<sup>25</sup> Furno utiliza o verbo *dare* (dar) no sentido de “acompanhar”, ou “tocar”. [N.T]

## REGRA DO PARTIMENTO QUE SOBE POR GRAU CONJUNTO E AS NOTAS SÃO MAIS LONGAS QUE AS OUTRAS, OU SEJA, DE MAIOR VALOR QUE A OUTRAS

Quando o Partimento sobe por grau conjunto e suas notas são de maior valor que as outras [superiores], acompanha-se com 3ª e 5ª, [sendo que a quinta] passa para a 6ª ainda sobre a mesma nota [do baixo]. [Tal sexta deve] permanecer para se tornar 5ª [quando o baixo se mover] à nota seguinte.

## REGRA DO PARTIMENTO QUE DESCE POR GRAU CONJUNTO E AS NOTAS SÃO MAIS LONGAS QUE AS OUTRAS, OU SEJA, DE MAIOR VALOR QUE AS OUTRAS

Quando o Partimento desce por grau conjunto e suas notas têm maior valor que as outras, acompanha-se com 3ª e 7ª, sendo que essa 7ª é resolvida na 6ª sobre a mesma nota [do baixo]. Quando a 7ª não se encontra preparada sobre a primeira nota – já que [toda 7ª] como dissonância deve ser preparada por uma das quatro consonâncias – então sobre ela toca-se, primeiramente, 3ª e 5ª, e depois, [ainda] sobre a mesma nota, passa-se à 6ª, a qual permanece [para virar] 7ª na nota seguinte [do baixo]. Desse modo, tal 7ª sempre é preparada pela 6ª e resolvida também em uma 6ª.

Além disso, quando se encontra a 2ª de tom ou a 6ª de tom mais longas que as outras, ou [quando] são de maior valor que as outras, também <nesse caso> toca-se primeiramente 3ª e 7ª e, em seguida, 3ª e 6ª. Tais sétimas são sempre acompanhadas pela 3ª, e tais terças devem corresponder ao tom em que se estiver<sup>26</sup>.

Segue o exemplo:

<sup>26</sup> Furno parece estar descrevendo o que seria uma cadência tenor no baixo com suspensão de sétima. Nesse caso, deveria ser adicionado que a resolução é sempre em sexta maior, para que se faça uma cadência soprano na voz superior. [N.T]

[Partimento n° 7]



REGRA DO PARTIMENTO QUE SOBE 4<sup>a</sup> E CAI 5<sup>a</sup>, E DO PARTIMENTO QUE SOBE  
5<sup>a</sup> E CAI 4<sup>a</sup>

Quando o Partimento sobe 4<sup>a</sup> e cai 5<sup>a</sup>, acompanha-se com 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, [sendo que] tal 7<sup>a</sup> é resolvida em uma 3<sup>a</sup> sobre a nota [do baixo] seguinte. Tal 7<sup>a</sup> é também preparada pela 3<sup>a</sup>, e todas as 3<sup>as</sup> do acompanhamento devem corresponder ao tom em que se estiver, [sendo que] a última 3<sup>a</sup> deve ser sempre maior, pois a última nota [do baixo] torna-se sempre 5<sup>a</sup> de tom.

Quando o Partimento sobe 5<sup>a</sup> e cai 4<sup>a</sup>, acompanha-se com 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>, [sendo que] a 4<sup>a</sup> é preparada pela 8<sup>a</sup> e resolvida sempre em uma 3<sup>a</sup> menor sobre a mesma nota [do baixo]. A última 3<sup>a</sup>, [por sua vez], deve ser maior, pois <a última nota [do baixo] também> vira {<5<sup>a</sup>>}<sup>27</sup> de tom. É possível acompanhar tal 4<sup>a</sup> com a 6<sup>a</sup>, mas é preferível acompanhá-la com a 5<sup>a</sup>.

Segue o exemplo:

<sup>27</sup> Na edição impressa consta escrito “8<sup>a</sup>”, mas isso é um erro. Embora seja possível fazer com que a nota seja a oitava (ou melhor, a primeira de tom), na passagem ilustrada pelo partimento ela é a quinta do tom. O erro é comprovado quando cotejamos esta passagem com os manuscritos I-Noseda Th.c. 121 e Dk-Kk mu. 1306.2702, nos quais está escrito 5<sup>a</sup> ao invés de 8<sup>a</sup>. [N.T]

[Partimento n° 8]



#### REGRA DO PARTIMENTO LIGADO, PONTUADO, SINCOPADO, OU REPETIDO

Quando o Partimento é ligado, pontuado, sincopado ou repetido, acompanha-se com 2<sup>a</sup> e com a 4<sup>a</sup> diretamente<sup>28</sup>, ou seja, sem prepará-las<sup>29</sup>. É possível adicionar também a 6<sup>a</sup>, desde que ela não interfira na posição [da mão].

Adverte-se que ao partimento em questão dá-se 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> quando há uma nota de resolução que desce um grau após a nota ligada, pontuada, sincopada ou repetida. Em caso contrário, acompanha-se [apenas] com as consonâncias simples que ela requer.

A 4<sup>a</sup> deve ser menor sempre que o partimento, após a nota da resolução, retornar ao mesmo tom, ou mesmo quando seguirem-se mais ligaduras de 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> [em um movimento sequencial], [sendo que] a última quarta deve ser menor caso a nota [do baixo] retorne ao mesmo tom. Se, por outro lado, a última nota [do baixo] não retornar ao mesmo tom, então acompanha-se com 4<sup>a</sup> maior. Tal 4<sup>a</sup> vai a 6<sup>a</sup> sobre a nota de resolução [do baixo], enquanto a 2<sup>a</sup> permanece [para se tornar] 3<sup>a</sup>.

Se, por outro lado, o partimento ligado {etc} não voltar ao mesmo tom depois da nota de resolução, então se acompanha com 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> maior.

A 6<sup>a</sup> do acompanhamento deve ser menor quando se estiver em 3<sup>a</sup> menor. Quando [,por outro lado,] se estiver em 3<sup>a</sup> maior, então a 6<sup>a</sup> deve ser maior. Adverte-se, porém, que quando se estiver em 3<sup>a</sup> menor e o Partimento exigir 4<sup>a</sup> maior, a 6<sup>a</sup> do acompanhamento deve ser maior – independentemente de se estar em 3<sup>a</sup> menor. [Isso acontece], pois [tal 6<sup>a</sup> do acompanhamento] deve tornar-se 2<sup>a</sup> de tom, uma vez que a 4<sup>a</sup> maior faz com que se saia do tom (já que torna-se 7<sup>a</sup> de tom). Tais dissonâncias devem ocorrer sempre no tempo forte do compasso, enquanto as

<sup>28</sup>A expressão usada por Furno é "*di botto*", que significa literalmente "de repente". O que ele quer dizer é que a mão direita forma a dissonância sem sustentá-la, por isso complementa dizendo "sem prepará-la". [N.T]

<sup>29</sup>Essa afirmação de que não há preparação não é tecnicamente correta, pois a segunda ocorre no baixo. Assim, a segunda é preparada quando o baixo é sustentado pela ligadura, síncopa ou rearticulação, e resolve por grau conjunto na terça quando o baixo desce. A esse respeito, ver o Capítulo 3. [N.T]

resoluções [devem ocorrer sempre] no tempo fraco. Nas vezes em que a 2ª e 4ª ocorrerem sobre a 4ª de tom, a 4ª maior não faz sair de tom, mas a 4ª menor o faz.

Segue o exemplo:

[Partimento n. 9]



#### REGRA REFERENTE AO MESMO PARTIMENTO

Adverte-se que, encontrando a 6ª de tom menor [no baixo], quando esta for ligada, pontuada, sincopada, ou repetida, após as suas consonâncias acompanha-se com 2ª aumentada (pois torna-se 7ª de tom) e com 4ª maior (pois torna-se 2ª de tom). Além disso, quando se encontram duas ligaduras de 2ª e 4ª e, em seguida, se vai [ao modo de] terça menor, então a primeira 2ª deve ser menor (pois torna-se 6ª de tom).<sup>30</sup>

Além disso, uma 2ª e 4ª podem ser resolvidas em uma {outra} 4ª maior. Se o Partimento começar a ligar e sincopar a partir da 5ª de tom e terminar na 1ª de tom, então devem ser observadas todas as cordas do tom, apesar de se tocar a 4ª maior. O mesmo ocorre quando o Partimento é ligado de uma 8ª à outra.<sup>31</sup> Quando ocorrer uma 2ª e 4ª sobre a terça de tom que for ligada, pontuada, sincopada, ou repetida, acompanha-se – após suas consonâncias simples de terça e sexta – com 2ª maior e 4ª menor, se tal terça [de tom] for menor. Se [por outro lado] tal terça [de tom] for maior, então toca-se 2ª menor e 4ª menor, e isso é feito para se respeitar as cordas do tom em que se estiver. [No caso de] a terça de tom ser precedida pela 4ª de tom –

<sup>30</sup> O manuscrito I-Mc Nosedá Th.c. 121 termina essa explicação aqui, posicionando o último *partimento* nesse ponto. [N.T]

<sup>31</sup> O manuscrito Dk-Kk 1306.2702 termina essa explicação nesse ponto, inserindo aqui o último *partimento*. [N.T]

[a qual] for também ligada ou sincopada –, então tal quarta de tom deve ser acompanhada pela 4ª maior, e a 3ª de tom [acompanha-se] como anteriormente dito.

Segue o exemplo de tudo o que foi dito:

[Partimento n. 10]

The musical score consists of eight staves of music. The first seven staves show a sequence of notes and rests, with some notes beamed together. The eighth staff begins with a bracketed section containing two measures, followed by the text "[O partimento nos manuscritos acaba aqui]". The music concludes with a double bar line.

### Fim das regras<sup>32</sup>

<Adverte-se que um sustenido na [armadura de] clave indica o tom de G.solreut terça menor, ou de E.lami 3ª menor. Com dois [sustenidos] indica D.elasolre 3ª maior, ou B.emi 3ª menor. Com três [sustenidos], A.lamire 3ª maior, ou F.faut maior [sustenido] 3ª menor. Com quatro [sustenidos], E.lami 3ª maior, ou C.solfaut maior [sustenido] 3ª menor. Com cinco

<sup>32</sup> O manuscrito I-Mc Nosedá 121, entretanto, não termina nesse ponto, pois logo abaixo do *partimento* há uma explicação relacionando as armaduras de clave com os tons correspondentes. [N.T]

[sustenidos], B.mi 3ª maior, ou G.solreut maior [sustenido] 3ª menor, Com seis [sustenidos], E.faut maior [sustenido] 3ª maior, ou D.lasolre maior [sustenido] 3ª menor. Com sete [sustenidos], C.solfaut maior [sustenido] 3ª maior, ou A.lamire maior [sustenido] 3ª menor.

[A armadura de clave] com um bemol, indica E.faut terça maior ou D.lasolre 3ª menor. Com dois [bemóis], B.fá 3ª maior, ou G.solreut terça menor. Com três [bemóis], E.lafa 3ª maior, ou C.solfaut terça menor. Com quatro [bemóis], A.lafa 3ª maior, ou F.faut terça menor. Com cinco [bemóis], D.lafa terça maior, ou B.fá terça menor. Com seis [bemóis], G.lafa terça maior, ou E.lafa terça menor. Com sete [bemóis], C.lafa terça maior, ou A.lafa 3ª menor.

O fim>

## APÊNDICE B

### Transcrição do manuscrito I-Rsc A.Ms.3084

A seguir está uma transcrição do manuscrito I-Rsc A.Ms. 3084, o qual foi amplamente discutido no Capítulo 5. Entre colchetes estão inserções nossas, ou seja, traduções do italiano para o português. Já entre chaves estão aquelas anotações feitas por uma mão posterior ao conteúdo principal do manuscrito.

**Movimenti del Partimento**  
**{del Maestro Furno}**

**[Movimentos do Partimento**  
**{do *Maestro Furno*}**

Partimento di modo maggiore in cui il Basso sale semitunando di grado dalla 3a. fino alla 6a.  
[Partimento no modo maior em que o Baixo sobe por semitons desde a 3a. até a 6.a]

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature, containing a melodic line with a dotted quarter note, a half note, a quarter note with a sharp, and a half note. The middle staff is in alto clef with a 3/2 time signature, featuring a long slur over the first four measures. The bottom staff is in bass clef with a 3/2 time signature, showing a descending sequence of notes: a quarter note, a half note with a sharp, a quarter note with a sharp, and a half note.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature, containing a melodic line with a quarter note, a half note, a quarter note with a sharp, and a half note. The middle staff is in alto clef with a 3/2 time signature, showing a descending sequence of notes: a quarter note, a half note with a sharp, a quarter note with a sharp, and a half note. The bottom staff is in bass clef with a 3/2 time signature, showing a descending sequence of notes: a quarter note, a half note with a sharp, a quarter note with a sharp, and a half note.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature, containing a melodic line with a quarter note, a half note, a quarter note with a sharp, and a half note. The middle staff is in alto clef with a 3/2 time signature, showing a descending sequence of notes: a quarter note, a half note with a sharp, a quarter note with a sharp, and a half note. The bottom staff is in bass clef with a 3/2 time signature, showing a descending sequence of notes: a quarter note, a half note with a sharp, a quarter note with a sharp, and a half note.



System 1: A three-staff musical score in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The top staff features a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, with a slur over the final two notes. The middle staff has a similar melodic line with a slur. The bottom staff provides a bass line with a half note, a quarter note, and a half note, with a slur over the final two notes.

System 2: A three-staff musical score in 3/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The top staff has a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, with a slur over the final two notes. The middle staff has a similar melodic line with a slur. The bottom staff provides a bass line with a half note, a quarter note, and a half note, with a slur over the final two notes.

System 3: A three-staff musical score in 3/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The top staff has a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, with a slur over the final two notes. The middle staff has a similar melodic line with a slur. The bottom staff provides a bass line with a half note, a quarter note, and a half note, with a slur over the final two notes.

System 4: A three-staff musical score in 3/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The top staff has a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, with a slur over the final two notes. The middle staff has a similar melodic line with a slur. The bottom staff provides a bass line with a half note, a quarter note, and a half note, with a slur over the final two notes.

Partimento di modo minore in cui il Basso sale semituonando di grado dalla 5a. fino all'ottava del tuono  
 [Partimento no modo menor em que o Baixo sobe por semitom desde a 5a. até a oitava do tom]

System 1: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of one flat. The first staff features a melodic line with a slur over the first two measures. The second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and single notes.

System 2: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of one flat. The first staff continues the melodic line with a slur over the first two measures. The second and third staves provide harmonic accompaniment.

System 3: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of one flat. The first staff features a melodic line with a slur over the last three measures. The second and third staves provide harmonic accompaniment.

System 4: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of one flat. The first staff continues the melodic line with a slur over the first two measures. The second and third staves provide harmonic accompaniment.

System 1: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of one flat. The system contains three staves. The top staff features a melodic line with a long slur over the first four measures, followed by eighth-note patterns. The middle staff has a similar melodic line with a slur over the first four measures and eighth-note patterns. The bottom staff provides a bass line with quarter and eighth notes.

System 2: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of one flat. The system contains three staves. The top staff has a melodic line with a slur over the first two measures and eighth-note patterns. The middle staff has a melodic line with a slur over the first two measures and eighth-note patterns. The bottom staff provides a bass line with quarter and eighth notes.

System 3: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of one flat. The system contains three staves. The top staff has a melodic line with a slur over the first two measures and eighth-note patterns. The middle staff has a melodic line with a slur over the first two measures and eighth-note patterns. The bottom staff provides a bass line with quarter and eighth notes.

System 4: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of one flat. The system contains three staves. The top staff has a melodic line with a slur over the first two measures and eighth-note patterns. The middle staff has a melodic line with a slur over the first two measures and eighth-note patterns. The bottom staff provides a bass line with quarter and eighth notes.

First system of a musical score. It consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff with a C-clef, and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The middle staff features a sustained note with a slur over it. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of the musical score, continuing from the first. The time signature changes to 3/4. The treble staff continues with a melodic line, now featuring a slur over a group of notes. The middle staff has a sustained note with a slur. The bass staff continues with a simple harmonic accompaniment.

Third system of the musical score. The treble staff continues with a melodic line. The middle staff has a sustained note with a slur. The bass staff continues with a simple harmonic accompaniment.

Fourth system of the musical score. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The middle staff has a sustained note with a slur. The bass staff continues with a simple harmonic accompaniment.

System 1: A three-staff musical score in 3/8 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The top staff features a melodic line with eighth and quarter notes, including a half note at the end. The middle staff provides harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. The bottom staff contains a bass line with half notes and quarter notes.

System 2: Continuation of the three-staff musical score. A double bar line is present at the end of the second measure. The top staff includes a slur over the final two measures. The middle and bottom staves continue their respective parts.

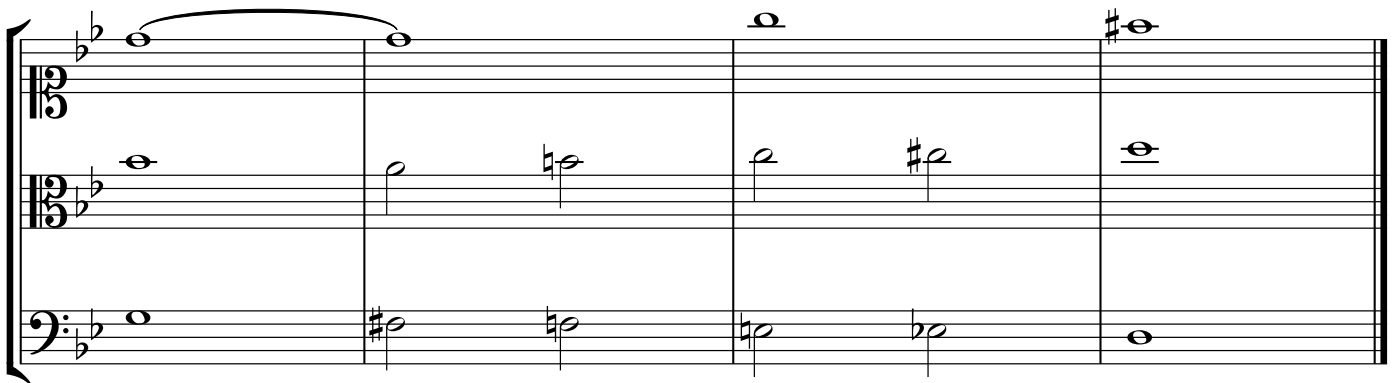
System 3: Continuation of the three-staff musical score. The top staff features a slur over the first two measures. The middle and bottom staves continue their respective parts.

System 4: Continuation of the three-staff musical score. The top staff includes a slur over the final two measures. The middle and bottom staves continue their respective parts.

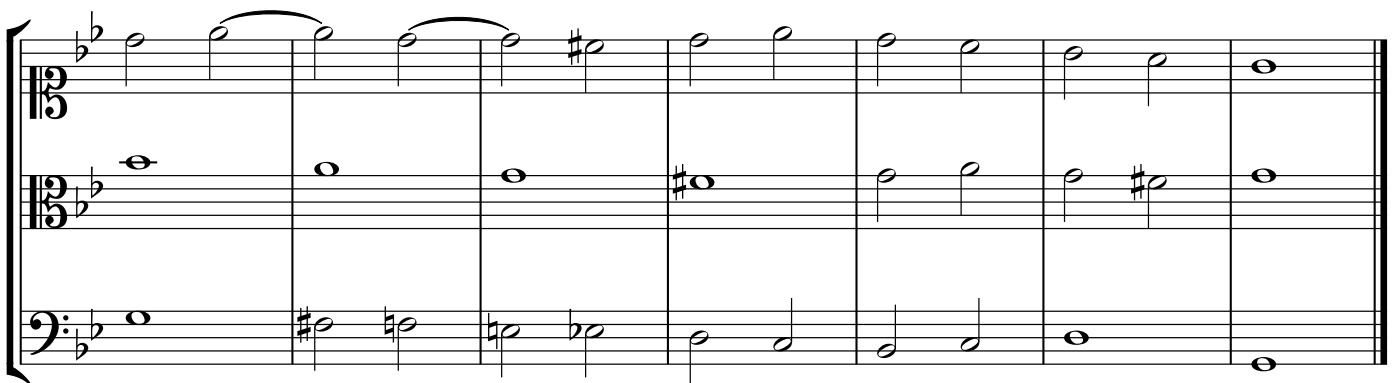
Partimento in cui il basso scende semitunando di grado dalla 7a. fino alla 5a. del tuono  
[Partimento em que o baixo desce por semitom desde a 7a. até a 5a. do tom]



First system of musical notation. It consists of three staves: two treble clefs (top and middle) and one bass clef (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music is written in a 13th-century style with square notes. The bass line starts on G4 and descends stepwise by semitones: G4, F4, E4, D4, C4. The upper staves contain chords and single notes that harmonize with the bass line.



Second system of musical notation. It consists of three staves: two treble clefs (top and middle) and one bass clef (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music is written in a 13th-century style with square notes. The bass line continues its semitone descent: B3, A3, G3, F3, E3. The upper staves contain chords and single notes that harmonize with the bass line.



Third system of musical notation. It consists of three staves: two treble clefs (top and middle) and one bass clef (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music is written in a 13th-century style with square notes. The bass line continues its semitone descent: D3, C3, B2, A2, G2. The upper staves contain chords and single notes that harmonize with the bass line.



Fourth system of musical notation. It consists of three staves: two treble clefs (top and middle) and one bass clef (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music is written in a 13th-century style with square notes. The bass line continues its semitone descent: F2, E2, D2, C2, B1. The upper staves contain chords and single notes that harmonize with the bass line.

First system of a musical score in 13/8 time, key of B-flat major. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. The music consists of eighth and quarter notes with various accidentals, including a sharp sign in the second measure of the top staff.

Second system of the musical score, continuing the piece in 13/8 time and B-flat major. It maintains the three-staff structure with treble and bass clefs. The notation includes eighth notes, quarter notes, and a long slur over a half note in the top staff.

Partimento in cui il Basso sale di grado e scende di 3a.  
 [Partimento em que o Baixo sobe por grau e desce 3a.]

Third system of the musical score, now in 13/8 time and G major. The key signature has changed to one sharp (F#). The three-staff format (two treble, one bass) continues. The music features eighth notes and quarter notes, with a sharp sign in the key signature and various accidentals throughout.

Fourth system of the musical score, continuing in 13/8 time and G major. It follows the same three-staff structure. The notation includes eighth notes, quarter notes, and a long slur over a half note in the top staff.



First system of a musical score in 3/8 time, key of D major. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The Treble staff features a melodic line with a slur over the first six notes. The Middle staff contains a bass line with a whole note chord in the first measure. The Bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of the musical score. The Treble staff continues the melodic line with eighth notes. The Middle staff has a slur over the first two notes. The Bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Third system of the musical score. The Treble staff continues the melodic line. The Middle staff has a slur over the first three notes. The Bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Fourth system of the musical score. The Treble staff features a melodic line with slurs and accents. The Middle staff has a similar melodic line with slurs and accents. The Bass staff continues the eighth-note accompaniment.

First system of musical notation, featuring three staves in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The top two staves contain rhythmic patterns of eighth notes, while the bottom staff provides a bass line with quarter notes.

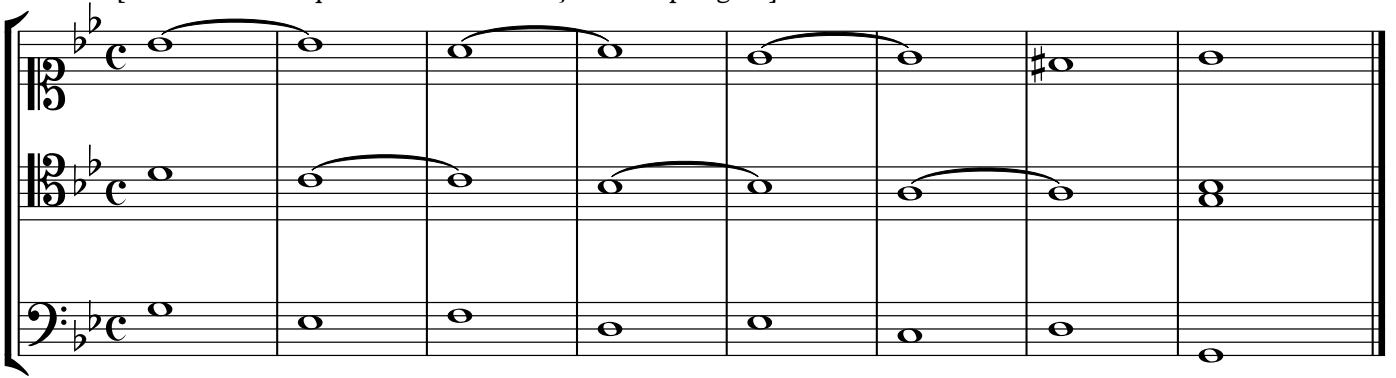
Partimento in cui il Basso sale di 3a. e scende di grado  
 [Partimento em que o Baixo sobe 3a. e desce por grau]

Second system of musical notation, featuring three staves in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The top staff has a melodic line with slurs, the middle staff has a harmonic accompaniment, and the bottom staff has a bass line.

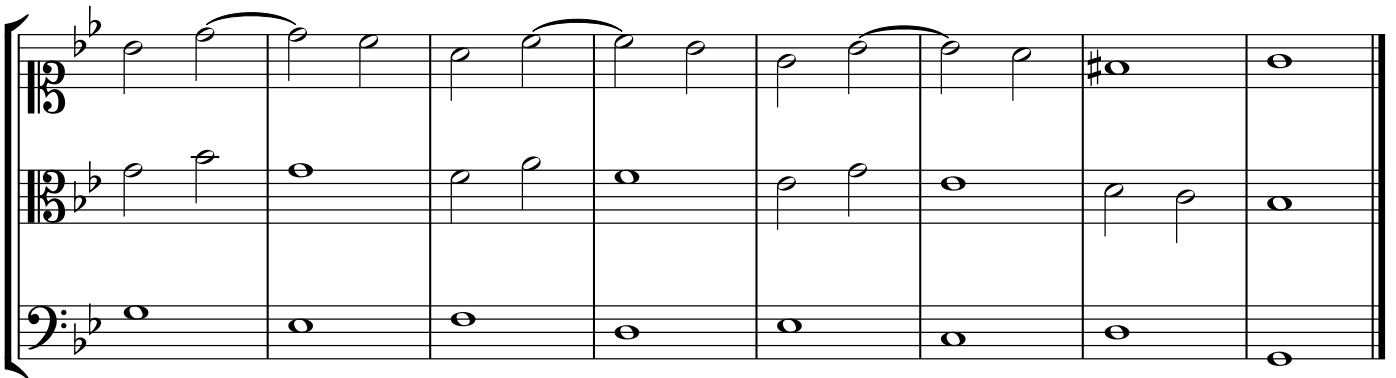
Third system of musical notation, featuring three staves in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The top staff has a melodic line with slurs, the middle staff has a harmonic accompaniment, and the bottom staff has a bass line.

Fourth system of musical notation, featuring three staves in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The top staff has a melodic line with slurs, the middle staff has a harmonic accompaniment, and the bottom staff has a bass line.

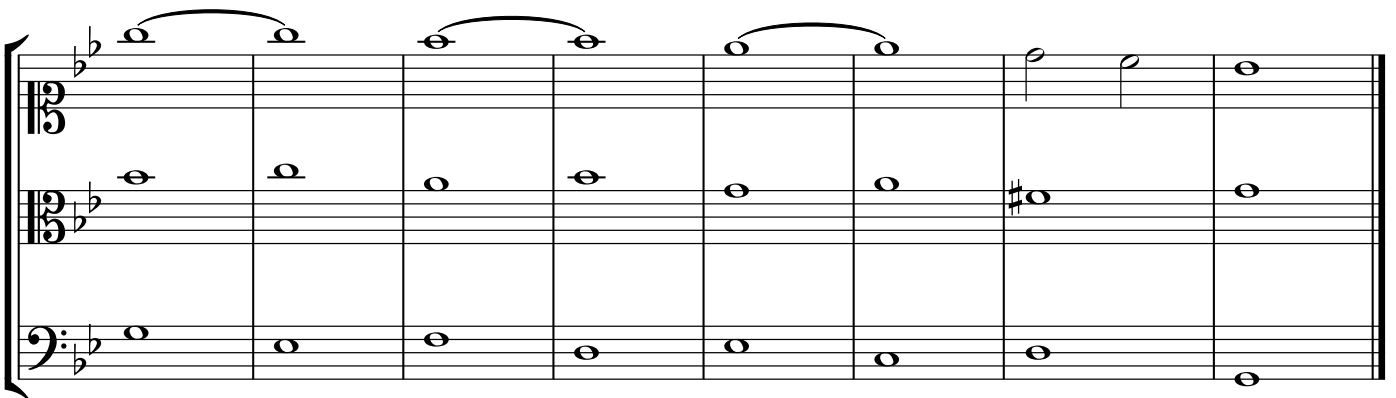
Partimento in cui il Basso scende di terza e sale di grado  
[Partimento em que o Baixo desce terça e sobe por grau]



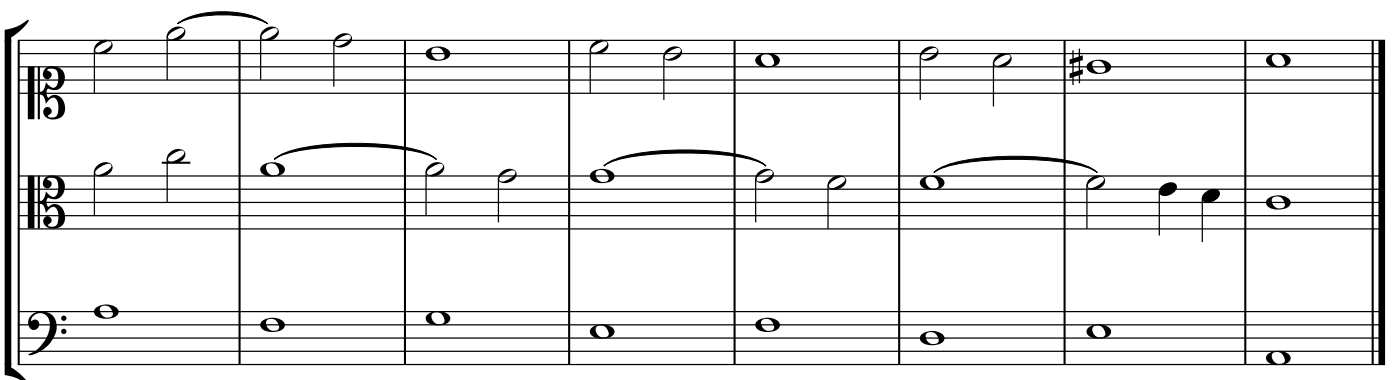
System 1: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of two flats (B-flat, E-flat). The music consists of a single melodic line with a common rest. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).



System 2: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of two flats. The music consists of a single melodic line with a common rest. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).



System 3: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of two flats. The music consists of a single melodic line with a common rest. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).



System 4: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of two flats. The music consists of a single melodic line with a common rest. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).

System 1: Treble clef, 3/8 time signature, key signature of one flat. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a sharp sign on the second measure. The left hand provides a steady bass line of quarter notes.

System 2: Treble clef, 3/8 time signature, key signature of one flat. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring several slurs. The left hand continues with a bass line of quarter notes.

System 3: Treble clef, 3/8 time signature, key signature of one flat. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, including slurs and a sharp sign. The left hand continues with a bass line of quarter notes.

System 4: Treble clef, 3/8 time signature, key signature of one flat. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, including slurs and a sharp sign. The left hand continues with a bass line of quarter notes.

System 1: Treble clef, common time (C). The right hand features a melodic line with sixteenth-note pairs beamed together and slurred. The left hand consists of a steady eighth-note accompaniment.

System 2: Treble clef, common time (C). The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand accompaniment remains consistent.

System 3: Treble clef, common time (C). The right hand introduces a more complex melodic pattern with sixteenth-note runs and slurs. The left hand accompaniment continues.

System 4: Treble clef, common time (C). The right hand features a highly active melodic line with many sixteenth notes and slurs. The left hand accompaniment continues.

Partimento in cui il Basso sale di 4a. e scende di 3a. Movimento principale  
[Partimento em que o Baixo sobe 4a. e desce 3a. Movimento principal]

First system of musical notation, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of simple quarter and half notes across five measures.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of simple quarter and half notes across five measures.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. This system features more complex rhythmic patterns, including slurs and ties, across five measures.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. This system features a more complex rhythmic pattern, including slurs and ties, across five measures.

First system of a musical score in 3/8 time. It consists of three staves: two treble clefs (top and middle) and one bass clef (bottom). The top staff features a continuous eighth-note melody with various accidentals. The middle staff has a similar eighth-note melody. The bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes.

Second system of the musical score, continuing the three-staff format. The top two staves continue their eighth-note patterns, while the bass staff continues with quarter notes.

[Partimento in cui il basso sale di quarta e scende di quinta]

[Partimento em que o baixo sobe quarta e desce quinta]

Third system of the musical score, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The top two staves have a melody of quarter notes, and the bass staff has a simple accompaniment of quarter notes.

Fourth system of the musical score, continuing the key signature of one sharp and 3/8 time. The top two staves feature a melody with slurs over groups of notes, and the bass staff continues with quarter notes.

First system of a musical score in 3/8 time, key of D major. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a melodic line in the upper treble staff, a supporting line in the middle treble staff, and a bass line in the bottom staff. The piece concludes with a fermata over the final note.

{1} {Per un Amen}

Second system of the musical score, marked with a first ending bracket {1} and the instruction {Per un Amen}. It continues the three-staff format from the first system, ending with a fermata.

{2}

Third system of the musical score, marked with a second ending bracket {2}. It continues the three-staff format, featuring a more active melodic line in the upper treble staff.

{3}

Fourth system of the musical score, marked with a third ending bracket {3}. It continues the three-staff format, concluding the piece with a final fermata.



Partimento in cui il Basso sale di 5a. e scende di 4a. Movimento principale  
 [Partimento em que o Baixo sobe 5a. e desce 4a. Movimento principal]

{Nel Maggio del 1856}  
 {[Assinatura não decifrável]}

# APÊNDICE C

## Zibaldone a partir das regras e partimenti de Giovanni Furno

### 1) Padrões de abertura

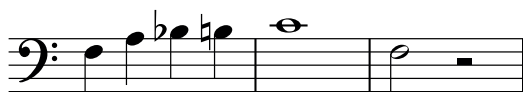


### 2) Padrões de fechamento

Tipo A: [inganno] + 4-5-1



Tipo B: cadência dupla



### 3) Padrões isolados



#### 4) Padrões de saídas de tom

I --- V



I --- V



I --- iii



I --- IV



i --- III



i --- iv



i --- VII



(...) --- i



i --- (VIII) --- iii



## 5) Padrões do “baixo ligado”

I --- V

(4)

I --- IV

(5) (4)

I --- iv

(3)

(3)

(6)

I --- v

(3)

(5)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros, manuscritos e artigos:

ALEGRE, Roberto Cornacchioni; ROZESTRATEN, Artur Simões. **Tanger o que ressoa: a experiência prática de construir um clavicórdio**. 2019. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo 2019. Disponível em <http://tfg.fau.usp.br/roberto-cornacchioni-alegre/> Acesso em 04 mai.2020

ALEGRE, R. C. ; VIDEIRA , M. . **Improvisação e didática musical na Itália Setecentista**. *In: XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*.2021.João Pessoa - PB. **Anais do XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. João Pessoa: ANPPOM, 2021. v. 31. p. 1-11.

ALEGRE, R. C. ; VIDEIRA , M. . Os partimenti de Nicola Sala (1713-1801) como fonte para o estudo do contraponto prático imitativo ao teclado. *In: VI Performa Clavis Internacional*, 2020, São Paulo. **Anais do VI Performa Clavis Internacional 2020: as práticas nos diferentes instrumentos de teclado e os desafios do século XXI**. São Paulo: ECA-USP, 2020. v. 1. p. 165-179.

BACH, Carl P.E. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado**. Tradução de Fernando Cazarini. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

BANH, Catherine; BARBATI, Giovanna. **The Partimento of Rocco Greco: Reconstructing the Pedagogical Tradition for the Early Cello**. no prelo.

BARAGWANATH, Nicholas. **How to Solfeggiare the Eighteenth-Century Way: A Summary Guide in Ten Lessons**. The University of Nottingham. Disponível em: <https://www.nottingham.ac.uk/humanities/departments/music/documents/2015/nick-baragwanath,-a-summary-guide-to-solfeggiare-the-eighteenth-century-way.pdf>. Acesso em 22 jul. 2020

BARAGWANATH, Nicholas. **The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century**. New York: Oxford University Press, 2020.

BERGER, Karol. **Musica Ficta**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

BERKOWITZ, Aaron. **The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Music Moment**. New York: Oxford University Press, 2010.

BERTINI, Henri. **25 Studi elementari per le piccole mani: per servire d'introduzione ai 25 Studi facili** (op. 100), op. 137. Napoli: presso Orlando, 18--.

BIANCHI, Francesco. **Trattato di Armonia Teorico pratico**. (MS: GB-Lcm 754)

BIANCIARDI, Francesco. **Breve Regola per imparare a sonare sopra il Basso**. Siena, 1716.

BONDIA, Jorge Larrossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educa o [online]**. n.19, p .20-28, 2002.

BRUSCHI, Antonio. **Regole per il contrappunto, e per l'accompagnatura del basso continuo**. Lucca: Leonardo Venturini, 1711.

BURNEY, Charles. **The Present State of Music in France and Italy**. 2. ed.. London: T. Becket, 1773.

BURSTEIN, L. Poundie. **Journeys through Galant Expositions**. New York: Oxford University Press, 2020.

CARPANI, Giuseppe. **Le Haydne**, ovvero lettere su la vita e le opere di Giuseppe Haydn. Milano: Di Candido Buccinelli, 1812.

CAFIERO, Rosa. **La didattica del partimento**. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2020.

CAFIERO, Rosa. Il Real Collegio di Musica di Napoli nel 1812: Un bilancio. In: LIPPMAN, Friedrich et al. **Studien zur italienischen Musikgeschichte XV**. Laaber: Laaber Verlag, p. 631-659, 1998.

CAFIERO, Rosa. Una Biblioteca per la biblioteca: la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo. **Napoli e il teatro in Europa tra XVIII e XIX secolo. Studi in onore di Friedrich Lippman**. Firenze: Olschiki, 1993, p. 299-367.

CAFIERO, Rosa. The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey. **Journal of Music Theory** Vol. 51, No. 1, Partimenti. 2007, p. 137-159.



CAMPION, François. **Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de Musique**. Paris: G. Adam, 1716.

CAMPION, François. **Addition au Traité d'Accompagnement par la règle d'octave**. Paris: chés la Veuve Ribou, 1730.

CANZANO, Nicola S. **The First Book of Partimenti**, 2020. Disponível em [https://imslp.org/wiki/Book\\_1\\_of\\_Partimento\\_Preludes\\_and\\_Fugues\\_\(Canzano%2C\\_Nicola\)](https://imslp.org/wiki/Book_1_of_Partimento_Preludes_and_Fugues_(Canzano%2C_Nicola)) Acesso em 09 ago. 2022

CAPLIN, Willian. The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions. **Journal of the American Musicological Society** vol. 57, no. 1. 2004

CAPOLARETTI, Vincenzo. **Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili: Un paradigma per il mondo contemporaneo**. Canterano: Aracne Editrice, 2019.

CAPOLARETTI, Vincenzo. **I processi improvvisativi nella musica: un approccio globale**. Lucca: LIM, 2005.

CHERUBINI, Luigi. **Cours de contrepoint et de la Fugue**. Paris: Maurice Schlesinger, 1832

CHERUBINI, Luigi. **Marches d'Harmonie pratiquées dans la composition produisant des suites régulières de consonances et de dissonances**. Paris: E. Troupenas, 1847.

CHIANTORE, Luca. **Beethoven al Piano**. Improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos. Barcelona: Nortedur, 2010.

CHIANTORE, Luca. Música en rebeldía: Investigación artística y activismo historiográfico. Publicado em **Konpartitu Magazine nº6**, 2019.

CHORON, Alexandre-Etienne. **Principes de Composition des écoles d'Italie**. 3 vols. Paris: Le Duc, 1808.

CHRISTENSEN, Thomas. **Rameau and Musical Thought in the Enlightenment**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

CHRISTENSEN, Thomas. The improvisatory moment. In: GUIDO, Massimiliano et al. **Studies in Historical improvisation**. New York: Routledge, 2017.

CHRISTENSEN, Thomas. The “règle de l’octave” in thorough-Bass Theory and Practice. **Acta Musicologica** Vol. 64. p. 91- 117, 1992.

CHRISTENSEN, T. et al. **Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory**. Leuven: Leuven University Press, 2007.

CHRISTENSEN, T. et al. **Partimento and Continuo Playing: in Theory and Practice**. Leuven: Leuven University Press, 2010.

CHRISTOVAM, Ozorio Bimbato Pereira. **Música Sacra, Discurso e Poder: Modelos Pré-Composicionais na Missa Luso-Brasileira**. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.27.2019.tde-16052019-121239. Acesso em: 09 Ago. 2022.

CORRETTE, Michel. **Le Maître de Clavecin pour l'Accompagnement**. Méthode Théorique et Pratique. Paris: Bayard, 1753.

COTUMACCI, Carlo. *[Principj e Regole di] Partimenti [con tutte le Lezioni] Del M. Carlo Cotumacci [con disposizioni a 3 e 4 parti e Fughe]*. (MS: I-Nc 34.2.2)

COTUMACCI, Carlo. Intavolature Sciolte. In: **Monuments of Partimenti**. Transcrição de Robert O. Gjerdingen. Disponível em: <http://partimenti.org/intavolature/collections/index.html> Acesso 12 Mai, 2021.

CZERNY, Carl. **Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte**. Wien: Diabelli und Comp., 1829.

DAHLHAUS, Carl. **Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert**. v. 11. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

D'ACOL, Mítia Ganade. **Decoro musical e esquemas galantes: um estudo de caso das seções de canto solo das Missas de Requiem de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal**. 2015. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.27.2017.tde-23032017-153229. Acesso em: 09 Ago. 2022.

DANDRIEU, Jean-François. **Principes de l'Accompagnement du Clavecin**. Paris: M. Bayard, 1718.

DEMEYERE, Ewald. On Fedele Fenaroli's Pedagogy: An Update. **Eighteenth Century-Music** 15/2. Cambridge University press, 2018, p. 207-229.

DEMEYERE, Ewald. **Metodo per bene accompagnare, critical edition by Ewald Demeyere**. 2021 Disponível em <https://www.ewalldemeyere.com/publications>. Acesso em 15 Mai. 2021

DEMEYERE, Ewald. **The Parma Manuscript**. Transcrito e editado por Ewald Demeyere. Visby: Wessmans Musikförlag, 2021.

DIERGARTEN, Felix. **Romantic Thoroughbass**: Music Theory between Improvisation, Composition and Performance. *Theoria*, Denton: University of North Texas, vol. 18, 2011.

DIERGARTEN, Felix. **The true fundamentals of composition**: Haydn's Partimento Counterpoint. *Eighteenth Century Music*, vol. 8, Cambridge: Cambridge University press, 2011

DOMENICI, Catarina. His master voice: a voz do poder e o poder da voz. **Revista do Conservatório de Música da UfPel**, Pelotas, nº5, p. 65-97, 2012. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2479/2315>. Acesso em 15 Mai 2021.

DOMINGOS, Nathalia. **Tradução comentada do tratado A Plaine and easy introduction to Practicall Musicke (1597) de Thomas Morley**. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

DORIGATTI, Roberto. **O bom gosto na execução musical em “Ensaio sobre como tocar flauta transversal” (1752), de Johann Joachim Quantz**. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

DRESSLER, Gallus. **Praecepta Musicae Poeticae**. Anotações não publicadas de 1563. Disponível em: [http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/DREPRA\\_TEXT.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/DREPRA_TEXT.html). Acesso em: 13 Dez. 2022.

DURANTE, Francesco. **Partimenti numerati e diminuiti del Sig.<sup>re</sup> Francesco Durante**. (MS: I-Nc 34.2.4)

DURANTE, Francesco. **Regole per L'accompagnamento del Sig.<sup>re</sup> Francesco Durante.** (MS: I-Fc B. 360)

DURANTE, Francesco. *Regole e Partimenti Numerati e diminuiti del Sig.<sup>re</sup> Francesco Durante.* (MS: I-Ria 283)

DURANTE, Francesco. **Easy and brief method concerning the primary and essential rules for accompanying unfigured Partimenti by Maestro Francesco Durante: Partimenti diminuiti - Embellished Basses (Gj 1 - Gj 103).** Transcritos e editados por Robert O. Gjerdingen.

FAGERLANDE, Marcelo. **O Baixo Contínuo no Brasil: Os tratados em português.** Rio de Janeiro: 7letras, 2011.

FAGERLANDE, Marcelo et Al. **Tratados e Métodos de Teclado.** Rio de Janeiro, UFRJ, 2013.

FELLERER, Karl Gustav. **Der Partimento-Spieler: Übungen im Generalbass-Spiel und in Gebundener Improvisation.** Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1940.

FELLERER, Karl Gustav. Le Partimento et l'organiste au XVIII<sup>e</sup> siècle. **Musica Sacra XLI**, 1934, p. 251-54

FENAROLI, Fedele. **Metodo per bene accompagnare with critical comments.** Livros 1, 2 e 3. Ewald Demeyere (Ed). 2021. Disponível em <https://www.ewalddemeyere.com/publications>. Acesso em 12 Mai. 2021.

FENAROLI, Fedele. **Partimenti ossia Bassi Numerati.** Editados por Emanuelle Imbimbo. Paris: la Typographie de la Sirene, 1814.

FENAROLI, Fedele. **Partimenti ossia Bassi numerati:** adapted from various 19th-century editions, the earliest dating from circa 1800. In: *Monuments of Partimenti*. Robert O. Gjerdingen (ed.). Disponível em <http://partimenti.org/index.html>. Acesso em 26 Jun. 2020.

FENAROLI, Fedele. **Regole musicali per i principianti di cembalo.** Napoli: Vincenzo Mazzola-Vocola, 1775.

FENAROLI, Fedele. **Regole musicali per i principianti di cembalo**. Napoli: Vincenzo Mazzola-Vocola, 1795.

FENAROLI, Fedele. **Regole musicali per i principianti di Cembalo**. A comparative edition. Version 1.0. Ewald Demeyere (Ed.), 2021. Disponível em <https://www.ewalddemeyere.com/publications>. Acesso 12 Mai. 2021.

FÉTIS, François-Joseph. **Biographie Universelle des Musiciens Supplément**. Paris: Firmin-Didot, 1881

FÉTIS, François-Joseph. **Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique**. Paris : Bourgogne et Martinet , 1840.

FLORIMO, Francesco. **Cenno storico sulla scuola musicale de Napoli**. Volume 1. Napoli: Tip. Rocco, 1869.

FLORIMO, Francesco. **La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii**. 4 vol. Napoli: Morano, 1881–1883.

FÖRSTER, Emanuel Aloys. **Practische Beyspiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung des Generalbasses**. Wien: Artaria, 1818.

FURNO, Giovanni. **Prime regole per accompagnare i partimenti senza numeri per uso di Biangiantonio Palese**. (MS: Dk-Kk mu 1306.2702)

FURNO, Giovanni. *[Prime] Regole [per accompagnare] i partimenti [senza numeri] del signore D. Giovanni Furno*. Ms: I-Nc Od.2.20(3)

FURNO, Giovanni. **Metodo facile, breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare i Partimenti senza numeri del Maestro Giovanni Furno per uso degli Alunni del Real Conservatorio di Musica**. Napoli: Orlandi, 182?..

FURNO, Giovanni. **Metodo facile, breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare i partimenti senza numeri / del maestro Giovanni Furno**. Milano: G.Ricordi &C., 1929. (I-FLf PM 781.2076)

FURNO, Giovanni. Metodo facile, breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare i Partimenti senza numeri. In: **Monuments of Partimenti**. Transcrição de

Robert O. Gjerdingen. Disponível em <http://partimenti.org/index.html> Acesso em 26 Jun. 2020.

FURNO, Giovanni. **Metodo Facile, e breve Per accompagnare i Partimenti senza numeri Del Sig.r Giov.ni Furno Maestro del Real Collegio di Musica | in Napoli.** (I-Mc Nosedà L 36-8)

FURNO, Giovanni. **Movimenti del Partimento del Maestro Giovanni Furno.** (MS: I-Rsc A.MS 3084).

FURNO, Giovanni. **Regole di partimenti del Maestro Furno.** (MS: I-Nc Od.1.6/1)

FURNO, Giovanni. **Regole di Partimento per imparare a sonare bene il Cembalo.** (MS: I-Mc Nosedà Th.c.121).

FURNO, Giovanni. **Metodo Facile, e breve Per accompagnare i Partimenti senza numeri Del Sig.r Giov.ni Furno Maestro del Real Collegio di Musica | in Napoli.** (I-Mc Nosedà L 36-8)

FUX, Johann Joseph. **Gradus ad Parnassum.** Viena: Johann Peter van Ghelen, 1725.

GAJEWSKI, Ferdinand. A Hidden Aspect of Chopin's Invention. **Studi Musicali**, XXIV, v. 1. Firenze: Olschki, 1995, p. 125-130.

GASPARINI, Francesco. **L'Armonico pratico al cimbalo.** Venezia: Antonio Bortoli, 1708.

GEMINIANI, Francesco. **The Art of Accompanying:** or a New and well digested Method to learn to perform thorough bass on the Harpsichord with Propierty and Elegance. London: John Johnson, c.a. 1754

GÉTRY, André E. M. **Memoirs ou essais sur la musique.** Paris: Chez l'auteur, Imprimeur du Roi, 1789.

GÉTRY, André E. M. **Méthode pour apprendre à préluder en peu de temps.** Avec toutes les ressources d'Harmonie. Paris: Imprimerie de la République, 1801.

GIACOMO, Salvatore di. **I quattro antichi conservatorii di musica di Napoli.** Il conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. Maria della Pietà dei Turchini. Palermo: Remo Sandron, 1924.

GIACOMO, Salvatore di. **I quattro antichi conservatorii di musica di Napoli.** Il conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di S. Maria di Loreto. Palermo: Remo Sandron, 1924.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works.* An Essay in the Philosophy of Music. New York: Oxford University Press, 1992.

GJERDINGEN, Robert. **A Classic Turn of Phrase:** Music and Psychology of Convention. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.

GJERDINGEN, Robert. **Child Composers in the Old Conservatoires:** How Orphans Became Elite Musicians. New York: Oxford University Press, 2020.

GJERDINGEN, Robert. **Music in the Galant Style.** New York: Oxford University Press, 2007.

GJERDINGEN, Robert. Partimento, que me veux-tu?. **Journal of Music Theory** 51, no 1, 2007.

GJERDINGEN, Robert. Counterpoint Written to Impart a Knowledge of Counterpoint and Composition. In: CHRISTENSEN, T. et al. **Partimento and Continuo Playing:** in Theory and Practice. Leuven: Leuven University Press, 2010.

GJERDINGEN, Robert and Janet Bourne. "Schema Theory as Construction Grammar: Language and Music Share Domain-General Cognitive Functions." *Music Theory Online* 21, n°2, 2015. Disponível em: [http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.gjerdingen\\_bourne.html](http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.gjerdingen_bourne.html). Acesso em 21 Jul. 2020.

GOOLEY, Dana. **Fantasies of Improvisation:** Free Playing in Nineteenth-Century Music. New York: Oxford University Press, 2018.

GRECO, Gaetano. **Intavolature del Sig. Greco.** (MS: I-Nc 32.2.3@3)

GRECO, Gaetano. **Intavolature del Sig. Greco.** (MS: I-Nc 32.2.3@4)

GRECO, Rocco. **Partimenti.** (MS: I-Nc 32.2.3@2)

GRECO, Rocco. **Partimenti di Rocco Greco.** (MS: I-Nc 32.2.3@1)

GUIDO, M. et al. **Studies in Historical Improvisation: from Cantare Super Librum to Partimenti**. New York: Routledge, 2017.

GUTIÉRREZ, Antonio Garcia. 2007. **Desclasificados: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación**. Rubí: Anthropos, 2007.

HARTMANN, E.. O uso da Schemata na construção da Abertura Zemira (1803) do Padre José Maurício Nunes Garcia. **Revista Vórtex**, v. 7, p. 1-36, 2019

HAYNES, Bruce. **The End of Early Music. A Period Performer's History of Music**. New York: Oxford University Press, 2007.

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

HELD, Marcus V. S. **Francesco Geminiani (1687-1762), comentários e tradução da obra completa. Dissertação** (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

HOLTMEIER, Ludwig. Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave. **Journal of Music Theory** 51:1, Spring, p. 5-49, 2007.

IJZERMAN, Job. **Harmony, counterpoint and partimento: a New Method Inspired by Old Masters**. New York: Oxford University Press, 2018.

IMBIMBO, Emmanuele. **Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la 24 musique, et sur quelque abus introduits dans cet art; précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples**. Paris: L'imprimerie de Firmin Didot, 1821.

INSANGUINE, Giacomo. Regole con moti del basso, Partimenti e Fughe del Maestro Giacomo Insanguine, detto Monopoli. In: **Monuments of partimento**. Transcrição e edição de Robert O. Gjerdingen. Disponível em <<http://partimenti.org/index.html>>. Acesso em 26 jun 2020.

JANIN, Barnabé, **Chanter sur le livre: Manuel pratique d'improvisation de la polyphonique de la Renaissance**. Lyon: Symétrie, 2014.



JANS, Markus. Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave. In: CHRISTENSEN, T. et al. **Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory**. Leuven: Leuven University Press, p. 119-144, 2007.

KALKBRENNER, Friedrich. **Traité d'Harmonie du pianiste**. Principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder et à improviser. Paris: Chez l'Auteur, 1849.

KANDLER, Franz Sales. Ueber den gegenwärtigen Zustand des königlichen Musik-Collegiums zu Neapel etc. **Allgemeine musikalische Zeitung**, No. 51, 1821, col. 856-863.

KURPINSKI, Karol. **Wkład Systematyczny Zasad Muzyki na Klawikord**. Warsaw: Klukowski, c. 1818

KURPINSKI, Karol. **Zasady harmonii tonów z dołączeniem jeneral basu praktycznego**. Warsaw: Klukowski, 1821.

LEO, Leonardo. **Lezioni per Cimbalo del Sig.<sup>r</sup> D. Leonardo Leo**. Manuscrito. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10071066b?rk=21459;2>. Acesso em 12 Mai 2021

LEO, Leonardo. **Selected Partimenti**. Transcritos e editados por Tobias Cramm. Disponível em <http://partimenti.org/index.html>. Acesso em 26 jun 2020.

LEO, Leonardo. **12 Solfeggi for Soprano Solo with Bass**. Transcrição de Robert Gjerdingen disponível em [www.partimenti.org](http://www.partimenti.org). Acesso em 30 nov. 2020.

LETTO, Antonio Sardi di. FURNO, Giovanni. In: **Dizionario Biografico degli Italiani Treccani**, volume 50, 1998. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-furno\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-furno_(Dizionario-Biografico)) Acesso em: 12 Mai 2021

LESTER, Joel. Thoroughbass as a Path to Composition in the Early Eighteenth Century. In: CHRISTENSEN, T. et al. **Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory**. Leuven: Leuven University Press, 2007. p. 145-170.

LIBBY, Dennis. Giovanni Furno. In: **The New Grove Dict. of music and musicians**, 2001. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10400> Acesso em 12 Mai. 2021

LUTZ, Rudolf. The Playing of Partimento. In: CHRISTENSEN, T. et al. **Partimento and Continuo Playing: in Theory and Practice**. Leuven: Leuven University Press, 2010, p. 113-127.

MANDACINI, Placido. 12 Solfeggi per tenore o soprano (1° libro, 2° libro). Napoli: presso Orlando, 18--

MARTINI, Giambattista. **Esemplare, o sia Saggio Fondamentale pratico di contrappunto**. Bologna 1774-1776. Ed. Elisabetta Pasquini. Lucca: LIM, 2012.

MARTINI, Giambattista. **Libro per accompagnare**. Editado por Peter van Tour. Visby: Wessmans Musikförlag, 2020.

MATTEI, Stanislao. **Pratica d'Accompagnamento sopra Bassi numerati e contrappunti a più voci alla Scala ascendente e discendente maggiore e minore con diverse Fughe a quattro e 8**. Bologna: Cipriani, 1826.

MCCLARY, Susan. Towards a History of Harmonic Tonality. In: CHRISTENSEN, T. et al. **Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory**. Leuven: Leuven University Press, 2007, p. 91-118.

MONTEROSSO, Raffaele. BELLINI, Vincenzo. In: **Dizionario Biografico degli Italiani Treccani**, vol. 7, 1970. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-bellini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-bellini_%28Dizionario-Biografico%29/)  
Acesso em: 13 Dez 2022.

MONTGEROULT, Hélène de. **Cours complet pour l'enseignement du pianoforte**. Vol. 1, 2 e 3. Paris: Launer, 1830.

MORTENSEN, The Pianist Guide to Historical Improvisation. New York: Oxford University Press, 2020.

MACHADO NETO, Diósnio. A arte do bem morrer: O discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia. *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 4, p. 33-66, 2017.

NUTI, Giulia. **The Performance of Italian Basso Continuo: Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries**. New York: Routledge, 2016

OLIVIERI, Guido. The Early History of the Cello in Naples: Giovanni Bononcini, Rocco Greco and Gaetano Francone in a forgotten manuscript. **Eighteenth Century Music**, 18(1), 2021, 65-97.

PAISIELLO, Giovanni. **Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il cembalo.** (MS: I-Nc S.7.15)

PAISIELLO, Giovanni. **Regole per bene accompagnare il partimento, o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo del Signor Maestro Giovanni Paisiello composte per sua Altezza Imperiale la Gran Duchessa di tutte le Russie.** Moscou, 1782.

PALMERINI, Luigi. **Regole Pratiche per l'Accompagnamento Numerico.** 1841. (MS: I-Bc PP.133)

PARASCHIVESCU, Nicoleta. **Giovanni Paisiellos Partimenti: Wege zu einem Praxisbezogenen Verständnis.** Basel: Schwabe, 2018.

PARASCHIVESCU, Nicoleta. Una chiave per comprendere la prassi del Partimento: Sonata "Perfidia" di Francesco Durante. **Rivista di Analisi e Teoria Musicale (GATM).** Lucca: Lim, p. 50-65, 2009.

PARASCHIVESCU, Nicoleta. **The Vessela Manuscript.** Transcrito e editado por Nicoleta Paraschivescu. Visby: Wessmans Musikförlag, 2017.

PISTON, Walter. **Counterpoint.** New York: W. W. Norton, 1947.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Traité de l'Harmonie, réduite à ses principes naturels.** Paris: Ballard, 1722.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Nouveau système de musique théorique.** Paris: Ballard, 1726.

REICHA, Antoine. **Traité d'haute composition musicale.** Paris: Zeter & Cie, 1824.

RICE, John A.. **Climbing Monte Romanesca: Eighteenth-Century Composers in Search of the Sublime.** Palestra apresentada na Northwestern University, Princeton, 2016. Disponível em:

[http://lettere-old.uniroma2.it/sites/default/files/allegati/Climbing\\_Monte\\_Romanesca\\_Eighteenth-Cent.pdf](http://lettere-old.uniroma2.it/sites/default/files/allegati/Climbing_Monte_Romanesca_Eighteenth-Cent.pdf). Acesso 13 Dez 2022.

RIBEIRO, Roger Lins de Albuquerque Gomes. **Ornamentação barroca italiana em trio-sonatas**: O Opus III de Arcangelo Corelli. 2020. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

ROSENBERG, Jesse. Il 'leista' Raimondi contro il 'durantista' Bellini. *In: Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*. Rosa Cafiero e Marina Marino (ed.), vol 1. Reggio Calabria: Jason, p. 75-97, 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire de musique**. Paris: Veuve Duchesne, 1768.

RUTA, Michele. 1887. **Storia Critica delle condizioni della musica in Italia e del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli per Michele Ruta Maestro di Capella Napolitano**. Napoli: Detken e Rocholl, 1877.

SALA, Nicola. **Regole del contrappunto pratico**. Napoli: Stamperia Reale, 1794.

SANGUINETTI, Giorgio. Diminution and Harmonic Counterpoint in Late-Eighteenth-Century Naples: Vincenzo Lavigna's Studies with Fedele Fenaroli. **Journal of Schenkerian Studies** vol. 7, pp. 31-61, 2013.

SANGUINETTI, Giorgio. **The Art of Partimento**: History, Theory, and Practice. New York: Oxford University Press, 2012.

SANGUINETTI, Giorgio. Partimento-Fugue: the Neapolitan Angle. *In* CHRISTENSEN, T. et al. **Partimento and Continuo Playing**: in Theory and Practice. Leuven: Leuven University Press, 2010.

SANGUINETTI, Giorgio. The Realization of Partimenti: An Introduction. **Journal of Music Theory** 51, No. 1, pp. 51-83, 2007.

SANGUINETTI, Giorgio. La Scala come modello per la composizione. **Rivista di Analisi e Teoria Musicale**. XV, p. 71-99, 2009.

SANTA MARIA, Tomás de. **Libro llamado Arte de tañer Fantasia**. Valladolid, 1565.

SANTOS, Luís Otávio. **A chave do Artesão**: o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino institucionalizado do violino barroco – Tese (Doutorado em Música), Campinas, 2011.

- SAMSOM, Jim. Chopin, Past and Present. **Early Music**. Vol. 29, n. 3, p. 381-387, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- SELVAGGI, Gaspare. **Trattato di Armonia**. Napoli: Raffaele Miranda, 1823.
- SIGISMONDO, Giuseppe. **Apoteosi della Musica del Regno di Napoli**.ed. Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani e Raffaele Mellace. Roma: Società Editrice di Musicologia, 2016.
- SPOHR, Ludwig. **Gran metodo per violino**. Napoli: presso Orlando, 183-.
- STELLA, Gaetano. Partimenti in the Age of Romanticism: Raiomondi Platania, and Boucheron. **Journal of Music Theory**, LI/1, p. 111-127, 2007.
- STROBBE, Lieven. **Tonal Tools for Keyboard Players**. Ed.David Lodewyckx eHans Van Regenmoretel. Antwerp: Garant Publishers, 2014.
- SULLO, Paolo. I solfeggi di Leo e lo studio della forma nella scuola napoletana del Settecento. **Rivista di Analisi e Teoria Musicale** v. 15, 2009, p. 101-119.
- TERIETE, Philipp. Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman’s Encyclopédie du Pianiste Compositeur: The Musical Education of Piano Virtuosos in Chopin’s Paris, 2020. *In: Das Universalinstrument: »Angewandtes Klavierspiel« aus historischer und zeitgenössischer Perspektive / The Universal Instrument: Historical and Contemporary Perspectives on “Applied Piano”*, Philipp Teriete e Derek Remeš (Ed.). Schriften der Hochschule für Musik Freiburg. Band 6. Hildesheim: Olms Verlag, 2020.
- TOUR, Peter van. **Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples**. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2015.
- TOUR, Peter van **Learning Counterpoint through Partimenti and Disposizioni.” In: The Organ Yearbook: A Journal for the Players and Historians of Keyboard Instruments**, Vol. 47 (2018), ed. Paul Peeters (Ed.). Laaber: Laaber Verlag, pp. 79–98, 2019.

TOUR, Peter van Improvised and Written Canons in Eighteenth-Century Neapolitan Conservatories. **Journal of the Alamire Foundation**, Turnhout, v. 10, n. 1, p. 133-146, 2018.

TOUR, Peter van Integrating Aural and Keyboard Skills in Today's Classroom: Modern Perspectives on Eighteenth-Century Partimento Practices" *In: Das Universalinstrument: »Angewandtes Klavierspiel« aus historischer und zeitgenössischer Perspektive / The Universal Instrument: Historical and Contemporary Perspectives on "Applied Piano"*, Philipp Teriete und Derek Remeš (Ed.). Schriften der Hochschule für Musik Freiburg. Band 6. Hildesheim: Olms Verlag, pp. 217–240, 2020.

TOUR, Peter van Partimento Teaching according to Durante, Investigated through the Earliest Manuscript Sources. in: **Studies in Historical Improvisation: From Cantare Super Librum to Partimento**. Massimiliano Guido (Ed). London: Routledge, pp. 131–48, 2017.

TOUR, Peter van **The Gallipoli Manuscript**. vol 1 e 2. Transcrito e editado por Peter van Tour. Visby: Wessmans Musikförlag, 2017.

TOUR, Peter van Some reflections about 'il metodo di Cotumacci **Studi Pergolesiani /Pergolesi Studies** 11. Claudio Bacciagaluppi and Marilena Laterza (Ed.). Berna: Peter Lang, pp. 163–88, 2020,

TOUR, Peter van Taking a Walk at the Molo': Partimento and the Improvised Fugue," **Musical Improvisation in the Baroque Era** Fulvia Morabito (Ed.), Turnhout, Brepols, p. 371–82, 2019.

TOUR, Peter van **The 189 Partimenti of Nicola Sala**. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2017.

TRILHA, Mário. **Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)**. 1. ed. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

TRILHA, M. M.; ROCHA Edite. A Música Didáctica Setecentista na Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa. **Música Hodie**, v. 13, p. 123, 2013.

TRITTO, Giacomo. **Partimenti e Regole generali per conoscere qual numerica dar si deve a vari movimenti del Basso**. Milano: Artaria, 1823.

TRITTO, Giacomo. **Scuola di Contrappunto ossia teorica musicale**. Milano: Artaria, c. 1816.

VILLAROSA, Carlo Antonio de Rosa (marquês de). **Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli**. Napoli: Stamperia Reale, 1840.

WEGMAN et. al. **Improvising Early Music**. Leuven: Leuven University Press, 2014.

ZIMMERMAN, Joseph. **Encyclopédie du pianiste compositeur**. Vol. 3. Paris: Chez l'Auteur, 1840.

ZIMMERMAN, Joseph. **Précis de la Basse Chiffrée proposé a M.M.rs les Professeurs du Conservatoire**. Paris: Chez l'auteur, 18- -. « Source gallica.bnf.fr / BnF »

### **Gravações e Vídeos:**

NOTURNO op. 27 nº 2. Compositor: Frédéric Chopin. Intérprete: Wilhem Backhaus  
Gravação de recital ao vivo, 1953. Canal pianopera. Disponível em  
<<https://www.youtube.com/watch?v=VHk2m2Hj7Bs>>. Acesso em 26 Mai. 2020

GOOLEY, Dana. **Music, Virtuosity, and the stage of the romanticism**. Palestra realizada no museu The Frick Collection, 2013. Disponível em  
<<https://www.frick.org/interact/gooley>>. Acesso em 15 Mai. 2020.

PARTIMENTI n. 77 [Fugue]. Compositor: Nicola Sala. Intérprete: Roberto Cornacchioni Alegre. [https://www.youtube.com/watch?v=Vxj-o\\_p69E8](https://www.youtube.com/watch?v=Vxj-o_p69E8). Acesso em 8 Ago. 2022.

PARTIMENTI B4 e B5. Compositor: Francesco Durante. Intérprete: Roberto Cornacchioni Alegre. <https://youtu.be/LE2dPnKvtpU> . Acesso em 9 Ago 2022.

NOTURNO op. 27 nº2. Compositor: Frédéric Chopin. Intérprete: Dinu Lipatti. Zurique, gravação ao vivo em 7 de fevereiro de 1957. Disponível em  
<[https://www.youtube.com/watch?v=dZ\\_XsVcCtTM](https://www.youtube.com/watch?v=dZ_XsVcCtTM)>. Acesso em 25 Mai. 2020.

PARTIMENTI. Compositor: G.A. Ristori. Intérprete: Matteo Messori. Disponível em  
<https://www.youtube.com/watch?v=9c77IH81p5U> Acesso 12 Mai. 2021

SONATA op. 14 n° 2. Compositor: Ludwig van Beethoven. Intérprete: Ignacy Paderewski. Gravação de recital ao vivo para rádio, 1938. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CY1UN9Lx-7g>. Acesso em 26 Mai. 2020.

PARASCHIVESCU, Nicoleta. Partimenti napoletani. Freiburg: Deutsch Harmonia Mundi, 2018, CD.

**Bases de dados:**

GJERDINGEN, Robert. *Monuments of partimenti*. Editado por Robert O. Gjerdingen. Disponível em: <http://partimenti.org/index.html> Acesso em 31 jul. 2020.

TOUR, Peter van. *UUPart, The Uppsala Partimento database*. Compilado e editado por Peter Van Tour. Disponível em: <http://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php>. Acesso em 22/07/2020. Acesso em: 16 Mai. 2021.

Archivio Storico ricordi  
[://www.digitalarchivioricordi.com/en/catalogo?relatedPeople=Giovanni+Furno](http://www.digitalarchivioricordi.com/en/catalogo?relatedPeople=Giovanni+Furno)