

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FERNANDO TAVARES

A Arte do Partimento em sua história, fundamentos, práticas e discussão
musicológica: análise historiográfica para a consolidação de um saber para a pedagogia da
música

São Paulo – SP

2021

FERNANDO TAVARES

A Arte do Partimento em sua história, fundamentos, práticas e discussão
musicológica: análise historiográfica para a consolidação de um saber para a pedagogia da
música

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação da Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo como requisito
parcial para a obtenção do título de mestre.

Área de concentração Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

São Paulo – SP

2021

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

Tavares, Fernando

A Arte do Partimento em sua história, fundamentos, práticas e discussão musicológica: análise historiográfica para a consolidação de um saber para a pedagogia da música / Fernando Tavares; orientador, Diósnio Machado Neto. - São Paulo, 2021.

174 p.

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

Bibliografia
Versão original

1. Partimento. 2. Contraponto. 3. Conservatórios Napolitanos. 4. Análise Musical. 5. Música Galante. I. Machado Neto, Diósnio. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

FERNANDO TAVARES

A Arte do Partimento em sua história, fundamentos, práticas e discussão musicológica: análise historiográfica para a consolidação de um saber para a pedagogia da música

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A minha querida esposa Renata e aos meus pais
Gilberto (*in memoriam*) e Dirce por todo o
carinho, incentivo e apoio incondicional durante a
minha vida.

AGRADECIMENTOS

Aqueles que estiveram presentes durante toda a minha trajetória, em especial aos que participaram ativamente do meu aprendizado.

Obrigado ao meu orientador Prof. Dr. Diósnio Machado Neto por toda a paciência e dedicação em me auxiliar neste projeto, na minha formação como pesquisador e como formador dos meus pensamentos musicais e intelectuais, além da parceria desenvolvida nos diversos trabalhos que executamos e ao qual dedico sinceros e intermináveis agradecimentos.

Aos professores de todas as disciplinas que cursei nesta etapa e aqueles que me inspiram todos os dias.

Aos colegas do LAMUS pelo apoio de sempre e em especial ao Gustavo Caum e Silva, Rodrigo Lopes da Silva, Bruna Padovani e Pedro Passos, pois sem o acolhimento de vocês este caminho teria sido muito mais difícil.

Aos colegas que criei dentro da Universidade, em especial a Dra. Maria Eliza Mattosinho Bernardes, que me guiou e continua a ser uma forte inspiração em todos os meus pensamentos e da qual nunca cansarei de agradecer por todo o carinho e paciência com o meu processo de aprendizado e amadurecimento.

Aos colegas do CEMUPE e do grupo de bandas, em especial Marcos Moreira, Mary Biason e Aldo Leoni pela determinação e por nos inspirar.

Aos meus alunos e alunas que participam do meu aprendizado e com os quais busco compartilhar o meu conhecimento e acima de tudo pelo incentivo que me faz continuar dedicado e na busca por evoluir constantemente.

Aos músicos que trabalham comigo nos palcos, nas escolas, virtualmente, e por aqueles que batalham diariamente pela arte neste país. Muito obrigado pela parceria, pela luta diária pela música e sem dúvidas pela amizade de sempre.

E finalmente aos que estão sempre ao meu lado na vida fora do trabalho e que são parte importante do processo e representados aqui pela minha querida esposa Renata Pereira Tavares.

RESUMO

TAVARES, Fernando. **A Arte do Partimento em sua história, fundamentos, práticas e discussão musicológica**: análise historiográfica para a consolidação de um saber para a pedagogia da música. 2021. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

No decorrer do século XVIII desenvolveu-se nos Conservatórios de Nápoles uma maneira eficaz de ensinar música conhecida como partimento. Tal método consistia em transmitir os parâmetros musicais por linhas de baixo que continham combinações de notas compreendidas pelos músicos e que lhes proporcionavam informações para a realização de esquemas harmônicos e contrapontísticos. Estes esquemas eram usados para o exercício da improvisação e composição. O modelo de ensino pelos partimentos circulou por toda a Europa através das mãos de mestres que trabalharam ou formaram músicos para as diversas cortes do Antigo Regime. Na década de 1990, iniciou-se um movimento pela compreensão deste modelo de ensino e a partir da segunda metade da década de 2000, diversos trabalhos consolidaram a revisão metodológica deste modelo de ensino. Utilizando-se destes textos contemporâneos que revisitaram e reconstruíram o modelo de ensino pelo partimento, apresentamos nesta dissertação uma revisão bibliográfica com base no trabalho de musicólogos, analistas e teóricos musicais que escreveram sobre este assunto. Com base nos dados coletados, analisamos as informações obtidas e descrevemos como eram as principais escolas, mestres, conteúdos e características do ensino buscando a compreensão dos debates musicais que estavam sendo promovidos pelos músicos do período. A conclusão das análises nos fez compreender o método e criar uma base importante para a execução de um projeto futuro que visa demonstrar o benefício do ensino dos partimentos para auxiliar no ensino das disciplinas de criação musical.

Palavras-chave: Partimento. Contraponto. Conservatórios Napolitanos. Análise Musical. Música Galante.

ABSTRACT

TAVARES, Fernando. **A Arte do Partimento em sua história, fundamentos, práticas e discussão musicológica**: análise historiográfica para a consolidação de um saber para a pedagogia da música. 2021. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

In the course of the 18th century, an effective way of teaching music known as partimento developed in the Naples Conservatories. This method consisted of transmitting the musical parameters through bass lines that contained combinations of notes understood by the musicians and that provided them with information for the realization of harmonic and contrapuntal schemes. These schemes were used for the exercise of improvisation and composition. The teaching model by the partimenti circulated throughout Europe through the hands of masters who worked or trained musicians for the various courts of the Ancien Régime. In the 90's has begun a movement for the understanding of this model of teaching and through the second half of the 2000, several works has consolidated the methodologic revision of this model of teaching. Utilizing this contemporary texts which revisited and rebuilt the partimento model of teaching, we intruduce in this text a bibliography revision with bases on the musicology workers, analyst and teorichal musicians, that have been writing about this subject. With bases on this collected data, we analyse those obtained informations and described how was the the greatest schools, teachers, contents and teaching characteristics searching for the understanding of the musical debates that make us comprehend the method and to built important bases for the execusion of a project in the future that will allowed us to demonstrate the benefects of the partimento teaching to assist in the teaching all the disciplines and musical creation.

Keywords: Partimento. Counterpoint. Neapolitan Conservatories. Musical Analysis. Gallant music.

Índice de figuras

Figura 1: Exemplo de partimento extraído do caderno de Francesco Durante (1760-1800)....	17
Figura 2: Estudos desenvolvidos por um aluno dos conservatórios napolitanos.....	27
Figura 3: Exemplo de partimento extraído do caderno de Alessandro Scarlatti (1754, p. 1)...	32
Figura 4: Partimentos com pequenas instruções extraído do caderno de Carlo Cotumacci (1761-1790, p. 20).....	34
Figura 5: Exemplo de Solfejo Italiano.....	40
Figura 6: Fachada do <i>Conservatorio San Pietro a Majella</i>	44
Figura 7: Dois trechos para a visualização das diferenças entre a malha contrapontística de Leonardo Leo (Sinfonia Concertata para Celo e Cordas) e Francesco Durante (Concerto Nr. 1 em Fá menor).....	52
Figura 8: Textos do caderno de Fenaroli (1795) com anotações que se vinculam aos outros escritos do autor.....	59
Figura 9: Primeiras regras do caderno de Giovanni Paisiello (1761-1790).....	74
Figura 10: Caderno de Paisiello com indicação das figuras nos partimentos iniciais.....	76
Figura 11: Regras das posições com base no caderno de Giovanni Furno (1817).....	77
Figura 12: Cadências simples, composta e dupla nos cadernos de partimentos.....	79
Figura 13: <i>Clausula Formalis perfectissima</i>	80
Figura 14: Cadências com <i>clausula perfectissima</i> ⑤-①.....	82
Figura 15: Cadências com <i>clausula cantizans</i> ⑦-①.....	82
Figura 16: Cadências com clausulas tenorizans ②-① e clausula altizans ④-③.....	83
Figura 17: Cláusula Vera e Cláusula Vera Invertida.....	85
Figura 18: Regra da Oitava em sua forma mais rudimentar.....	88
Figura 19: Regra da Oitava com base no modelo encontrado em Fenaroli (1775).....	88
Figura 20: Movimentos contrapontísticos do ②.....	89
Figura 21: Movimentos do ④.....	90
Figura 22: Movimentos do ⑥.....	90
Figura 23: Regra da Oitava menor nas formas ascendente e descendente.....	91
Figura 24: Suspensões de quarta, sétima, nona e segunda com base no caderno de Fenaroli (1775).....	95
Figura 25: Suspensões de segunda no baixo.....	96
Figura 26: Movimentos de baixo cromático descendente e ascendente.....	98
Figura 27: Movimentos de baixo ascendente 5-6, 7-6 e 9-8.....	99

Figura 28: Movimentos de baixo descendente 6-5, 6-6 e 7-6.....	100
Figura 29: Movimentos de baixo subindo segunda e descendo terça, subindo terça e descendo segunda e descendo terça e subindo segunda.....	101
Figura 30: Movimentos de baixo subindo quarta e descendo terça, subindo quarta e descendo quinta, descendo quarta e subindo segunda, subindo quinta e descendo quarta e subindo sexta e descendo quinta (continua na página seguinte).....	102
Figura 31: Movimento de baixo subindo sétima e descendo oitava.....	103
Figura 32: Mutações de escala.....	107
Figura 33: O papel da quarta como consonância e dissonância com base no modelo de Giacomo Tritto.....	113
Figura 34: Modelos para executar as diminuições.....	118
Figura 35: Partimento para aplicar a diminuição.....	119
Figura 36: Exemplo de imitação pela mudança de clave nos dois primeiros compassos do <i>Versetto n. 6 de Gaetano Greco</i>	120
Figura 37: Exemplo de imitação pela mudança do fluxo rítmico no partimento de Francesco Durante GJ 231 do caderno <i>Numerati</i>	121
Figura 38: Exemplo de imitação com anotações da palavra <i>imitaz.</i> no partimento de Giovanni Paisiello.....	121
Figura 39: Imitação com base no contraponto duplo.....	122
Figura 40: Exemplo de imitação pela inversão das vozes externas, modelo Dó-Si-Só / Dó-Ré-Mi.....	123
Figura 41: Baixo Figurado e Não figurado.....	132
Figura 42: Cadência simples (<i>cadenze semplici</i>).....	134
Figura 43: Cadência composta (<i>cadenze composte</i>).....	135
Figura 44: Cadência dupla (<i>cadenze doppie</i>).....	135
Figura 45: Regra da Oitava Maior Ascendente nas três posições.....	136
Figura 46: Regra da Oitava Maior Descendente nas três posições.....	137
Figura 47: Regra da Oitava Menor nas formas ascendente e descendente.....	137
Figura 48: Partimento 1 de Giovanni Furno (1817).....	138
Figura 49: Passo 1 – Identificação dos graus do partimento.....	139
Figura 50: Passo 2 – Análise dos baixos.....	139
Figura 51: Partimento 1 de Giovanni Furno (1817) com a realização dos baixos.....	140
Figura 52: Partimentos 1, 2 e 3 do book 1 de Fenaroli (1846) na versão de Placido Mandanici.....	140

Figura 53: Suspensões de quarta com base no modelo de Fenaroli (1775).....	141
Figura 54: Suspensões de sétima com base no modelo de Fenaroli (1775).....	141
Figura 55: Suspensões de nona com base no modelo de Fenaroli (1775).....	142
Figura 56: Suspensões de segunda com base no modelo de Fenaroli (1775).....	142
Figura 57: Partimento #14 do livro 1 de Fenaroli (2018) na versão de Derek Remes.....	143
Figura 58: Primeira realização do partimento #14 do livro 1 de Fenaroli (2018) na versão de Derek Remes.....	144
Figura 59: Segunda realização do partimento #14 do livro 1 de Fenaroli (2018) na versão de Derek Remes.....	145

Sumário

Introdução.....	13
1 O modelo de ensino nos conservatórios Napolitanos.....	26
1.1 O partimento como baixo instrucional.....	29
1.1.1 Qual o tipo de desenvolvimento musical proporcionava a prática do partimento a um estudante de música?.....	33
1.2 O contraponto em Nápoles.....	36
1.3 Solfejo: Um modelo prático.....	39
1.4 Os conservatórios Napolitanos: uma perspectiva histórica dos conservatórios.....	41
1.5 Genealogia dos Mestres: a divisão por gerações com base na organização de Giorgio Sanguinetti.....	47
1.5.1 Primeira Geração.....	47
1.5.2 Segunda Geração.....	49
1.5.2.1 As escolas de Leo e Durante: um olhar sobre as diferenças estilísticas.....	51
1.5.3 Terceira Geração.....	54
1.5.4 Quarta Geração.....	55
1.5.4.1 Fedele Fenaroli: a sistematização do método.....	57
1.5.5 Quinta Geração.....	60
2 Consolidação Teórica dos Partimentos.....	65
2.1 Os cadernos de partimentos: conteúdo e forma.....	65
2.2 As Regras: exposição dos conteúdos e discussões teóricas.....	69
2.2.1 Procedimentos básicos: conceitos essenciais para a compreensão do ensino de partimentos.....	72
2.2.1.1 Consonâncias, dissonâncias, coerência tonal e posição das mãos.....	73
2.2.1.2 As cadências nos cadernos de partimentos.....	77
2.2.1.3 As cadências do Galante: a abordagem de Robert Gjerdingen e a importância do pensamento pelas cláusulas.....	79
2.2.1.4 Regra da Oitava.....	85

2.2.2 Procedimentos intermediários: suspensões, movimentos de baixo e mutações de escala.....	92
2.2.2.1 Suspensões.....	93
2.2.2.2 Movimentos de baixo.....	96
2.2.2.3 Mutações de escala.....	104
2.2.3 Procedimentos avançados: a consolidação da excelência do modelo napolitano de ensino e as discussões teóricas.....	108
2.2.3.1 A visão contrapontística das escolas de Leo e Durante.....	110
2.2.3.2 Diminuição: a arte das construções melódicas.....	116
2.2.3.3 Imitação: o passo final para a fuga.....	120
Conclusão.....	124
Referências Bibliográficas.....	127
Apêndice A: Exercícios para o estudo e realização dos partimentos.....	132
Apêndice B: Sites e fóruns de debate sobre partimentos.....	146
Anexo A: Lista de cadernos de partimentos de Giorgio Sanguinetti (2012).....	149
Anexo B: Lista de cadernos de partimentos de Peter Van Tour.....	160

Introdução

Este trabalho se encontra vinculado a duas linhas de pesquisa desenvolvidas pelo LAMUS¹ (Laboratório de Musicologia), as práticas pedagógicas da música e o estudo da significação musical. Nestes projetos, entendemos que as pesquisas desenvolvidas se referem a música como prática discursiva, remetendo, assim, o problema às questões da significação musical. Esta epistemologia se construiu com base na compreensão da retórica musical como organizadora do discurso, seguida do entendimento da formação dos gêneros expressivos que serviam como elemento básico para os modelos composicionais do período galante. Deste modo, os estudos se baseiam no entendimento dos esquemas harmônicos e contrapontísticos que somados aos estudos métricos formam uma base de parâmetros para a formação de tais campos estilísticos. Todo este estudo nos leva a compreensão das tópicas musicais que são suportes discursivos que permitiam aos compositores do período a manipulação dos materiais musicais para se comunicar com o público que habitava determinados locais, como a sociedade cortesã e a igreja. Vale ressaltar ainda, que nestas linhas de pesquisa o entendimento da semiótica é fundamental para compreender o processo comunicativo do compositor com o público. Em suma, a significação musical se baseia na perspectiva de entender o desenvolvimento dos processos de composição, transmissão e escuta musical.

Desta forma, faz-se objeto de estudo desta linha de pesquisa os estudos dos procedimentos retóricos utilizados pelos compositores do estilo Galante. Nas palavras de Robert Gjerdingen (2007), este estilo tem como base epistemológica uma prática que envolve o ato de escrever música a partir do reconhecimento de padrões que criam vínculos de inteligibilidade e distinção dentro de uma sociedade específica, a sociedade cortesã europeia. Além disso, este modelo musical envolve aspectos importantes para o campo da musicologia com base não só no estudo da retórica, mas também nos estudos da teoria musical concatenada com a prática, considerando a compreensão dos meios de transmissão dos saberes aprendidos por músicos dos séculos XVII ao XIX.

Logo, o entendimento das características que compõem esta sociedade e em especial as suas relações hierárquicas e organizacionais se mostram fundamentais para o entendimento do processo de escuta dos membros desta. Sua formação é descrita por Elias (2001):

Neste tipo de “corte” havia centenas, muitas vezes milhares de indivíduos reunidos e associados num mesmo local para servir, aconselhar ou acompanhar reis que

1 O LAMUS (Laboratório de Musicologia) é localizado na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH – USP Leste) e coordenado pelo Dr. Diósnio Machado Neto.

acreditavam governar seus países sem restrição alguma. Devido a obrigações peculiares de parte a parte, exercidas por eles e por forasteiros, o destino de todos esses homens, sua posição na escala social, sua ascensão ou decadência, seu divertimento dependia em certa medida, e dentro de certos limites, da vontade do rei. Uma ordem hierárquica, que podia ser muito ou pouco rígida, e uma etiqueta rigorosa os ligavam entre si. A necessidade de se impor e de se manter dentro de tal figuração conferia a todos eles uma marca característica, justamente o cunho do cortesão (ELIAS, 2001, p. 61).

Em suma, um dos fundamentos desta prática envolveu demonstrar um capital simbólico, acumulado e representante de fatores que distinguiam e sustentavam o poder. É nessa acepção que todo este acervo proporcionou o surgimento de campos expressivos musicais que passaram a ser entendidos e compartilhados entre compositores e o seu público, ou seja, os cortesões. Deste modo, Gjerdingen (2007) sintetiza a relação desta sociedade com a música galante.

Galante foi uma palavra muito usada no século XVIII. Referia-se amplamente a uma coleção de características, atitudes e maneiras associadas à nobreza culta. [...] A música galante, então, era música encomendada por homens e mulheres galantes para se entreterem como ouvintes, para educar e se divertir como artistas amadores, e trazer glória a si mesmos como patronos da música mais espirituosa, charmosa, sofisticada e moderna que o dinheiro poderia comprar (GJERDINGEN, 2007, p. 5, tradução nossa²).

Galant was a word much used in the eighteenth century. It referred broadly to a collection of traits, attitudes, and manners associated with the cultured nobility.[...] Galant music, then, was music commissioned by galant men and women to entertain themselves as listeners, to educate and amuse themselves as amateur performers, and to bring glory to themselves as patrons of the wittiest, most charming, most sophisticated and fashionable music that money could buy (GJERDINGEN, 2007, p. 5).

Dentro dessa perspectiva, pesquisar a música desta sociedade envolve conhecer os parâmetros e ferramentas que um músico deveria adquirir para compor e representar toda a simbologia que se entendia como essencial para o processo musical e comunicativo. Machado Neto (2012) relata este processo de compreensão e criação da identidade humana.

Esta projeção da identidade humana na mais elementar estrutura de comunicação era provocada por cisão até mesmo na estrutura do aprendizado básico, ou seja, o Trivium. Compreendendo o mundo a partir da sintaxe verbal, da dedução aristotélica e suas categorias, o homem de letras e ciências projetava-se nas instâncias superiores do saber, que também eram ajustadas por uma busca das regularidades do dizer e observar. Ou seja, tudo o que era necessário para formar o raciocínio estava compreendido na articulação da gramática, retórica e dialética (MACHADO NETO, 2012, p. 1).

No campo da gramática musical, como vimos, um músico do período era formado para trabalhar para a sociedade cortesã, escrevendo música para a ópera ou para a igreja. Em

² Todas as traduções apresentadas a partir deste momento serão entendidas como tradução nossa, exceto aquelas indicadas. Optamos pela tradução seguida do original para melhor compreensão do texto pelos leitores em geral.

parcas palavras, o músico deveria possuir diversas habilidades musicais para compor e improvisar a música que ocorria nestes ambientes. Para tanto, recorria a uma perícia formada nos moldes de esquemas harmônicos e contrapontísticos que forneciam caminhos pré-definidos para uma “costura” no processo da improvisação. Aliás, a improvisação era uma prática importante no trabalho dos músicos, no sentido de que organistas ou cravistas precisavam escolher rapidamente quais notas deveriam ser utilizadas para uma melhor condução de vozes no acompanhamento. Para tanto, o estudo do baixo contínuo era uma das principais ferramentas para se conseguir tais resultados. Ao debater sobre tais parâmetros e reconhecimentos de determinados esquemas musicais compartilhados pela sociedade do galante, D’Acol (2015) sintetiza:

Toda a discussão acerca das hierarquias, estruturas e arquétipos (esquemas) musicais sedimenta a teoria de que a música se organiza a partir de constructos cognitivos, que podem ser utilizados por compositores, ouvintes e intérpretes, desde a criação da música até sua execução e audição. Estes constructos só fazem sentido dentro de um contexto cultural, onde seus participantes estejam aptos a reconhecer estas estruturas seja de forma implícita ou explícita, consciente ou não. Para reconstruirmos estes esquemas atualmente, devemos ponderar acerca de um sistema que cumpra certas obrigações para melhor representar a abstração de um esquema musical, assim como sua construção a partir não só das teorias de Meyer e Narmour, mas também de outras abordagens de representações de categorias mentais (D’ACOL, 2015, p. 76).

Essa perícia era desenvolvida como projeto pedagógico. Uma pedagogia que, a partir dos conservatórios de Nápoles³, tornou-se um patrimônio da música galante sendo praticada em todos os grandes centros de ensino, assim como por mestres diversos que se espalham pelas zonas de influência da música europeia. O fundamento dessa pedagogia envolvia a capacidade de conduzir as vozes, somadas à aquisição do conhecimento das formas musicais existentes e o reconhecimento de padrões retóricos, por meio dos esquemas de contraponto ou dos campos expressivos para o discurso musical.

Os esquemas de contraponto, usados tanto para a improvisação, quanto para a composição, eram produzidos pelo músico após o reconhecimento das combinações que determinadas notas formavam no baixo, como por exemplo, sequência de graus conjuntos, movimentos padrões de intervalos, entre outros. A partir desta perspectiva, eles entendiam qual o tipo de realização deveria ser produzido para criar as conduções de vozes harmônicas e

³Denominamos Nápoles como o centro do desenvolvimento do método de ensino, entendendo que os estudos de baixo contínuo se deram também por toda a península itálica. Ademais, compreendemos que estes estudos fazem um caminho a partir de Roma com a figura de Bernardo Pasquini, como visto em Sanguinetti (2012, p. 20), “Apparently Pasquini (together with the anonymous author of the Berlin manuscript) was the first to recognize the potential, both artistic and pedagogical, of the partimento as a guide to improvisation. Ainda de acordo com Sanguinetti (2012), o partimento, que definiremos adiante, chega a Nápoles pelas mãos de Alessandro Scarlatti. O autor ainda chama atenção para o fato de tanto Scarlatti, quanto Francesco Durante, outro importante professor de Nápoles, terem sido alunos de Pasquini em Roma.

contrapontísticas. Como será demonstrado no decorrer deste texto, este princípio de condução não vale somente para criar determinados acompanhamentos, mas também para a criação de texturas mais complexas no que diz respeito a composição. Em síntese, os exercícios propostos para desenvolver tais habilidades levaram a uma metodologia de ensino baseada em ‘protótipos’ ou ‘esquemas’ que pudessem, sem muitas informações adicionais, demonstrar ao músico qual o tipo de condução poderia ser usado em um determinado momento. Este modelo de ensino é conhecido como Partimento (figura 1).

Vejamos a definição de partimento pelas palavras de Van Tour (2015)

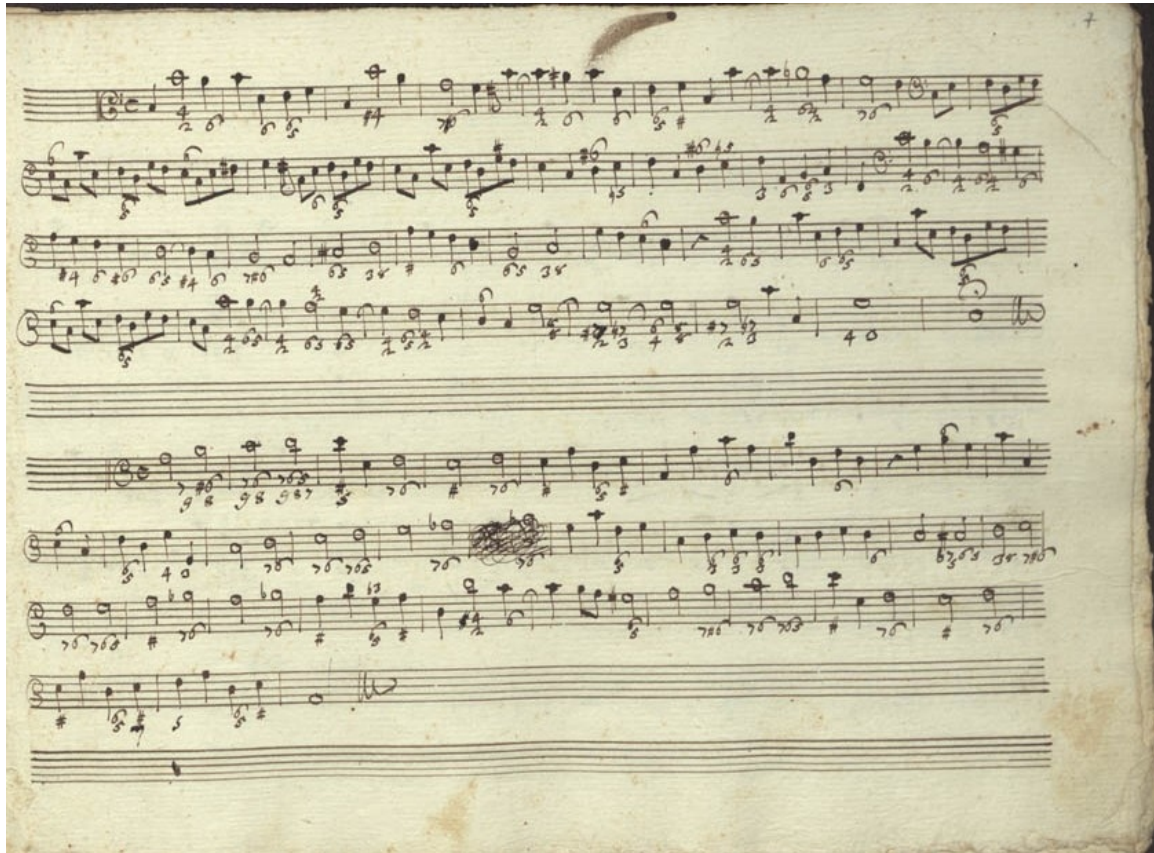
“Partimento” é entendido como um dispositivo notacional, comumente escrito em uma única pauta na clave de Fá, figurada ou não figurada, aplicada tanto nas atividades de tocar, quanto na escrita e usada para desenvolver habilidades na arte de acompanhamento, improvisação, diminuição e contraponto. Os partimentos⁴ foram utilizados principalmente, embora não exclusivamente, para exercícios práticos no teclado. Embora o partimento pareça ter sua origem no baixo contínuo do século XVII, principalmente em partes de órgão da música sacra impressa, ele desenvolveu-se em um dispositivo educacional para instrução de peças de teclado imitativas durante o século XVII. Dessa forma, sobreviveu em centros de instrução, principalmente em Nápoles, Bolonha, Roma, Veneza e outros lugares (VAN TOUR, 2015, p. 19).

“Partimento” is understood as a notational device, commonly written on a single staff in the F clef, either figured or unfigured, applied both in playing and in writing activities, and used for developing skills in the art of accompaniment, improvisation, diminution and counterpoint. Partimenti were used primarily, though not exclusively, for practical exercise at the keyboard. Although partimento seems to have its origins in seventeenth-century basso continuo, primarily in organ parts of printed sacred music, it developed into an educational device for instruction in sketching imitative keyboard pieces during the seventeenth century. In this form it survived in centers of instruction, notably those in Naples, Bologna, Rome, Venice, and elsewhere (VAN TOUR, 2015, p. 19).

Logo, vimos que para entender o cerne do processo criativo da música galante era necessário compreender o modelo pedagógico com foco no ensino do partimento (figura 1). Para tanto, passamos a coletar e analisar estas lições por meio das mãos de pesquisadores atuais que visitaram e reorganizaram o método, tornando-se este o centro da questão que envolve esta pesquisa. Deste modo, o objetivo principal deste trabalho é o de discutir a consolidação desse conhecimento na historiografia musical, a partir não só da explanação da natureza desses ensinamentos, mas, e principalmente, visitar as diversas abordagens realizadas pela musicologia coeva.

4 Optamos por utilizar sempre o termo em português, neste caso, partimentos em detrimento a *partimenti*, apenas por questões de padronização. O mesmo vale para o termo solfejo, que aqui neste trabalho se refere aos *solfeggi* italianos. Em relação aos esquemas de contraponto de Robert Gjerdingen, decidimos manter os originais *schema* (singular) e *schemata* (plural), pois como a palavra esquema pode ter outras interpretações, seria muito complicado, descrever quando nos referíamos a ideia do autor ou não.

Figura 1: Exemplo de partimento extraído do caderno de Francesco Durante (1760-1800).



Fonte: Francesco Durante, *Principi e Regole: per accompagnare del sig.e Francesco Durante*. 1760-1800, p. 14. Disponível em: <http://www.internetculturale.it/>

Assim exposto, entendemos as amplas possibilidades do estudo deste método. No intuito de delimitar os objetivos e por consequência o objeto de estudo, entendemos e levamos em consideração que os objetivos específicos deste trabalho são: (1) Desenvolver estudo bibliográfico sobre os partimentos; (2) Compreender as regras expostas nos cadernos de partimentos dos principais mestres do período pela compreensão do debate dos principais autores contemporâneos sobre o assunto. A revisão do método nos fez centralizar nas figuras de Francesco Durante (1684-1755), Fedele Fenaroli (1730-1818), Giovanni Paisiello (1740-1816), Giovanni Furno (1748-1837), Giacomo Insanguine (1728-1795), Leonardo Leo (1694-1744) e Giacomo Tritto (1733-1824). As razões que nos levaram a escolha destes nomes em detrimento a outros professores que poderiam ser citados, serão entendidas no decorrer da fundamentação deste texto; (3) Entender o processo que envolve a improvisação e a composição através do método, por meio da análise das principais regras e por fim; (4) Estabelecer um conjunto de ideias harmônicas, contrapontísticas e esquemáticas que foram utilizadas pelos músicos do período.

Assim, buscamos o entendimento dos saberes musicais e das práticas discursivas que

envolvem o processo de escuta no Galante, enlaçados aos simbolismos desta sociedade, pois acreditamos que estas garantiam aos envolvidos um maior prestígio em relação aos seus pares, ou seja, o entendimento destes elementos “[...] contêm em si, como que substancializado ou reunido, todo o prestígio que essa sociedade solicita para si em sua qualidade de elite” (ELIAS, 2001, p. 119).

Portanto, este trabalho é parte integrante de um projeto que nos proporciona um envolvimento com outras áreas do pensamento musical que envolvem além da Teoria Musical, o estudo da Retórica, Semiótica, Análise Musical, entre outras. Ao mesmo tempo, pensar sobre como o ensino da música se deu em determinadas épocas, nada mais é do que procurar se aprofundar nos processos sociais e na circulação e produção do conhecimento.

Para proporcionar um levantamento de dados satisfatório, dividimos o trabalho de pesquisa em duas etapas, que envolviam em um primeiro momento: (1) Levantamento bibliográfico em sites de busca digitando as palavras-chave desta pesquisa; partimento, métodos napolitanos, baixo contínuo e *schemata* galante; (2) Organização e separação dos materiais coletados. (3) Leitura e fichamento bibliográfico de teses, livros e artigos, relacionados aos temas principais da pesquisa e descritos na bibliografia.

Para completar esta primeira etapa, avançamos na coleta dos principais cadernos. Estes se referem aos autores citados anteriormente e que são objetos de estudos dos trabalhos de autores como Giorgio Sanguinetti, Peter Van Tour, Robert Gjerdingen e Rosa Cafiero. Os cadernos utilizados neste trabalho foram coletados em bibliotecas virtuais e em edições modernas de tais cadernos. A seguir, analisamos os principais partimentos e explicações teóricas e os contextualizamos dentro do método.

Após esta primeira análise, comparamos os materiais coletados e executamos a devida catalogação mantendo a lógica do método de ensino Napolitano. Para finalizar, organizamos todo este processo de coleta de dados e planejamos a apresentação dos resultados e apresentação dos partimentos, além de processos cristalizados para a obtenção de resultados práticos. Estes são apresentados tendo por base os estudos nas formas mais difundidas.

Devemos dizer, ainda a título de introdução que os estudos sobre as fontes primárias dos partimentos estão em pleno desenvolvimento. É um acervo que cresce continuamente, e junto com ele as discussões sobre o conteúdo e estratégias. Apenas para termos algum histórico dos estudos, vemos que foi o trabalho de Robert Gjerdingen (2007a) que apresentou os materiais lançados no século XX. Neste texto, Gjerdingen destacou os trabalhos de Karl Gustav Fellerer (1902-84) *Der Partimento-Spieler (1940)*; a dissertação sobre baixo contínuo de Tharald Borgir (1971), *Basso continuo in Italy during the Seventeenth Century* que foi

transformada em livro em 1987; e a dissertação de Alexander Silbiger (1976), intitulada “*Italian Manuscript Sources of Seventeenth-Century Keyboard Music*”.

Nos anos 1990, os trabalhos sobre partimentos aumentaram em número de artigos publicados, com destaque para os textos de Rosa Cafiero (1993)⁵, sobre o ensino de partimento nos conservatórios Napolitanos. Por fim, Giorgio Sanguinetti (1997)⁶ expôs a tradição do partimento na história da teoria musical italiana.

Houve ainda um crescimento considerável em textos sobre o assunto a partir dos anos 2000. Neste período, devemos destacar os livros de Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (2007). Neste, o autor expõe uma importante conceitualização da prática galante e que contém um *apêndice* descrevendo os partimentos, além de pequenos textos com biografias e descrições de determinadas etapas que nos proporcionam entendimentos sobre a manipulação dos materiais musicais pelos grandes mestres napolitanos. Outro importante texto é o livro de Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento* (2012). Esta pode ser considerada a obra mais importante sobre o assunto e que contém além de toda a parte histórica, uma descrição detalhada de todos os procedimentos do método. Em tempos mais recentes, Peter Van Tour, *Counterpoint and Partimento* (2015), trata do contraponto na escola Italiana. Destacamos, também, a tese de Mário Marques Trilha Neto, *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal* (2011). Por fim, temos o livro de Job Ijzerman, *Harmony, Counterpoint, Partimento* (2018), que descreve as principais ideias do método com foco na aplicação dos partimentos as práticas mais contemporâneas. Além destes livros, temos diversos artigos importantes, dos quais podemos destacar *Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice* (2010) com textos de Thomas Christensen, Robert Gjerdingen, Giorgio Sanguinetti e Rudolf Lutz. Outro trabalho importante é o site publicado por Robert Gjerdingen (2020), *Research into the history, theory and cognition of music*⁷, que contém edições de diversos cadernos e também estudos sobre o assunto. Por fim, o site *Partimenti*⁸ se apresenta como aquele que contém o maior acervo com materiais sobre o assunto disponível na rede, com cadernos dos principais autores, além de outros assuntos relacionados a pedagogia napolitana, como o solfejo, o contraponto, a fuga, harmonia e outros temas.

Com base nesta revisão bibliográfica, entendemos que em meados dos anos 2000, por

5CAFIERO, Rosa. 1993. "La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: Note sulla fortuna delle Regole di Carlo Cotumacci." In **Gli affetti convenient alVidee**: Studi sulla musica vocale italiana, ed. Maria Caraci, Rosa Cafiero, and Angela Romagnoli, 549-80. Naples: Edizioni Scientifiche Italiane

6SANGUINETTI, Giorgio. 1997. "Un secolo di teoria della musica in **Italia**: Bibliografica critica 1850-1950." *Fonti musicali italiane: Periodico di ricerca musicologica* 2: 155-248

7<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/index.htm>

8<http://partimenti.org/>

meio de Robert Gjerdingen, é apresentada a ideia principal que nos remete aos processos composicionais do período galante. A teoria de Gjerdingen, a qual nos referiremos em muitas partes desse trabalho, envolve a apreensão de esquemas e que é chamado pelo autor de *schemata*.⁹ Entende-se esta, como uma estrutura estável, reconhecível por meio da memória, e que têm sua legitimação não só no debate filosófico, mas, e principalmente, numa prática musical secular. Como introdução, podemos pensar a função das *schemata* por uma analogia com a construção de uma casa pré-fabricada, ou seja, cada módulo (*schema*) é associado a outro e deve seguir uma determinada direção. Deste modo, estas *schemata* estão para a construção da ideia de forma musical. Mais que isso, elas se desdobram no sentido final dessa estética: construir a composição dentro da prática discursiva. É nesse sentido, inclusive que as *schemata* tinham funções sintáticas. Por exemplo, uma *Prinner* deveria naturalmente ser uma resposta a um esquema de abertura como a *Romanesca*. D’Acol (2015), sintetiza:

A teoria dos esquemas musicais, construída sobre conceitos principalmente vinculados à psicologia e cognição, mostra-se uma ferramenta importante para a recriação de padrões de escuta de uma época musical, desde que se leve em conta diversos fatores contextuais da cultura onde esta música é escrita e executada: como o estudo de tratados de prática e composição musical, escritos sobre a recepção destas músicas dentro (e fora) de seu âmbito cultural, a forma de aquisição e formação destas categorias mentais e exemplos empíricos de utilização destes esquemas—o texto musical (D’ACOL, 2015, p. 83).

Dito isso, afirmamos que o ensino se baseou em proporcionar e auxiliar um estudante no entendimento da construção harmônica e contrapontística de cada *schema*, alguns destes relacionados as principais regras do partimento, como detalharemos adiante. Os estudantes treinavam, além das *schemata*, os caminhos que a composição poderia tomar com base na apresentação das principais melodias sequenciadas na linha do baixo. Em suma, esta perspectiva proporciona um interesse nestas construções musicais, além do modelo de ensino que envolve a música no período galante, nos levando naturalmente até as análises dos partimentos. Todo este processo é sintetizado por Van Tour (2015, p. 17-18):

A ideia de que o desenvolvimento do estilo e da forma foi guiado por certos esquemas concebíveis e reconhecíveis foi aprofundada no trabalho de Gjerdingen, *Music in the Galante Style* em 2007, no qual é proposto um modo histórico de escuta, com terminologia e conceitos extraídos do campo da percepção e cognição da música. Talvez não surpreendentemente, tanto nas teorias alemãs de *Satzmodelle* e na “teoria dos esquemas”, o uso de partimentos foi destacado como um exemplo histórico concreto de como modelos e clichês foram introduzidos e usados na educação musical. Em um estudo mais recente, Gjerdingen também enfatizou a importância dos partimentos e solfejos na formação dos compositores.

⁹ Para um aprofundamento sobre a teoria dos esquemas, aconselhamos a dissertação de mestrado de Mítia D’Acol (2015), pois nela o autor demonstra todo o debate que cerca tal epistemologia, além de demonstrar todo o processo filosófico e cognitivo que envolve tal pensamento.

The idea that the development of style and form was guided by certain conceivable and recognizable schemata was further elaborated upon in Gjerdingen's *Music in the Galante Style* in 2007, in which a historical mode of listening is proposed, with terminology and concepts drawn from the field of music perception and cognition. Perhaps not too surprisingly, both in German theories of *Satzmodelle*, and in "schemata theory," the use of partimenti has been high-lighted as providing a concrete historical example of how models and clichés were introduced and used in music education. In a more recent study, Gjerdingen has also emphasized the importance of *partimenti* and *solfeggi* in the training of composers to be.

Destarte, entendemos que um reconhecimento dos métodos de ensino napolitanos envolve o entendimento com base em três perspectivas de ensino: (1) partimento, (2) contraponto e; (3) solfejo. Apesar de possuírem perspectivas diferentes, os parâmetros musicais utilizados para os três eram muito parecidos. De uma maneira sintetizada, entendemos que o partimento se relaciona a baixos instrucionais que servem para educar um estudante de música na arte da improvisação. Como veremos adiante, ele também servirá como modelo para o ensino do contraponto na concepção metodológica de alguns mestres. O contraponto, tinha como função principal a destreza da arte da composição. Nos conservatórios ele foi ensinado, além dos baixos (partimentos), pelo *cantus firmus*, ou pela escala na melodia. Por fim, o solfejo que tem como base o modelo do século XIX dos conservatórios de Nápoles e que eram estudados sempre com um acompanhamento, proporcionando ao estudante uma ideia mais completa e elaborada da relação entre melodia e acompanhamento (GJERDINGEN, 2007b). Além disso, o estudo de modelos pré-determinados era essencial e sempre transmitidos de forma oral e com pouca teoria escrita, na maior parte do tempo apenas por meio de alguns lembretes.

No que compete ao foco deste trabalho, podemos observar que apesar de se originar nos estudos para baixo contínuo, os métodos de ensino napolitanos não se referem somente a resolução de baixos para um improvisador, visto que isso era apenas um dos domínios que um estudante tinha como meta no desenvolvimento de seus estudos diários. Ademais, o modelo napolitano envolvia um processo de apreensão dos saberes para se executar um contínuo, mas ia além ao propor ferramentas para o estudo e realização da música de uma forma geral, pois "através da prática dos partimentos, os alunos poderiam ganhar proficiência em uma variedade de campos: tocando o contínuo, improvisação, baixo não figurado, contraponto, diminuição e fuga" (SANGUINETTI, 2012, p. 6).¹⁰ Aliás, muitas informações necessárias para o sucesso desta estavam presentes nos exercícios, como a "[...] direção tonal, modulações, harmonia, diminuições, imitação, textura, estilo e muito mais" (SANGUINETTI,

¹⁰"through the practice of partimenti students could gain proficiency in a variety of fields: continuo playing, improvisation, unfigured bass, counterpoint, diminution, and fugue" (SANGUINETTI, 2012, p. 6).

2012, p. 168).¹¹ Enfim, percebe-se por meio destas descrições, que o estudo dos partimentos pode proporcionar diversas habilidades àqueles que se dedicam a estudar o método. Como perspectiva para a prática musical, este estudo colabora para o entendimento das resoluções que envolvem o contraponto e a condução de vozes de forma elegante e ágil, assim como realizações de baixo contínuo e das principais ferramentas para improvisação, desde peças incidentais até grandes formas, essa perspectiva é determinante para músicos que estudam e executam a música do período relatado.

Ademais, para pesquisas futuras, destacamos a importância de utilizar este trabalho como base para a utilização do partimento no ensino contemporâneo de harmonia, teoria e contraponto. Este processo já está em andamento e pode ser visto no artigo produzido por David Lodewyckx e Pieter Bergé em 2014¹² e que demonstra como diversos professores inserem o ensino do partimento em seus cursos.

Para a demonstração da fundamentação teórica e dos resultados da pesquisa, dividimos este trabalho em duas partes: (1) Definições e contextualização histórica dos partimentos e (2) Consolidação teórica dos partimentos.

- 1) Definições e contextualização histórica dos partimentos: na primeira parte, iniciamos pela definição do modelo napolitano de ensino. Como vimos anteriormente, descreveremos detalhadamente o que são partimento, contraponto e solfejo dentro destas escolas e como estes se relacionavam.
 - a) Definições dos conteúdos ensinados nos conservatórios napolitanos: iniciamos pela definição do que é o partimento, seguido do contraponto sob a perspectiva dos mestres napolitanos. Vale ressaltar que este é apenas introduzido neste momento da pesquisa, pois acreditamos que para um melhor entendimento deste assunto, será necessário entender os parâmetros musicais que um estudante adquiria para poder dominar tal disciplina. Assim, a compreensão das regras é necessária para um entendimento completo do assunto. Em relação ao solfejo, apresentaremos as suas definições e ideias didáticas, porém, acreditamos que ele necessita de uma pesquisa bibliográfica que garanta a sua compreensão como a que apresentamos aqui em relação ao partimento.
 - b) História e genealogia dos conservatórios napolitanos: nesta parte discorreremos

¹¹“tonal direction, modulations, harmony, diminutions, imitations, texture, style, and more” (SANGUINETTI, 2012, p. 168).

¹² LODEWYCKX, David; BERGÉ, Pieter. Partimento, Waer bestu bleven? Partimento in the European Classroom: pedagogical considerations and perspectives. : Pedagogical Considerations and Perspectives. Music Theory And Analysis (mta), [s.l.], v. 1, n. 1, p. 146-169, 1 out. 2014. Leuven University Press. <http://dx.doi.org/10.11116/mta.1.9>.

sobre a história dos partimentos por meio da apresentação do desenvolvimento histórico e pedagógico dos conservatórios Napolitanos, assim como dos seus grandes mestres. Descrevemos a atuação destes nos conservatórios, a sua contribuição para o desenvolvimento do modelo de ensino e a importância para a música do período. Para tanto, separamos este tópico em subcapítulos para entendermos melhor toda a linha do tempo e as principais características composicionais e improvisatórias dos músicos. Usamos a classificação de Giorgio Sanguinetti, pois acreditamos que ela consegue sintetizar a genealogia dos mestres. Para tanto, debatemos o período que compreende o trabalho do compositor e professor Alessandro Scarlatti (1660-1725) à de Niccolò Antonio Zingarelli (1752-1837). Ademais, é importante dizer que esta genealogia possui um debate crítico e cruzamento das principais divisões teóricas no ensino da teoria.

- 2) Consolidação teórica dos partimentos: nesta parte da dissertação são apresentadas as regras encontradas nos cadernos.
 - a) Os cadernos de partimentos: Iniciamos com um detalhamento dos conteúdos dos cadernos e quais são aqueles usados como referência e que são assim delimitados pela revisão bibliográfica de materiais atuais.
 - b) Na sequência apresentamos quais são as principais regras e as dividimos em três partes: (1) princípios básicos; (2) procedimentos intermediários e; (3) procedimentos avançados. A opção por dividir o capítulo desta forma se deu durante os estudos do método, pois percebeu-se que muitos dos procedimentos que são enquadrados por Sanguinetti (2007, p. 55; 2012, p. 100), em cinco classes ou categorias: Classe 1: Axiomas e procedimentos básicos; Classe 2: Regra da Oitava; Classe 3: Suspensões; Classe 4: Movimentos de baixo e; Classe 5: Mutações de escala ou modulação¹³, são apresentados alternadamente nos cadernos.

Por fim, deixamos um apêndice com os principais estudos em forma de caderno de estudos para quem desejar praticar os partimentos e ademais demonstramos a realização de dois partimentos. O segundo apêndice contém uma lista de sites, grupos de estudos, comunidades e canais do *YouTube* que debatem o partimento ou as *schemata*. Ainda temos dois anexos com cadernos de partimentos extraídos do livro de Sanguinetti e do site coordenado por Peter Van Tour.

Para finalizar, entendemos que a pesquisa bibliográfica executada neste trabalho

¹³ Em inglês os nomes seriam: Class I: Basic axioms; Class II: Rule of the Octave; Class III: Suspensions; Class IV: Bass motions e; Class V: Scale mutations.

proporcionou, para além do conhecimento dos procedimentos metodológicos, entender como os partimentos foram desenvolvidos pelas mãos de grandes mestres nos conservatórios napolitanos, criando assim uma escola napolitana de música.¹⁴

¹⁴Segundo Sanguinetti (2012) e Van Tour (2015), a utilização do termo escola napolitana pode suscitar duas interpretações diferentes. A primeira se refere a “uma tradição pedagógica contínua, desenvolvida em um local específico, que fez uso de métodos específicos e desenvolveu seu próprio corpus de trabalhos teóricos e práticos” (VAN TOUR, 2015, p. 33), que envolve a ideia epistemológica seguida nesta pesquisa. Esta interpretação nunca foi confrontada, pois a difusão dos métodos ocorreram por meio das mãos de vários mestres que tiveram contato direto com a tradição. A segunda se refere a um estilo de música dramática que teve como base o modelo de Alessandro Scarlatti e que se difundiu em toda a Europa no século XIX. Ainda de acordo com Sanguinetti (2012), na década de 1960, suspeitou-se de uma escola napolitana de música e esta ideia foi “oficialmente banida do discurso musicológico durante uma reunião da Sociedade Internacional de Musicologia em Nova York em 1961” (SANGUINETTI, 2012, p. 30). Essa discussão tomou mais corpo e posteriormente “muitos musicólogos, entre eles Francesco Degracia e Michael Robinson argumentaram que um estilo operístico ‘napolitano’ nunca existiu, porque não podiam discernir nada nas óperas escritas em Nápoles no início do século XVIII que os distinguiam de outras óperas escritas em outros lugares na Itália e na Europa” (Ibidem). Esta tendência de não reconhecer a circulação da música originária de Nápoles parece se dissipar e vê-se em estudos recentes a confirmação da “ideia de Florimo de uma escola napolitana distinta, coerente e contínua” (Ibidem).

PARTE I

O MODELO DE ENSINO NOS CONSERVATÓRIOS NAPOLITANOS

1 O modelo de ensino nos conservatórios Napolitanos

Os estudos que envolvem o período galante nos levam a entender que a circulação de saberes e os modelos de ensino são de suma importância para a compreensão dos procedimentos composicionais e como estes eram apreendidos e utilizados pelos músicos. O modelo pelo qual os músicos adquiriam as habilidades necessárias para o exercício de suas funções é de vital importância para o entendimento de como os artistas se inseriam na cadeia de circulação de crenças e valores. Ainda mais em uma sociedade carregada de simbologias e de pragmáticas. Justificamos, assim, o estudo do modelo de ensino napolitano, com base no partimento e nas regras do contraponto, como essenciais para a compreensão da música galante e dos compartilhamentos musicais e discursivos que ocorriam dentro do sistema social do Antigo Regime.

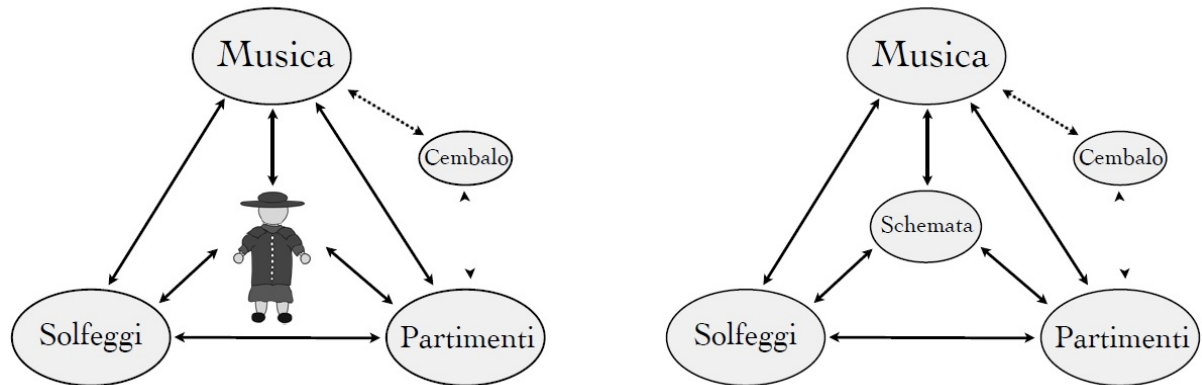
Em um período que o Antigo Regime se sustentava na ostentação de seus hábitos palacianos, motivados pelo reflexo da corte francesa pós Luís XIV, os conservatórios de Nápoles proveram uma quantidade enorme de músicos, tanto àqueles advindos de seu reino, em sua maioria meninos órfãos e/ou pobres, quanto aqueles que vinham do estrangeiro e pagavam para estudar em seus conservatórios que eram chamados de *pensionaristi*. Desta forma, para tratar dos saberes aprendidos no modelo napolitano é necessário, primeiro, observar o que estes meninos aprendiam. Inclusive, partindo de uma genealogia dos mestres, dos principais conservatórios e as principais diferenças entre os conteúdos ensinados no mesmo modelo. É sobre essa crítica que trataremos de organizar as relações entre as instituições, os agentes e a produção musical decorrente deste entrelaçamento.

Podemos sintetizar o aprendizado pelo qual um estudante do conservatório era submetido pela figura 2 apresentada por Gjerdingen (2007a). Nesta figura, o autor descreve quais conteúdos faziam parte dos estudos musicais de um estudante e os relaciona por meio de elipses demonstrando uma relação estreita entre partimento, solfejo e a realização musical. Ao lado, vemos uma seta identificando a necessidade de se executar estes conhecimentos no *cembalo*.

A título de breve explicação, dado um partimento o estudante deveria executá-lo ao teclado propondo uma harmonia ou uma melodia superior fluente ou, ao contrário, quando dada uma melodia o estudante deveria propor um acompanhamento elegante com as principais ideias provenientes dos partimentos. Ou seja, “com um ‘*pas de deux*’ cuidadosamente controlado de melodia e baixo como objetivo, esses exercícios focavam não

apenas em cada parte, mas em cada parte no contexto da outra” (GJERDINGEN, 2007a, p. 137)¹⁵.

Figura 2: Estudos desenvolvidos por um aluno dos conservatórios napolitanos.



Fonte: Gjerdingen (2007a, p. 138)

A substituição do menino pela elipse *schemata* representa a ideia de que com exercícios fragmentados, tanto pelo baixo, quanto pela melodia, este estudante seria capaz de interiorizar e criar acompanhamentos para enriquecer os seus estudos. De certa forma, estes fragmentos ajudariam os estudantes no caminho de reconhecer esquemas musicais de contraponto e harmonia. Este caminho, aliás, é muito importante para um estudante dos conservatórios, pois por ele “[...] vai desenvolver a mente de um improvisador e compositor através da prática com solfejos e partimentos, então ele deve começar a reconhecer e lembrar as semelhanças estruturais entre cadências, frases e sequências particulares” (GJERDINGEN, (2007a, p.137)).¹⁶

Através de um texto de 1821 de Emanuele Imbimbo, Peter Van Tour (IMBIMBO, 1821, apud VAN TOUR, 2015, p. 79)¹⁷, descreve que nos conservatórios napolitanos as instruções eram divididas em diversas classes com assuntos determinados, sendo eles:

1. A classe elementar, incluindo solmização;
2. [a] As aulas de canto, [b] divididas em quatro classes separadas: aulas para sopranos, altos, tenores e baixos;
3. A classe de partimento;
4. A classe de contraponto e composição;
5. As aulas instrumentais para teclado, corda e instrumentos de sopro.

15 With a carefully controlled “pas de deux” of melody and bass as the goal, these exercises focused not on each part alone, but on each part in the context of the other. (GJERDINGEN, 2007b, p. 136-137)

16 If the boy in the conservatory is going to develop an improviser’s and composer’s mind through practice with solfeggi and partimenti, then he must begin to recognize and remember structural similarities among particular cadences, phrases, and sequences.

17 IMBIMBO, Emanuele. **Observations sur l’enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduits dans cet art**; précédées d’une notice sur les conservatoires de Naples, par Emmanuel Imbimbo. Paris: L’imprimerie de Firmin Didot, 1821.

1. The elementary class, including solmization;
2. [a] The singing classes, [b] divided into four separate classes: classes for sopranos, altos, tenors, and basses;
3. The partimento class;
4. The counterpoint and composition class;
5. The instrumental classes for keyboard, string, and wind instruments.

De uma forma geral, podemos entender que o método italiano exigia proficiência em: (1) canto ou melodias, adquirida por meio dos estudos de solfejo; (2) partimento, voltado para a proficiência em improvisação e; (3) contraponto, voltado para o exercício da composição.

No entanto, destes três há uma estreita relação, e uma dificuldade, em separar os estudos dos tópicos de partimento e contraponto. Encontramos em alguns autores, como Sanguinetti (2010, 2012), Van Tour (2015, 2017), a ideia de que eles caminhavam paralelamente, com diversos parâmetros musicais comuns, porém com objetivos e forma de execução diferentes: os partimentos para o estudo da improvisação no teclado e o contraponto para composição de uma forma mais estrita. Posteriormente a composição livre aparece no modelo de ensino, como afirma Sanguinetti: “[...] abordada através de pequenas peças sem palavras para voz e baixo contínuo chamadas solfejos e exercícios abertos chamados *disposizioni*” (SANGUINETTI, 2010, p. 72).¹⁸

Dentro desta concepção, Van Tour (2017), apresenta uma boa síntese dos objetivos traçados para o estudante.

Os métodos de ensino usados nos conservatórios napolitanos do século XVIII para educar os compositores consistiam em dois caminhos de formação mais ou menos paralelos: o primeiro consistia em exercícios de improvisação no teclado baseados na realização do baixo contínuo, o segundo de estudos em contraponto escrito. Os alunos aprenderam a arte do contraponto na prática através de exercícios de improvisação, principalmente em instrumentos de teclado, levando gradualmente a estudos em contraponto. Esses exercícios de teclado, ou partimentos, tiveram uma função propedêutica: os primeiros passos na composição foram tomados com o auxílio do partimento, mas os partimentos também foram usados em um nível altamente avançado, paralelo aos estudos em contraponto e composição (VAN TOUR, 2017, p. 131).

The teaching methods used in the eighteenth-century Neapolitan conservatories for educating composers consisted of two more or less parallel paths of training: the first one consisted of exercises in keyboard improvisation based on thorough-bass realization, the second one of studies in written counterpoint. Students learned the art of counterpoint practically through improvisation exercises, mainly on keyboard instruments, gradually leading to studies in counterpoint. These keyboard exercises, or partimenti, had a propaedeutical function: the first steps in composition were taken with the aid of partimenti, but partimenti were also used at a highly advanced level, parallel to studies in counterpoint and composition (VAN TOUR, 2017, p. 131).

18 [...] and was approached through short, wordless pieces for voice and basso continuo called *solfeggi*, and open-scored exercises called *disposizioni* (SANGUINETTI, 2010, p. 72).

Percebemos deste modo, que o modelo napolitano se diferencia do modelo de ensino atual, pois em nossas escolas estudamos harmonia e contraponto como duas disciplinas distintas. Ademais, o solfejo italiano também sofre um impacto pela disseminação do modelo de solfejo do conservatório de Paris no final do século XVIII, como veremos adiante.

Em suma, compreender os estudos nos conservatórios napolitanos envolvem o conhecimento destes três tópicos cruzando e se alimentando como partes de um mesmo saber. Mas o partimento em sua completude nos apresenta um estudo preliminar e completo para o entendimento dos outros. Assim, começamos por este tópico que é o ponto principal desta dissertação. Enfim, o que é um partimento?

1.1 O partimento como baixo instrucional

Sintetizamos os partimentos em uma ideia bem simples: eles eram baixos que serviam para instruir os estudantes de música. Nos aproximamos desta forma à ideia sintetizada por Gjerdingen (2007, p. 465), “[partimento] era um baixo instrucional, significando um baixo escrito para fins pedagógicos”¹⁹.

Assim, entendemos que o partimento é uma linha de baixo figurada ou não figurada, utilizada para propor ideias ou modelos de realizações para estudantes de música. No entanto, Sanguinetti expande essa definição ao dizer que:

Não é fácil dizer exatamente o que é um partimento. É um baixo contínuo, mas que não acompanha nada além de si mesmo. É um baixo figurado, mas muitas vezes não tem figuras. É um baixo, mas também pode ser um soprano, um alto ou um tenor. Seja tenor, alto ou soprano, geralmente é a voz mais baixa, mas às vezes pode pular de uma voz para outra na textura. Está escrito, mas seu objetivo é a improvisação. E, finalmente, é um exercício - talvez o exercício mais eficiente de composição alguma vez concebido, mas também uma forma de arte por si só (SANGUINETTI, 2007, p. 51).

It is not easy to tell exactly what a partimento is. It is a *basso continuo* or *thoroughbass*, but one that does not accompany anything except itself. It is a figured bass, but very often it has no figures at all. It is a bass, but can as well be a soprano, an alto, or a tenor. Whether tenor, alto, or soprano, it is often the lowest voice, but sometimes it can skip from one voice to another in the texture. It is written, but its goal is improvisation. And, finally, it is an exercise - perhaps the most efficient exercise in composition ever devised but also a form of art in its own right (SANGUINETTI, 2007, p. 51).

É interessante notar que estas aproximações que tentam definir o que é o partimento acabam esbarrando em algum elemento que ele não contempla, ou que de alguma forma deve

¹⁹ [partimento], was an instructional bass, meaning a bass written for a pedagogical purpose (GJERDINGEN, 2007, 465).

ser mais específico. Algumas definições entendem o partimento como um baixo contínuo que pode ou não ser figurado, mas que ainda assim, se referem a uma linha de baixo. Encontramos definições neste sentido na tese de doutoramento de Trilha Neto (2011), ou como citado por Sanguinetti (2012, p. 11), em uma nota de rodapé da edição Carli (1856) de *Regole e partimenti*, de Fenaroli e no *Dizionario e Bibliografia della Musica* (1826) de Pietro Lichtenthal²⁰. Ainda nesta perspectiva, “[...] um dos primeiros usos do termo partimento ocorreu em 1634 no *Il scolaro principiante de musica* de Giovanni Filippo Cavalliere. Em sua obra, Cavalliere se refere ao baixo de uma composição como partimento, usando o termo como sinônimo” (LONGENECKER, 2017, p. 24). Dentro desta perspectiva é interessante observar a definição dada por Lutz:

O partimento é parte de uma composição, geralmente o baixo, ou, pelo menos, o contorno do baixo. Em alguns casos, isso é fornecido com figuras (ou seja, baixo figurado), mas muitas vezes pode ser gerenciado sem. [...] Uma obra musical deve ser produzida a partir desses baixos, ou seja, vozes desaparecidas devem ser inventadas ou, talvez, mais apropriadamente “encontradas”. Isso se refere à usualmente duas ou no máximo três vozes superiores, que são iniciadas pelo baixo. Essa atividade pode ser comparada a um quebra-cabeça: quais progressões de baixo, geralmente de duas ou mais notas, podem ser reconhecidas e executadas como parte de uma estrutura harmônica? Os resultados, que poderíamos chamar de modelos ou módulos, formam a base de uma época musical. Os modelos, e em particular a sua realização, mudam de acordo com o estilo. (De um ponto de vista retórico, sua decoração). É uma lição de núcleos estilísticos, em realização harmônica / melódica, mas também um tutor na técnica de acompanhamento, contraponto, linha e teclado (LUTZ, 2010, p. 114).

The partimento is part of a composition, usually the bass, or at least the outline of the bass. In some cases this is provided with figures (i.e. figured bass), but often can be managed without. [...] A musical work must be produced from these basses, i.e. missing voices must be invented, or perhaps most aptly “found”. This concerns the usually two or at most three upper voices, which are initiated by the bass. This activity can be compared to a puzzle: which bass progressions, usually of two or more notes, can be recognized and performed as part of a harmonic structure? The results, which one could call models or modules, form- the basis of a musical epoch. The models, and in particular their realization, change(s) according to the style. (From a rhetorical point of view, their decoratio.) It is a lesson in stylistic nuclei, in harmonic/melodic realization, but also a tutor in accompaniment, counterpoint, line, and keyboard technique (LUTZ, 2010, p. 114).

Apesar de parecer um exercício de contínuo, mas que não necessariamente serve para acompanhar outro material musical, o partimento não demonstra regras específicas para a prática do acompanhamento, como as relações entre a mão direita e a parte solo no acompanhamento executado pelos músicos (SANGUINETTI, 2007). Neste sentido, Longenecker (2017), propõe ainda uma separação na ideia de definir o que é partimento ao distingui-lo como exercício composicional e como tradição pedagógica.

20 LICHTENTHAL, Pietro. **Dizionario e bibliografia della musica**, 4 vols. Milão: Antonio Fontana, 1826; facsimile edição Bologna: Forni, 1970.

Partimentos, os exercícios literais existentes como esboços notados no papel para serem realizados no teclado, eram usados no ensino de composição muito depois da época de ouro das escolas napolitanas. Porém, no ambiente das escolas napolitanas, o partimento era mais do que um exercício avançado de realização. Na ausência de instrução explícita de teoria, o partimento forneceu uma infinidade de exemplos contextuais da teoria dos séculos XVII e XVIII elaborados em composições reais. Como Ludwig Holtmeier²¹ observa, “Se alguns partimentos participam como uma tradição didática... em que o acompanhamento de baixos não figurados é de fundamental importância, então ‘partimento’ também contém uma abordagem teórica que está inseparavelmente ligada aos princípios da Regra da Oitava e aos modelos composicionais”. É essa definição de partimento como abordagem teórica que descreve o sistema único de pedagogia nas escolas napolitanas (LONGENECKER, 2017, p. 25-26).

Partimenti, the literal exercises existing as notated sketches on paper to be realized on the keyboard, were used in teaching composition well after the golden age of the Neapolitan schools. But in the environment of the Neapolitan schools, partimento was more than just an advanced exercise in realization. In the absence of explicit theory instruction, partimento provided a plethora of contextual examples of seventeenth and eighteenth-century theory worked out in real compositions. As Ludwig Holtmeier notes, “If one takes partimenti as a didactic tradition... in which the accompaniment of unfigured basses is of fundamental importance, then ‘partimento’ also contains a theoretical approach that is inseparably tied to the principles of the Rule of the Octave and the compositional models.” It is this definition of partimento as a theoretical approach that describes the unique system of pedagogy in the Neapolitan schools (LONGENECKER, 2017, p. 25-26).

Em seu livro de 2012, Sanguinetti propõe uma definição que aproxima o partimento da sua principal função no período, ele diz que “um partimento é um esboço, escrito em uma única pauta, cujo objetivo principal é ser um guia para a improvisação de uma composição no teclado” (SANGUINETTI, 2012, p. 14).

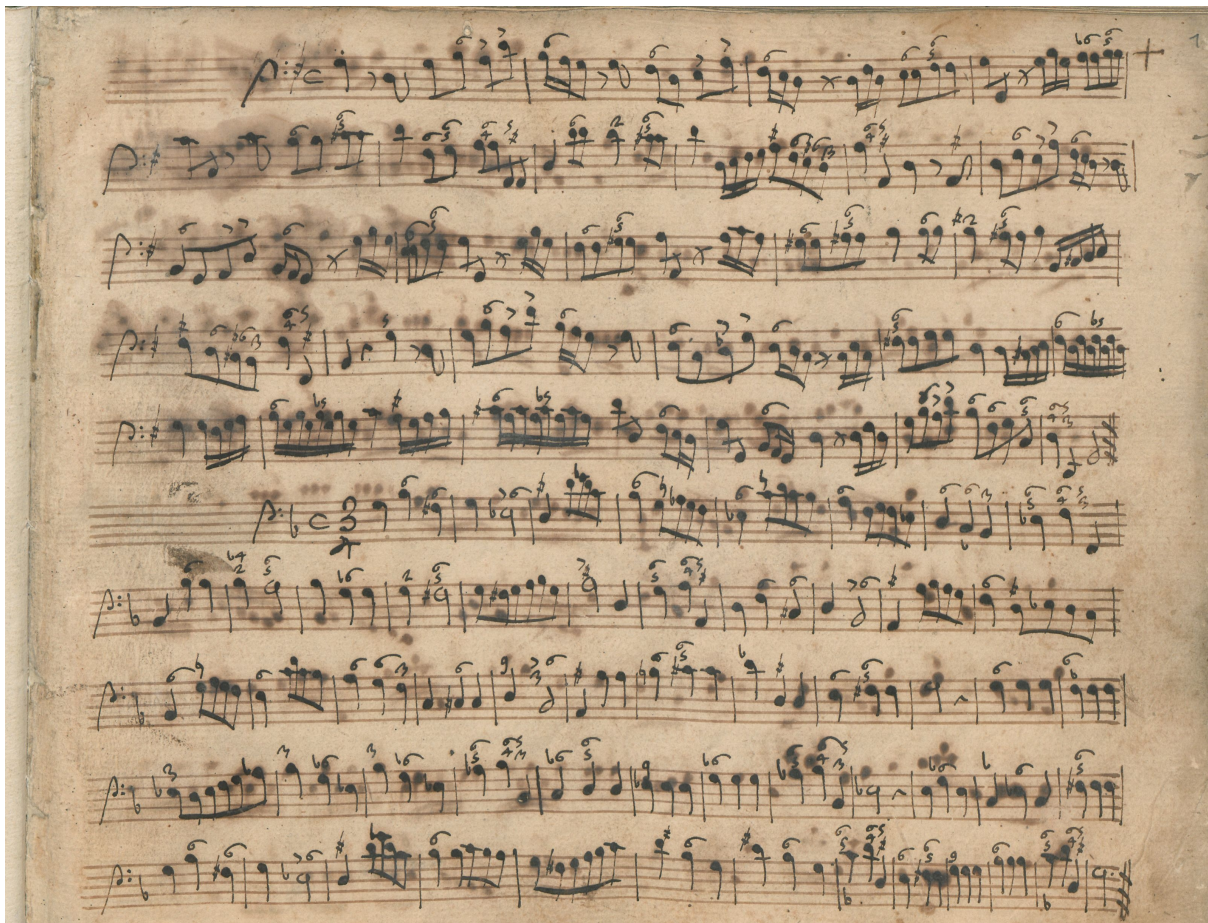
A definição do partimento como baixo instrucional reúne todas estas propostas, pois independente da definição proposta, eles serviam como uma linha melódica, vinculada ao baixo, que os mestres napolitanos utilizaram para demonstrar alguns esquemas ou modelos sequenciais que deveriam ser resolvidos pelos estudantes e que ganhavam novas perspectivas e um aumento gradual de dificuldade com o avanço no aprendizado destes. (fig. 3)

Destarte, tomamos por base a ideia de que os baixos instrucionais serviram como centro para o desenvolvimento do ensino da improvisação. No entanto, serviam, de uma forma ampla, para o aprendizado musical como um todo, ou seja, para a forma, condução melódica, estruturas expressivas e ensino de métrica. Outro detalhe importante, e que coaduna com a afirmação anterior, é que apesar de recorrer ao baixo como a unidade básica para o entendimento do que é um partimento, este não se escreve somente na clave de Fá ou na parte mais grave de uma composição. Ele pode ocorrer em outras vozes, assim como em outras

21 A autora se refere ao artigo de Holtmeier, “*Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave.*” *Journal of Music Theory* 51, no. 1 (Spring 2007): 5-49. <http://www.jstor.org/stable/40283107>.

claves, dependendo das informações que se mostrem relevantes para a realização de algum propósito pedagógico. Tais procedimentos são percebidos em assuntos avançados dentro do método, como a imitação e a fuga.

Figura 3: Exemplo de partimento extraído do caderno de Alessandro Scarlatti (1754, p. 1)



Fonte: Manuscrito de Alessandro Scarlatti, *Regole per ben sonare il Cembalo: date dal signor Alessandro Scarlatti estratte dalle proprie originali ad usum d. stefani rossi anno, 1754*, p. 1. Disponível em: https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/de/nc/detail.html?tx_dlf%5Bid%5D=12004&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx.

Porém, os exercícios sobre a linha do baixo sempre foram preponderantes. Isso nos leva a compreender a importância que a escrita do baixo tem para um compositor do período, como relata Gjerdingen:

Os compositores eram músicos habilidosos o suficiente em encontrar caminhos e fiar os fios para garantir o registro de suas excursões criativas. Ao falar em desaprovação de um instrumentista inexperiente que tentaria escrever uma sonata solo (solista mais baixo contínuo), Quantz comentou: “Se ele não conhece as regras de composição, manda outra pessoa escrever o baixo.”²² A sensação de que um baixo continha o traço essencial do caminho musical era difundido e explica, em certa medida, por que os partimentos eram tão comuns na formação de futuros

22A referência no livro de Gjerdingen é QUANTZ, Johann Joachim. **Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen** (Berlin, 1752); trans. by Edward R. Reilly under the title *On Playing the Flute* (London: Faber and Faber, 1966), chap. 18, par. 46.

compositores (GJERDINGEN, 2007, p. 380).

Composers were the musicians skilled enough at pathfinding and thread-spinning to warrant writing down their creative excursions. In speaking disapprovingly of an inexperienced instrumentalist who would try his hand at writing a solo sonata (soloist plus thoroughbass), Quantz commented, "If he lacks knowledge of the rules of composition, he has someone else write the bass." The sense that a bass contained the essential trace of the musical path was widespread and explains to some extent why *partimenti* were so common in the training of future composers (GJERDINGEN, 2007, p. 380).

Por fim, resta dizer que ao tratar o partimento pelo viés educacional, salientamos que por ter sido eficaz em sua proposta de ensino, fez com que músicos de toda a Europa no seu apogeu procurassem de alguma maneira aprender pelo método. De alguma forma, diversos compositores europeus do período galante tiveram contato com o partimento tanto por estudar em um dos conservatórios napolitanos, quanto pelo contato com algum compositor treinado em Nápoles e que carregou o modelo instrucional para o local no qual seu trabalho foi requisitado²³. Em suma, “talvez não seja um exagero dizer que todo compositor europeu no XVII, XVIII e XIX foi exposto, direta ou indiretamente, à influência dos mestres napolitanos” (SANGUINETTI, 2012, p. 7).²⁴

1.1.1 Qual o tipo de desenvolvimento musical proporcionava a prática do partimento a um estudante de música?

Com a perspectiva de ser um baixo instrucional, um partimento serviu como um modelo educacional para os estudantes. Transmitido de forma oral, eles eram postos para que determinados parâmetros fossem interiorizados. Os mestres ou os próprios alunos faziam anotações para demonstrar pequenas regras, conforme a figura 4 em que demonstramos uma página do caderno do mestre Carlo Cotumacci (1761-1790), na qual podemos perceber os partimentos e entre eles, pequenas instruções do mestre.

23 Para ilustrar esta ideia, podemos citar dois cadernos representativos de partimento, o de Giovanni Paisiello (1782), que serviu para instruir a grã-duquesa Maria Feodorovna, da Rússia e que foi o primeiro caderno de partimento a ser impresso (GJERDINGEN, 2010) e a mais importante coleção de partimentos germânicos, o manuscrito de Langloz (1763), que circulou pela Turingia no período que Johann Sebastian Bach, conforme apontamento de Byros (2015).

24Perhaps it is not an exaggeration to say that every European composer in the seventeenth, eighteenth, and nineteenth centuries was exposed, directly or indirectly, to the influence of the Neapolitan masters (SANGUINETTI, 2012, p.7).

Figura 4: Partimentos com pequenas instruções extraído do caderno de Carlo Cotumacci (1761-1790, p. 20)



Fonte: Manuscrito de Carlo Cotumacci, *Principi e Regole/di Partimenti/con tutte le lezioni*, 1761-1790, p. 20. Disponível em: <http://www.internetculturale.it>

O primeiro a se dizer é que, para um olhar contemporâneo, é difícil separar o que era apenas um exercício, um rascunho ou projeto de uma composição, ou seja, uma pessoa não familiarizada com o partimento pode facilmente confundi-lo com uma composição. No entanto, o partimento era uma ferramenta habitual para os músicos dos séculos XVIII e XIX pela sua eficiência pedagógica. Podemos dizer que o partimento era a mola mestra para desenvolver a perícia do músico, pois o dotava da “[...] capacidade de compor música com considerável conforto e facilidade [...]” (VAN TOUR, 2017, p. 131).²⁵ O mesmo Van Tour (2017) aponta que a base desse ensino era, sobretudo, conduzir elegantemente pelo baixo contínuo e embelezar melodias e/ou as partes superiores dos baixos.

Porém, apesar de reconhecido na aquisição das perícias para o cumprimento das tarefas de um músico profissional, o treinamento era longo, árduo e exigia muito treino e concentração dos estudantes, como Sanguinetti descreve:

De fato, a prática do partimento permitiu um treinamento de composição global – baixo contínuo, harmonia, contraponto, forma, textura, coerência motivica - por meio da improvisação. Como recompensa por uma prática longa e difícil, o aluno atingiu o mais alto grau de conhecimento musical: uma habilidade composicional quase automática e instintiva, uma maneira de compor “pelos dedos”. Uma

²⁵ The ability to compose music with considerable ease and facility provided, of course, an important living condition for any composer, regardless whether he was appointed by the church or by the theatre (VAN TOUR, 2017, p. 131).

habilidade que, permitindo que um compositor escrevesse uma ópera em uma ou duas semanas (se ele fosse solicitado a fazê-lo), era particularmente apropriada para uma era com um mercado musical turbulento e instável (SANGUINETTI, 2010, p. 71).

In fact, the practice of partimento allowed a global composition training — thoroughbass, harmony, counterpoint, form, texture, motivic coherence — through improvisation. As a reward for a long and difficult practice, the student attained the highest degree of musical knowledge: a quasi-automatic, instinctive compositional skill, a way of composing “through the fingers”. A skill that, enabling a composer to write an opera in one or two weeks (if he was requested to do so), was particularly appropriate to an era with a turbulent and unstable musical market (SANGUINETTI, 2010, p. 71).

Deste ponto se desdobra um outro aspecto, a questão da perícia. Distante da ideia de gênio criativo que forma o cânone musical novecentista, vemos através do modelo de ensino que o quão fantasioso era a ideia do processo criativo pela inspiração. Através de um aprendizado prático e voltado para adquirir habilidades específicas para um determinado ambiente musical, um compositor do período Galante não era um artista que buscava um vínculo intimista para compor uma obra como se estivesse se conectando a forças vitais da condição humana. Ele era um artista, criativo, porém no domínio de uma perícia estabelecida pela disposição de uma prática combinatória construída anos afins através de um procedimento de reconhecimento de padrões comutáveis. Isso porque, toda obra deveria, no modelo de sociabilidade do Antigo Regime setecentista, ser adequada aos decoros de uma audiência pronta para ouvir fórmulas retóricas, por vezes entendida como “moda”, como afirma Gjerdingen:

A visão popular do compositor – uma visão romântica herdada do século XIX – não se encaixa na realidade do século XVIII. O compositor da música galante, em vez de ser um artista em luta sozinho contra o mundo, era mais como um próspero funcionário público. Ele normalmente tinha o título de mestre da capela (Ger., *Kapellmeister*; It., *Maestro di capella*) e administrava os empreendimentos musicais sagrados e seculares de um aristocrata. [...] Em suma, o compositor galante viveu a vida de um artesão musical, de um artesão que produziu uma grande quantidade de música para consumo imediato, gerenciou sua performance e os músicos, e avaliou sua recepção com vistas a seguir a moda (GJERDINGEN, 2007, p. 6).

The popular view of the composer—a Romantic view inherited from the nineteenth century—does not fit eighteenth-century reality. The composer of galant music, rather than being a struggling artist alone against the world, was more like a prosperous civil servant. He typically had the title chapel master (Ger., *Kapellmeister*; It., *maestro di capella*) and managed an aristocrat's sacred and secular musical enterprises. [...] In short, the galant composer lived the life of a musical craftsman, of an artisan who produced a large quantity of music for immediate consumption, managed its performance and performers, and evaluated its reception with a view toward keeping up with fashion (GJERDINGEN, 2007, p. 6).

Toda essa proficiência e habilidade musical era a finalidade do exercício dos partimentos, já que este continha informações relacionadas a sequências harmônicas,

estruturas formais e trato dos estilos. Pelos partimentos se ensinava desde cadências até a harmonização de fragmentos de baixo, como a Regra da Oitava. Mas também se aprendia articular a harmonia dentro de uma ária, de um concerto ou de um minueto. Também provia uma ideia contrapontística, pois possibilitava conduções de duas, três ou mais vozes independentes, sendo que estas poderiam se movimentar por blocos harmônicos ou na mais elevada polifonia, como no caso da fuga, que fazia parte do objetivo final do treinamento nos conservatórios.

Assim, exatamente como um estudante performativo deve desenvolver uma resposta (quase) instintiva aos estímulos notacionais a fim de obter proficiência real em seu instrumento, da mesma forma um estudante de composição, usando partimentos como uma ferramenta, poderia desenvolver uma resposta (quase) instintiva aos estímulos de composição. A faculdade de desenvolver um tipo de composição automática foi a maior vantagem dos partimentos como ferramenta de ensino (SANGUINETTI, 2012, p. 6).

So, exactly as a performing student must develop a (quasi) instinctive response to the notational stimuli in order to obtain real proficiency on her or his instrument, likewise a composition student, using partimenti as a tool, could develop a (quasi) instinctive response to compositional stimuli. The faculty of developing a kind of automatic composition was the greatest advantage of partimenti as a teaching tool (SANGUINETTI, 2012, p. 6).

Posto isto, vejamos dois assuntos importantes dentro dos conservatórios napolitanos ao par com os partimentos: as lições de contraponto e de *solfeggio*.

1.2 O contraponto em Nápoles

Como vimos afirmando, a pedagogia do partimento servia para instruir no aprendizado das conduções de vozes, através de ideias contrapontísticas bem organizadas e que promoviam ferramentas essenciais para a profissionalização do músico num ambiente de expressão controlado (o pensamento retórico galante).

De uma maneira geral, o partimento servia para a arte da improvisação e ao mesmo tempo ensinava aos alunos conduções de vozes importantes e por meio dos dedos. Os contrapontos eram exclusivamente escritos e visavam a prática da composição e dos modelos para realização de tais procedimentos da escrita musical. Este é um ponto que Sanguinetti destaca, ao relatar que o contraponto na perspectiva napolitana tinha um significado diferente de outras tradições: “De um modo geral, contraponto era usado para indicar a arte da composição, mas em um sentido mais restrito indicava a arte de conectar acordes com vozes suaves e melódicas conduzindo” (SANGUINETTI, 2005, p. 462).²⁶

²⁶ “Generally speaking, contrappunto was used to indicate the art of composition, but in a more restricted sense

Observamos que a comparação entre os estudos de partimento e contraponto se referem as diferenças entre os objetivos que seriam alcançados em cada uma das disciplinas, o primeiro para a improvisação e o segundo para a composição. Ainda assim, o domínio dos partimentos era importante para o estudo do contraponto. Neste sentido, apesar de serem disciplinas independentes elas se cruzavam, como observa Van Tour:

[...] os partimentos nem sempre foram destinados apenas a serem usados como exercícios no teclado. Em muitos cadernos napolitanos de contraponto, os partimentos também são encontrados “ocultos” como linhas de baixo em exercícios realizados de contraponto na partitura; estes foram referidos como *disposizioni*. Na maioria dos casos, esses partimentos aparecem sem qualquer indício de sua função original e, por esse motivo, são difíceis de identificar. Em alguns casos, os partimentos “ocultos” podem aparecer exclusivamente em cadernos de contrapontos e não de fato em outros lugares. [...] Os cadernos de anotações de contraponto geralmente começam com exercícios, nos quais os alunos deveriam criar linhas melódicas contra um *cantus firmus*, mais ou menos de acordo com o sistema influente de Johann Joseph Fux. As coleções de exercícios contrapontísticos geralmente apresentam partimentos nas linhas de baixo depois de apenas algumas páginas. Nesses casos, é comum o aluno escrever várias linhas melódicas diferentes sobre o partimento baixo (VAN TOUR, 2015, p. 20-21).

[...] partimenti were not always intended merely to be used as exercises at the keyboard. In many Neapolitan counterpoint notebooks partimenti are also found “hidden” as bass lines in realized counterpoint exercises in score; these were referred to as *disposizioni*. In most cases such partimenti appear without any hint of their original function and are for that reason difficult to identify. In a few cases, “hidden” partimenti may appear exclusively in contrapuntal notebooks and not in fact elsewhere. [...] Counterpoint notebooks commonly start with exercises, in which students were supposed to create melodic lines against a *cantus firmus*, more or less according to the influential system of Johann Joseph Fux. Collections of contrapuntal exercises often feature partimenti in the bass lines after just a few pages. In such cases, the student is commonly required to write several different melodic lines over the partimento bass (VAN TOUR, 2015, p. 20-21).

Em suma, o estudo de contraponto era complementar ao estudo do partimento no sentido de que se utilizava das mesmas regras de conduções de vozes, porém em um determinado ponto poderia seguir um modelo de ensino independente. Assim, ao avançar para as classes de contraponto algumas diferenças surgiam, pois “[...] enquanto a escola de Durante colocava forte ênfase no contraponto sobre a linha de baixo, a escola de Leo enfatizava o contraponto invertível” (VAN TOUR, 2015, p. 129).²⁷

O autor aprofunda o debate sobre estas diferenças ao comparar cadernos de contraponto provenientes dos conservatórios que seguiam a escola de Francesco Durante, *Sant’Onofrio* e *Santa Maria di Loreto* e o de *La Pietà* que seguia a escola de Leonardo Leo:

it indicated the art of connecting chords with smooth and melodic voice leading” (SANGUINETTI, 2005, p. 462).

27 [...] while the school of Durante put strong emphasis on counterpoint over the bass line, the school of Leo emphasized invertible counterpoint (VAN TOUR, 2015, p. 129).

As diferenças entre os legados Durantista e Leista são fáceis de distinguir. Os primeiros exercícios nos manuscritos de contraponto de *La Pietà* mostram que os alunos escreveram linhas sobre e sob um *cantus firmus*, uma escala ou um *soggetto*. Para maior clareza, denomino esse tipo de instrução de contraponto de “contraponto de *soggetto*”, uma vez que muita ênfase é colocada nas habilidades dos alunos para escrever sobre e sob um *soggetto*. Outra característica da tradição Leista é que os partimentos não eram integrados na escrita de contraponto, como era comum em instituições Durantistas como *Sant'Onofrio* (VAN TOUR, 2015, p. 171).

The differences between the Durantist and the Leist legacies are easy to distinguish. The first exercises in the counterpoint manuscripts from *La Pietà* show that the students wrote lines both over and under a *cantus firmus*, a scale, or a *soggetto*. For clarity, I term this type of counterpoint instruction “*soggetto* counterpoint,” since much emphasis is laid on the students’ abilities to write both over and under a *soggetto*. Another characteristic of the Leist tradition is that partimenti were not integrated into counterpoint writing, as was common in Durantist institutions such as *Sant' Onofrio* (VAN TOUR, 2015, p. 171).

Desta maneira, no ensino de contraponto Durantista a Regra da Oitava era a base para o estudo do contraponto e tinha fortes vínculos com o ensino do partimento. Enquanto a escola de Leonardo Leo fazia uso da ideia do *cantus firmus*, como na abordagem *fluxiana*. Assim, adotamos a definição de Van Tour para compreender ao que era se referia o contraponto dentro da escola napolitana.

Por “contraponto”, entendo o processo de conceber progressões melódicas independentes de acordo com princípios previamente estabelecidos, escritos e improvisados, em duas ou mais partes, livremente ou contra material preexistente, como *cantus firmus*, *soggetto cavato*, baixo de partimento, uma melodia da escala hexacordal, etc (VAN TOUR, 2015, p. 19).

By “counterpoint” I mean the process of conceiving independent melodic progressions according to principles fixed beforehand, both written and improvised, in two or more parts, freely or against pre-existing material, such as a *cantus firmus*, a *soggetto cavato*, a partimento bass, a melody the hexachordal scale, etc (VAN TOUR, 2015, p. 19).

Concluimos que esses procedimentos em relação ao ensino do contraponto separaram os modelos de aprendizagem dentro dos conservatórios e criaram duas escolas que divergiam sobre alguns aspectos teóricos. Desta forma, nesta parte contextualizamos as diferenças em relação a abordagem contrapontística, porém acreditamos ser necessário explicar e traçar tais diferenças em dois momentos posteriores do nosso trabalho que nos darão uma melhor compreensão de tais diferenças: (1) ao apresentarmos a genealogia dos mestres no capítulo 1.5, pois entenderemos as funções exercidas e as escolas que se formaram no decorrer do século XVIII em Nápoles e (2) após apresentarmos as principais regras de partimento, no capítulo 2.2.3.1, pois entenderemos os estudos sobre determinados baixos.

Destarte, apresentaremos adiante o terceiro pilar do modelo de ensino napolitano, os solfejos, que serviam para o estudo da melodia e do canto.

1.3 Solfejo: Um modelo prático

Os solfejos na escola napolitana tinham uma função diferente do que entendemos pelo assunto atualmente. Distante do exercício recitado e sem acompanhamento que fazemos nos dias atuais, um solfejo italiano consistia em um estudo de melodias acompanhadas e que de certa forma treinava o estudante na arte da composição da melodia e do acompanhamento.

Os alunos não apenas aprenderiam a solmização e a técnica vocal através dos solfejos, mas também foram introduzidos no contraponto e fuga através do chamado *solfeggi fugati*. Além disso, os solfejos haviam sido usados desde pelo menos o início do século XVIII para desenvolver habilidades no embelezamento de melodias por meio do especialmente projetado *solfeggi diminuiti* (VAN TOUR, 2015, p. 89-90).

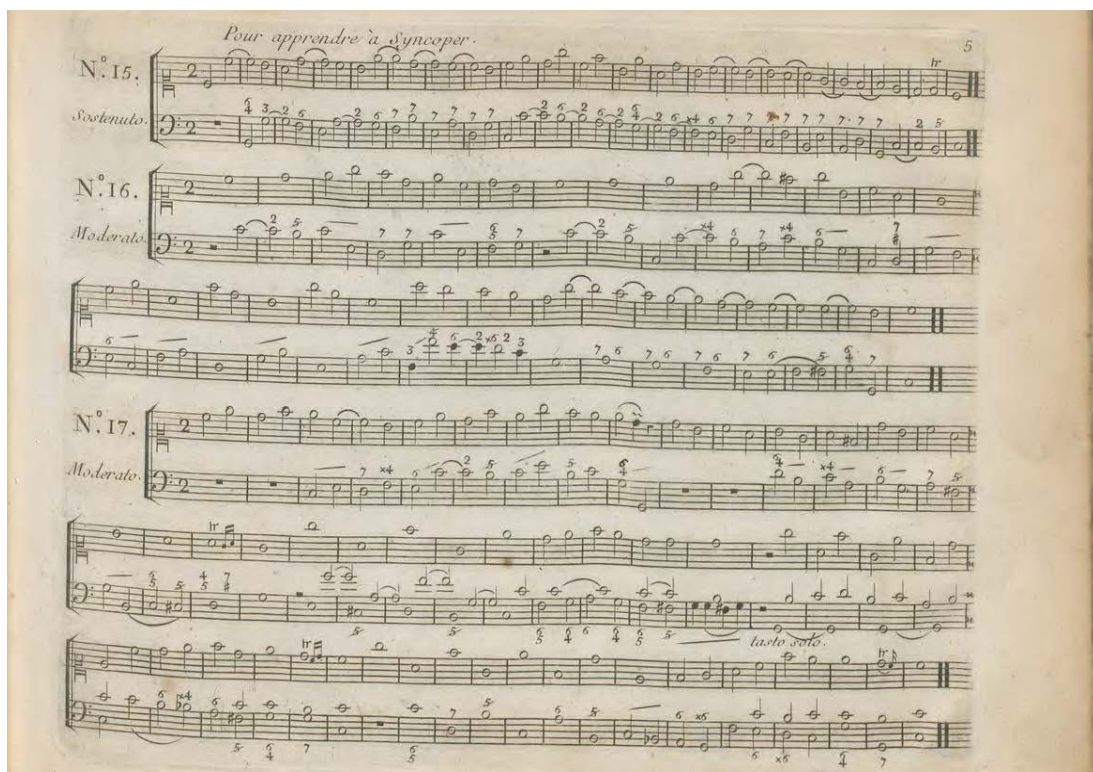
Students not only learned solmization and vocal technique through solfeggi, they were also introduced to counterpoint and fugue through so-called *solfeggi fugati*. In addition to this, solfeggi had been used from at least the early eighteenth century to develop skills in the embellishment of melodies through specially designed *solfeggi diminuiti* (VAN TOUR, 2015, p. 89-90).

Como já afirmamos, todo o processo pedagógico se articulava. Na figura 5 podemos ver um exemplo disso, pois o exercício é composto de duas pautas: a superior para o solfejo e a inferior com o partimento para execução do contínuo. Em suma, o aluno deveria reconhecer a estrutura musical em sua gramática e, a partir deste ponto, construir soluções melódicas ou de acompanhamento.

Assim como os partimentos, os solfejos não tinham muitas anotações e procedimentos teóricos, portanto, sempre com um viés prático e que visava a eficiência na realização dos parâmetros musicais necessários para determinadas tarefas. Trilha Neto (2011), ressalta que estes métodos são organizados de maneira progressiva e que inicia com graus conjuntos e melodias simples. No decorrer do ensino, se avançava para o estudo de outros intervalos. Van Tour (2015), segue na mesma linha explicativa e ressalta que nos primeiros anos os estudantes apenas nomeavam as notas e praticavam a solmização. Ainda sobre estas classes e práticas iniciais de canto o autor diz que “[...] o treinamento da voz por meio da solmização e solfejo foi de importância central, principalmente durante os primeiros anos da educação musical dos alunos” (VAN TOUR, 2015, p. 86).²⁸

28 [...] the training of the voice through solmization and solfeggi was of central importance, particularly during the first years of the students' musical education (VAN TOUR, 2015, p. 86).

Figura 5: Exemplo de Solfejo Italiano



Fonte: LEVESQUE, Pierre Charles; BECHE, L.. *Solfèges d'Italie avec la Basse chiffrée, Composés par Léo, Durante, Scarlatti, Hasse, Pordora, Mazzoni, Caffaro, David Perez. Dédiés à Messeigneurs les premiers Gentils-Hommes de la Chambre du Roi, et recueillis par les Srs. Levesque & Bèche, Ordinaires de la Musique de Sa Majesté.* 2. ed. Paris: A Paris, Chez Cousineau, 1772, p. 17.

Estas classes iniciais duravam em média três anos, ou o tempo que o mestre julgasse necessário (Van Tour, 2015, p. 87). O autor ainda descreve que existiam três modelos comuns de solmização, conforme encontrados no *Dictionnaire de Musique* de Jean-Jacques Rousseau²⁹. Estes seriam: (1) por mutação, que se utiliza da abordagem guidoniana da mutação; (2) por transposição, que se utiliza da ideia do sistema guidoniano, mas ele pode ser feito a partir de qualquer tônica, e não só em C, F e G, como no sistema antigo. E por fim; (3) o natural, que hoje é conhecido como “dó-fixo”, que se utiliza da sílaba “Si” como uma extensora do hexacorde, formando o conjunto de sete sílabas: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si (VAN TOUR, 2015).

Sobre este último sistema e o seu uso na Itália o autor diz:

Esse sistema não era comumente usado na Itália, embora seja descrito em 1744 no *Il modo di solfeggiare all'uso francese*³⁰ de Fausto Frittelli. Outros mestres de canto,

29 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique Par J.J. Rousseau*. Paris, 1767.

30 FRITTELLI, Fausto. *Il modo di solfeggiare all'uso francese, ricavato da due lettere familiari, scritte da uno ad un'altro amico in lingua toscana, introdotti nuovamente in Siena dal M.R. Signore Fausto Frittelli sacerdote sanese maestro di cappella nella metropolitana di Siena*. Siena: nella stamperia del Pub. 1744.

Nicola Porpora, por exemplo, alegavam que os alunos desperdiçavam muito tempo com solmização e recomendavam que praticassem apenas a vogal “A” ou o texto “Amém”. Além dessas três variantes principais, havia quase certamente várias subvariações. Parece-me que o sistema mais comumente aplicado em Nápoles foi o segundo, chamado *por transposição* por Rousseau (VAN TOUR, 2015, p. 87, grifo nosso).

This system was not commonly used in Italy, although it is described as in 1744 in Fausto Frittelli's *Il modo di solfeggiare all'uso francese*. Other singing masters, Nicola Porpora, for example, claimed that students wasted too much of their time on solmization and recommended students just practice using the vowel “A,” or the text “Amen.” In addition to these three main variants there were almost certainly several subvariations. It appears to me that the system most commonly applied in Naples was the second one, that called *par transposition* by Rousseau (VAN TOUR, 2015, p. 87)

Percebemos deste modo que o ensino do solfejo ainda estava vinculado ao modelo de solmização nos conservatórios napolitanos. Além do mais, como vimos, o hexacorde era a base para os estudos dos três pilares gramaticais: o partimento, o contraponto e o solfejo. Ainda como conclusão, compreendemos que as três disciplinas eram nutridas por tópicos teóricos similares e que as diferenças estavam voltadas para seus objetivos musicais e também em discussões no tópico da composição. Desta forma, apresentaremos a seguir, o funcionamento e a genealogia dos mestres para podermos traçar melhor como as disciplinas eram estudadas no período galante.

1.4 Os conservatórios Napolitanos: uma perspectiva histórica dos conservatórios

A partir dos três pilares da pedagogia nos conservatórios napolitanos, ou seja, o entendimento do partimento, do contraponto e do solfejo, acreditamos ser necessário demonstrar o funcionamento e as divisões dos quatro conservatórios existentes na cidade. Isso porque, para compreender o modelo de ensino é necessário entender como funcionava a hierarquia, a transmissão de conteúdo, as diferenças técnicas entre os mestres e a genealogia que formará o pensamento de cada um dos professores dos conservatórios. Como veremos a seguir, olhar para o modelo napolitano de ensino baseado como uma unidade metodológica e epistemológica causaria muitos problemas para compreendermos todas as discussões teóricas e os tópicos ensinados. Isso é percebido em diversos momentos, como nos estudos do contraponto e no tratamento da consonância e da dissonância, por exemplo.

No século XVI, como observa Sanguinetti (2012), surgem na península Itálica instituições de caridade providenciadas pela Igreja Católica para receber e dar alguma

instrução aos órfãos e enjeitados. Neste estado, a cidade de Nápoles se destacava, já que era uma importante cidade portuária do Sul da Itália que possuía uma das maiores densidades demográficas da Europa e era a terceira mais populosa do continente (Van Tour, 2015). Num panorama de pobreza e problemas sociais de diversas naturezas é que os conservatórios Napolitanos ganharam sustentação, ou seja, como instituições destinadas a realizar trabalho de abrigo e educação para meninos órfãos:

[Nápoles] Era uma cidade portuária com centenas de marinheiros de licença. As fortificações abrigavam grandes cortes de soldados que apoiavam os governantes espanhóis ou austríacos e o comércio ativo entre o Oriente Médio, e a Europa atraía mercadores visitantes de todos os tipos. As ligações de todos esses homens itinerantes com as mulheres de Nápoles, combinadas com pragas frequentes que levaram adultos, muitas vezes resultaram em um grande número de crianças abandonadas. A genialidade de Nápoles foi ver essas crianças não como um problema, mas como um recurso. Ao estabelecer 200 orfanatos (cerca de um para cada 1.500 cidadãos), homens e mulheres filantrópicos, trabalhando com a Igreja, criaram o que eram, na verdade, escolas profissionais urbanas. Os pais (e mães) da cidade descobriram que, se os órfãos tivessem habilidades úteis em negócios valiosos, as pessoas ignorariam sua linhagem questionável. Diferentes orfanatos especializados em diferentes profissões e ofícios. Em um orfanato para meninos, uma criança pode aprender a trabalhar com couro ou ferro; em um orfanato para meninas, uma criança pode aprender bordado, bordado ou lavanderia. E em um grupo especial de quatro orfanatos, meninos aprendiam o ofício da música (GJERDINGEN, 2020a, p. 10).

[Naples] It was a port city with hundreds of sailors on shore leave. The fortifications housed large cohorts of soldiers supporting the Spanish or Austrian rulers, and the active commerce between the Middle East and Europe attracted visiting merchants of all kinds. The liaisons of all these itinerant men with the women of Naples, combined with frequent plagues that carried off adults, often resulted in large numbers of abandoned children. The genius of Naples was to view these children not as a problem but as a resource. In establishing 200 orphanages (about one for every 1,500 citizens), philanthropic men and women, working with the Church, created what were, in effect, urban trade schools. The city fathers (and mothers) had discovered that if orphans had useful skills in valuable trades, people would overlook their questionable parentage. Different orphanages specialized in different trades and crafts. At an orphanage for boys a child might learn leather work or ironwork; at an orphanage for girls a child might learn needlework, embroidery, or the business of laundry. And at a special group of four orphanages, boys were taught the craft of music (GJERDINGEN, 2020a, p. 10).

Soma-se a estes motivos, o fato de que sob o domínio espanhol aumentou-se a demanda por eventos religiosos, além do investimento em teatros para a realização de espetáculos. Destarte, como observa Van Tour (2015), os estudantes se envolveram em apresentações públicas nos teatros, nas igrejas, além das sociedades privadas. Além de que “essas performances parecem ter sido de grande valor para os estudantes, mas também eram de importância financeira para as próprias instituições” (VAN TOUR, 2015, p. 72).³¹

Esta demanda levou à transformação de alguns destes conservatórios em escolas

³¹These performances appear to have been of great value for students, but they were also of financial importance for the institutions themselves (VAN TOUR, 2015, p. 72).

especializadas no ensino de música durante a primeira metade do século XVII (Sanguinetti, 2012; Van Tour, 2015). Posteriormente, além dos alunos da cidade, os conservatórios passaram a aceitar pensionistas desejosos de se tornarem músicos profissionais e que pagavam para estudar nas instituições (Sanguinetti, 2012).

São quatro os conservatórios mais famosos³²: *Conservatorio di Santa Maria di Loreto* (fundado em 1537), que trataremos como *Santa Maria di Loreto*, *Conservatorio di Santa Maria di Onofrio* (fundado em 1578) e chamado aqui de *Sant'Onofrio*, *Conservatorio di Santa Maria della Pietà de' Turchini* (fundado em 1583) e que chamaremos de *La Pietà* e por fim, *Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo* (fundado em 1599).

No século XVIII diversas mudanças ocorreram nestes conservatórios, primeiro com o fechamento, em 1743, do *I Poveri di Gesù Cristo*, que se transformou em um seminário para padres. Os outros três conservatórios restantes, “[...] foram todos organizados como uma espécie de seminário e cada um deles tinha sua igreja pública adjacente, na qual os estudantes deveriam participar dos cultos diários. Evidentemente, a música da igreja era o principal assunto de estudo nesses conservatórios” (VAN TOUR, 2015, p. 73).³³

Posteriormente, em 1797, com a mudança de função do prédio que abrigava o *Santa Maria di Loreto*, que passou a ser um hospital militar, a estrutura deste conservatório migrou para o *Sant'Onofrio*, mas manteve-se o nome do *Santa Maria di Loreto*. Desta forma, em 1797, tínhamos apenas os dois mais importantes conservatórios, o *Santa Maria di Loreto* e o *La Pietà*. As mais importantes mudanças, porém, ocorreram no século XIX, mais precisamente no ano de 1806. Foi pela ocupação francesa de Nápoles que se iniciou uma reforma nos conservatórios musicais sobreviventes, fundindo-os e os transformando no *Real Collegio di Musica*, instalado temporariamente na antiga sede do *La Pietà*. No ano de 1826, o *Real Collegio* mudou-se para o antigo mosteiro de *San Pietro a Majella*, seu atual endereço (figura 6) e sob o nome de *Conservatorio di San Pietro a Majella*, recebido em 1889 (CAFIERO, 2011; SANGUINETTI, 2012; VAN TOUR, 2015).

32 Os nomes por extenso foram extraídos de Van Tour (2015, p. 16), exceto o *Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo*, pois ele não é listado por Van Tour que só trata dos outros três conservatórios. As datas de fundação foram baseadas em Sanguinetti (2012, p. 32). As variações dos nomes dos conservatórios são recorrentes em outros livros consultados, como em Francesco FLORIMO, *Cenno Storico Sulla Scuola Musicale di Napoli*, 1869 que os chama por *Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo*, *Conservatorio di Santo Onofrio a Capuana*, *Conservatorio di Santa Maria di Loreto* e *Conservatorio della Pietà dei Turchini*. Adotamos os nomes completos e os nomes curtos baseados no livro de Van Tour (2015).

33 “[...] were all organized as a kind of seminary and each of them had their adjacent public church in which the students were expected to participate in daily services. Evidently, church music was the main subject of study in these conservatories” (VAN TOUR, 2015, p. 73).

Figura 6: Fachada do *Conservatorio San Pietro a Majella*

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Facciata_del_portone_Conservatorio_San_Pietro_a_Majella.jpg

Apesar de terem sido fundados em sua maioria no século XVI e migrado para o ensino musical no decorrer do século XVII, a historiografia coincide que o domínio do ensino pelo modelo napolitano ocorreu entre os anos de 1710 e 1813, como descreve Gjerdingen.

O período entre a nomeação de Durante como segundo maestro no *Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana* (1710), um dos quatro conservatórios napolitanos originais, e a nomeação de Zingarelli como diretor do *Real Collegio di Musica* consolidado (1813), que absorveu os remanescentes dos antigos conservatórios, representa um século em que o treinamento napolitano parece ter proporcionado aos jovens compositores uma vantagem sobre a maioria de seus contemporâneos europeus, julgando pelo extraordinário número de importantes posições, comissões e honras que receberam. Quando Charles Burney, por exemplo, nomeou os quatro maiores compositores de ópera (“Jomelli, Galuppi, Piccini e Sacchini”) em 1710, três dos quatro haviam sido treinados em Nápoles. O treinamento rigoroso em partimentos parece ter desempenhado um papel importante. papel na promoção da excelência na composição, e talvez não seja inteiramente coincidência que pessoas fora de Nápoles com conexões para o treinamento em partimentos também estivessem entre os músicos mais famosos da época (Padres Martini e Mattei em Bolonha treinaram estudantes como JC Bach, Rossini, e Donizetti, e o círculo de Bach, na Alemanha central, deu a seus alunos de partimentos fugas, como evidenciado pelo manuscrito de Langloz) (GJERDINGEN, 2010, p. 69)

The period from Durante’s appointment as secondo maestro at the *Conservatorio di Sant’ Onofrio a Porta Capuana* (1710), one of the four original Neapolitan conservatories, to Zingarelli’s appointment as director of the consolidated *Real Collegio di Musica* (1813), which absorbed the remnants of the old conservatories, represents a century in which Neapolitan training appears to have given young composers an advantage over most of their European contemporaries, judging from

the extraordinary number of important positions, commissions, and honors they received. When Charles Burney, for instance, named the four greatest composers of opera (“Jomelli, Galuppi, Piccini, and Sacchini”) in 1710, three out of the four had been trained in Naples.¹⁶ Rigorous training in partimenti seems to have played a role in fostering excellence in composition, and perhaps it is not entirely coincidental that people outside of Naples with connections to training in partimenti were also among the most famous musicians of their day (Padres Martini and Mattei in Bologna trained students like J. C. Bach, Rossini, and Donizetti; and the Bach circle in central Germany gave their students fugal partimenti as evidenced by the Langloz manuscript) (GJERDINGEN, 2010, p. 69).

A estrutura hierárquica e pedagógica dos conservatórios napolitanos era mais ou menos similar. A principal figura era o *primo maestro*, ou *maestro di cappella*, que era a maior autoridade musical. Suas funções acumulavam diversas atividades. Além de ensinar contraponto, instrumento, canto e composição e supervisionar outros professores, o *primo maestro*, era responsável pela música das muitas atividades do conservatório e principal compositor, pois escrevia as obras que seriam executadas pelo conservatório (SANGUINETTI, 2012). Outra função era supervisionar os professores de menor categoria. Sanguinetti, inclusive, informa sobre a carga didática dos *primi maestri*: “No conservatório de Loreto, o *primo maestro* tinha que dar uma aula de duas horas todos os dias, em três disciplinas: canto, apresentação de teclado e contraponto” (SANGUINETTI, 2012, p. 38).³⁴ Na ordem hierárquica estava o *secondo maestro*, que possuía as mesmas funções que o *primo maestro*, porém não ensinava contraponto e composição. Ainda nesta estrutura, e ainda seguindo Sanguinetti (2012), em alguns momentos havia um terceiro mestre, mas que tinha como tarefa apenas o ensino de partimento, deixando as demais disciplinas para os mestres superiores.

Quanto aos alunos, Van Tour (2015), chama a atenção para a importância das divisões destes em duas categorias distintas:

O primeiro grupo de estudantes era de crianças pobres, algumas órfãs, que se matricularam com idades entre oito e dez anos. O outro grupo, o chamado *pensionaristi*, pode ser caracterizado como estudantes internos pagantes. Esta categoria de estudantes não era obrigada a usar a batina e a capa, o traje obrigatório para a maioria dos outros alunos e estava livre para deixar o prédio da escola sempre que quisesse. Os alunos mais velhos que estudam composição receberam aulas particulares de contraponto e composição de seus professores ou em turmas pequenas, e os alunos mais velhos geralmente ensinavam pelo menos um grupo de alunos mais jovens (VAN TOUR, 2015, p. 78).

The first group of students were poor children, some of them orphans, who enrolled at the age of eight to ten years. The other group, the so-called *pensionaristi*, might be characterized as paying boarder students. This category of students was not obliged to wear the cassock and cloak, the otherwise obligatory dress for most other students, and were free to leave the school building whenever they wished. Senior

³⁴ At the Loreto conservatory the primo maestro had to teach a two-hour class every day, in three subjects: singing, keyboard performance, and counterpoint (SANGUINETTI, 2012, p. 38).

students studying composition received lessons in counterpoint and composition from their teacher privately or in small classes, and senior students usually taught at least one group of younger students (VAN TOUR, 2015, p. 78).

Nota-se desta fala de Van Tour que os estudantes entravam nos conservatórios ainda crianças, com idades entre oito e dez anos e permaneciam geralmente até os 22 anos. Eles poderiam com o passar do tempo se tornarem *matricelli*, ou seja, instrutores dos alunos mais jovens. Mas nem todos os estudantes mais velhos exerciam estas funções, ou como sintetiza Van Tour ao citar Imbimbo (1821):

Sua descrição também nos fala sobre um sistema hierárquico de estudantes, no qual cada aluno teve que lutar até os níveis mais altos do sistema. O nível mais baixo, os juniores (*les élèves inférieurs*), foi seguido pelo próximo nível, os seniores [*les élèves supérieurs*] e, depois disso, por um nível ainda mais alto, os *mastricelli*, encarregados da instrução dos juniores (VAN TOUR, 2015, p.79, grifo nosso).

His description also tells us about a hierarchical system of students, in which each and every student had to struggle his way up to the higher levels of the system. The lowest level, the juniors (*les élèves inférieurs*), was followed by the next level, the seniors [*les élèves supérieurs*], and after that by an even higher level, the *mastricelli*, who were in charge of instruction of the juniors. (VAN TOUR, 2015, p.79).

Vale ressaltar que os conteúdos ensinados dentro dos conservatórios não eram restritos ao ensino musical. Como salienta Sanguinetti, “o ensino baseava-se essencialmente em dois pilares – música e gramática – mas incluía também o latim, a religião e, até o início do século XVIII, a retórica” (SANGUINETTI, 2012, p. 41).³⁵

Ainda neste sentido, o autor nos descreve como funcionava o conservatório diariamente:

Os mestres ensinavam todos os dias, alguns pela manhã, outros à tarde; sua chegada foi anunciada pelo toque de um sino. Assim que os alunos mais avançados ouviram a campainha, eles foram imediatamente obrigados a se apresentar ao mestre, beijar a mão dele e mostrar-lhe o seu bloco de exercícios (cartela). Após a palestra pública, que eles ouviram em silêncio, eles se retiravam para uma sala separada para estudo e correção. Os alunos mais jovens não tinham quartos separados; eles praticavam todos juntos em uma grande sala. Esse método, cujo resultado audível era uma espécie de ruído branco, deixou os visitantes atônitos, mas aparentemente deu bons resultados porque obrigou os alunos a se concentrarem em seu trabalho (SANGUINETTI, 2012, p. 42).

The maestri would teach every day, some in the morning, others in the afternoon; their arrival was announced by the ringing of a bell. As soon as the more advanced students heard the bell, they were immediately required to present themselves to the master. kiss his hand, and show him their exercise pad (cartella). After the public lecture, which they listened to in silence, they would retire to a separate room for study and correction. Younger students did not have separate rooms; they practiced in a large room all together. This method, the audible result of which was a sort of white noise, left visitors astonished but apparently gave good results because it

³⁵ The instruction was essentially based on two pillars - music and grammar - but included also Latin, religion, and, until the beginning of the eighteenth century, rhetoric (SANGUINETTI, 2012, p. 41).

forced the students to concentrate on their work (SANGUINETTI, 2012, p. 42).

O interessante ao compreender essa hierarquia, é perceber como o modelo de ensino se autoalimentava, pois os alunos aprendiam os conteúdos e ao obter certa destreza os transmitiam aos estudantes mais novos e assim, obtinham destreza na arte de escrever os partimentos, que eram o ponto central do ensino do modelo. Como veremos adiante, isso produziu uma enorme quantidade de material que alimenta as diversas bibliotecas da Europa.

1.5 Genealogia dos Mestres: a divisão por gerações com base na organização de Giorgio Sanguinetti

Com a compreensão histórica e hierárquica dos conservatórios napolitanos e a importância do papel do primeiro e segundo mestres, podemos descrever a genealogia dos grandes mestres do ensino de partimento. Levamos em conta o conservatório, os professores e os alunos de cada mestre para descrever cada período, assim como faz Sanguinetti (2012), e posteriormente Van Tour (2015) para debater os modelos de ensino das escolas de Leo e Durante. Estas divisões são fundamentais para o entendimento do modelo de ensino e suas variações metodológicas.

A divisão aqui apresentada segue o proposto por Giorgio Sanguinetti (2012)³⁶. Por ele vemos que o período de ouro do modelo se inicia na segunda geração de mestres com as figuras de Francesco Durante e Leonardo Leo. Prossegue para a terceira e quarta gerações, na qual o papel de Fedele Fenaroli é primordial. Por fim, a quinta geração que contempla Niccolò Zingarelli e Giovanni Furno. Deixamos de lado a análise dos professores dos períodos posteriores. Isso deve ao fato de considerarmos a delimitação final com base na citação anterior de Robert Gjerdingen (2010, p. 69) que compreende o período que vai da nomeação de Durante como *secondo maestro* no *Sant'Onofrio* em 1710, até a nomeação de Zingarelli como *primo maestro* do conservatório *Real* em 1813, como base para a apresentação da genealogia.

1.5.1 Primeira Geração

Temos a compreensão do papel fundamental exercido por Bernardo Pasquini (1637-

³⁶ Vale ressaltar que em seu livro de 2012, Giorgio Sanguinetti apresenta uma interessante classificação que ele contempla como (1) The Founders; (2) The golden age; (3) The middle generation; (4) The Triumvirate Era (5) The Fifth Generation e (6) Ottocento and beyond.

1710), um respeitado professor de Roma e que segundo Sanguinetti (2012), é o autor do primeiro manuscrito datado de partimento.³⁷ Pasquini foi professor de dois renomados professores de Nápoles, Alessandro Scarlatti (1660-1725) e Francesco Durante (1684-1755).³⁸ Scarlatti é considerado o mestre que levou o partimento para Nápoles após estudar com Pasquini em Roma. Em Nápoles, Scarlatti foi *primo maestro* do *Santa Maria di Loreto*, mas "[...] embora auxiliado por seu segundo maestro Nicola Acerbo, permaneceu por apenas dois meses, de fevereiro a abril de 1689" (SANGUINETTI, 2012, p. 34).

Francesco Florimo (1869, p. 17) afirma “[...] que o primeiro que esses conservatórios elevaram à fama foi o cavaleiro Alessandro Scarlatti, que sem hesitação pode ser considerado o primeiro elo da corrente dos grandes mestres da escola de Nápoles, que nunca terá fim”.³⁹ Essa ideia genealógica do autor é complementada adiante quando ele afirma que “esses princípios plantados pelo diretor da escola que foi Alessandro Scarlatti, que viveu de 1660 a 1725, foram então fertilizados pelos cuidados de Leo, Vinci, Sarri, Logroscino, Gizzi, Feo, Pergolesi e Francesco Durante” (FLORIMO, 1869, p. 18).⁴⁰ Porém, sobre este debate acerca do fundador da escola napolitana, Sanguinetti (2012) discorda de Florimo (1869) ao afirmar que:

A ostentação de Florimo parece dificilmente sustentável hoje. Se o título de fundador da escola napolitana (em sua concepção didática) ainda estiver disponível, deve ser atribuído a Provenzale, que não só foi o primeiro grande maestro do mais antigo dos quatro conservatórios (*Santa Maria di Loreto*)⁴¹, mas também moldou as

37 Segundo Sanguinetti, esta produção consiste em “três volumes manuscritos sem título da Biblioteca Britânica (Londres), provavelmente escritos entre 1703 e 1708 (SANGUINETTI, 2012, p. 20). Ainda nesta primeira descrição, o autor se refere a um manuscrito anônimo de 1696, intitulado *Regole per accompagnare nel Cimbalò à vero Organo* que se encontra na *Staatsbibliothek zu Berlin* (Biblioteca Estatal de Berlin) como o primeiro caderno de partimento. Mario Trilha (2011) diz que foi Gaetano Greco quem introduziu o primeiro método de partimento didático napolitano no Conservatório *dei Poveri di Gesù Cristo*, instituição na qual exerceu o posto de *primo maestro*.

38 No artigo *A Source of Pasquini Partimenti in Naples, Atti del Convegno su Pasquini (Smarano, It., 2010): 61–82*, Robert O. Gjerdingen descreve a relação de Durante com Pasquini. Alguns autores acreditam que Durante estudou com Pitoni e Pasquini em Roma, enquanto outros desacreditam deste fato, pelo fato dele ter sido aluno de Scarlatti e Grecco, por fim, o autor acredita que Durante realmente esteve em Roma para estudar com Pasquini. O grande problema desta discussão envolve o fato de que Durante não escreveu nenhum tipo de partimento relacionado a Pasquini, quem fará isso é Carlo Cotumacci que foi aluno de Scarlatti. Em seu livro de 2012, Sanguinetti, também sempre diz que Durante “pode ter estudado” com Pasquini entre os anos de 1705 e 1710.

39 [...] il primo che quei conservatorii fece salire a grande rinomanza fu il cavaliere Alessandro Scarlatti, che senza esitanza può dirsi il primo anello della catena dei grandi maestri della scuola di Napoli, la quale mai non sarà per terminare (FLORIMO, 1869, p. 17).

40 "Quei principii piantati da quel caposcuola che fu Alessandro Scarlatti, vissuto dal 1660 al 1725, furono di poi fecondati mercè le cure di Leo, di Vinci, di Sarri, di Logroscino, di Gizzi, di Feo, di Pergolesi e di Francesco Durante" (FLORIMO, 1869, p. 18).

41 Francesco Provenzale (1624-1704), aqui descrito como professor do *Conservatório de Santa Maria di Loreto*, foi na verdade *primo maestro* do *La Pietà* entre os anos de 1673 e 1701, segundo consulta no site de Gjerdingen (2020). Vale salientar que a maior parte das datas e colocações dos primeiros e segundos mestres dos quatro conservatórios napolitanos foram extraídos deste site e mais especificamente neste link: <https://web.archive.org/>

linhas gerais do sistema pedagógico dos conservatórios. Infelizmente, Provenzale não parece ter escrito *partimenti*. (SANGUINETTI, 2012, p. 60).

Florimo's boast seems barely tenable today. If the title of founder of the Neapolitan school (in its didactic conception) is still available, it should be assigned to Provenzale, who not only was the first major *primo maestro* in the oldest of the four conservatorii (Santa Maria di Loreto) but also shaped the general outline of the conservatories' pedagogical system. Unfortunately, Provenzale does not seem to have written *partimenti*. (SANGUINETTI, 2012, p. 60).

Independente da figura fundadora, neste primeiro momento de formação do modelo de ensino alguns alunos formados nos conservatórios, como Gaetano Greco (1657-1728), se transformaram em professores dentro dos conservatórios. Greco exerceu o cargo de *primo maestro* do conservatório *dei Poveri* durante os anos de 1695 a 1706 e ensinou alguns dos maiores compositores italianos como Leonardo Vinci e Domenico Scarlatti, além de provavelmente ter sido o mestre de Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) e Nicola Porpora (1686-1768). Seu irmão Rocco Greco (1650-antes de 1718) também foi um importante mestre deste início (SANGUINETTI, 2012, p. 63).

Por fim, nesta primeira geração de mestres temos a figura de Nicola Fago (1677-1745) que faz parte do que Sanguinetti (2012) intitulou como dinastia Fago, já que atuava junto aos seus irmãos Lorenzo (1704-1793) e Pasquale (1740-1794). Nicola foi *primo maestro* do *La Pietá* entre os anos de 1705 e 1740 e teve entre seus alunos Leonardo Leo, Pasquale Cafaro e Nicolas Sala que exerceram cargos posteriores no conservatório e Carlo Cotumacci que foi *primo maestro* em *Sant'Onofrio*.

1.5.2 Segunda Geração

A segunda geração de mestres se resume a três figuras, Nicola Porpora, Francesco Durante e Leonardo Leo. Nicola Porpora estudou com Gaetano Greco e foi professor de Haydn em Viena no ano de 1753. Segundo Sanguinetti, Porpora era “um dos compositores e professores de canto mais celebrados internacionalmente no século XVIII, [e] também foi decisivo na disseminação da abordagem napolitana do ensino na Europa, em particular na Inglaterra e nos países de língua alemã” (SANGUINETTI, 2012, p. 71).⁴² Além do mais foi

web/20150801062544/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/WhoWasWho/index.htm. Em relação às datas de nascimento e morte de cada mestre, extraímos da página Figura 7.1. intitulada *Partimento masters: a genealogy* da página 58 de Sanguinetti (2012). Para ambos os casos, indicamos se a fonte for extraída de outro trabalho.

42 One of the most internationally celebrated composers and singing teachers in the eighteenth century, Porpora was also decisive in the dissemination of the Neapolitan approach to teaching in Europe, and in particular in England and the German speaking countries (SANGUINETTI, 2012, p. 71).

primo maestro em *Sant’Onofrio* entre os anos de 1715 e 1721 e do *Santa Maria di Loreto* entre os anos de 1739 e 1741.

Francesco Durante é sem sombra de dúvidas a figura mais influente e determinante para a difusão do partimento. Seu modelo de ensino vigorou como o grande representante do que ficou conhecido como o estilo napolitano e que tomaria para si as abordagens musicais na sociedade cortesã.

As ideias pedagógicas de Greco foram desenvolvidas e refinadas por Francesco Durante em um método que permaneceu o modelo para os professores napolitanos até o final do século. O bem-sucedido manual de partimento de Fenaroli, relançado várias vezes e estimado em grande parte no século XIX, segue o formato estabelecido por Durante... O método de ensino [dele] é certamente um dos documentos significativos na história da prática contínua. Ele não apenas fornece uma base sólida nos fundamentos, mas também ajuda a desenvolver habilidades especializadas, como improvisar uma linha florida acima do baixo. A diminuição não tem paralelos em toda a literatura do baixo figurado (BORGIR, 1987, p. 147 apud GJERDINGEN, 2007a, p. 103-104).⁴³

Greco's pedagogical ideas were developed and refined by Francesco Durante into a method that remained the model for Neapolitan teachers until the end of the century. Fenaroli's highly successful partimento manual, reissued time and again and held in high esteem far into the nineteenth century, follows the format established by Durante... [His] teaching method is surely one of the significant documents in the history of continuo practice. Not only does it provide a solid grounding in fundamentals but it also helps develop specialized skills such as improvising a florid line above the bass. The diminution are without parallels in the entire figured bass literature. (BORGIR, 1987, p. 147 apud GJERDINGEN, 2007a, p. 103-104).

Durante foi aluno de Pasquini em Roma e de Scarlatti, e se tornou *secondo maestro* do *Sant’Onofrio* em 1710. No mesmo conservatório exerceu o cargo de *primo maestro* entre os anos de 1745 e 1755. Também foi *primo maestro* dos conservatórios *dei Poveri* entre os anos de 1728 e 1738 e do *Santa Maria di Loreto* entre os anos de 1742 e 1755. Durante foi famoso pela sua produção de música sacra e também pela sua carreira como professor, como observa Van Tour (2015). Além do mais “[...] ele ensinou contraponto e composição a um grupo substancial de compositores de reputação internacional em crescimento constante, como Giovanni Battista Pergolesi, Pietro Alessandro Guglielmi, Antonio Sacchini e Niccolò Piccinni” (VAN TOUR, 2015, p. 121-122).⁴⁴

Apesar de ser considerado o grande mestre do modelo napolitano, Durante rivalizou com Leonardo Leo (1694-1744), um professor com ideias distintas e que também influenciou e ensinou muitos mestres do partimento. Leo, foi aluno de Nicola Fago e Andrea Basso no

43 BORGIR, Tharald. 1987. **The performance of the Basso continuo in Italy Baroque Music**. Ann Arbor: UMI Reseachr Press, 1987.

44 [...] he taught counterpoint and composition to a substantial group of composers of steadily growing international repute, such as Giovanni Battista Pergolesi, Pietro Alessandro Guglielmi, Antonio Sacchini and Niccolò Piccinni (VAN TOUR, 2015, p. 121-122).

conservatório de *La Pietá*, do qual era um pensionista. Neste conservatório foi *secondo maestro* entre os anos de 1734 e 1737, quando assumiu o posto de *primo maestro*, cargo que ocupou até 1744. Também foi *primo maestro* no *Sant’Onofrio* entre os anos de 1739 e 1744. As diferenças entre os pensamentos de Durante e Leo, são o centro de um importante debate desde o século XVIII e que perdura até os dias atuais, como percebemos em diversos escritos que serão debatidos a seguir.

1.5.2.1 As escolas de Leo e Durante: um olhar sobre as diferenças estilísticas

Antes de continuarmos a descrição dos mestres napolitanos, necessitamos entender o impacto dos modelos instrucionais e composicionais destes dois compositores. Leo e Durante renovaram os ensinamentos de partimento e contraponto e elevaram a qualidade da escola napolitana.

Com esses dois mestres, o partimento atingiu sua fisionomia definitiva. Sua imponente produção de partimentos é caracterizada por alto interesse musical, liberdade de invenção e um equilíbrio perfeito entre conteúdo artístico e função pedagógica. Os partimentos de Leo e Durante abandonam definitivamente a forma *versetto* de órgão curto, comum na geração anterior, adotando um comprimento moderado comparável a um movimento de sonata ou concerto. Eles também exibem uma variedade impressionante de formas e texturas e cobrem a maioria, se não todos, dos estilos e gêneros de teclado em uso durante a primeira metade do século XVIII (SANGUINETTI, 2012, p. 67).

With these two masters, the partimento reached its definitive physiognomy. Their imposing output of partimenti is characterized by high musical interest, freedom of invention, and a perfect balance between artistic content and pedagogical function. The partimenti of Leo and Durante definitively abandon the short organ *versetto* form that was common in the previous generation, adopting instead a moderate length comparable to a sonata or concerto movement. They also exhibit an impressive variety of form and texture and cover most, if not all, of the keyboard styles and genres in use during the first half of the eighteenth century (SANGUINETTI, 2012, p.67).

O legado dos dois mestres dividiu os processos de ensino dos professores das gerações posteriores. Segundo Van Tour (2015), os dois mestres polarizaram as doutrinas também em relação ao ensino de contraponto nos conservatórios, como veremos detalhadamente no capítulo posterior. O conservatório de *Sant’Onofrio*, por exemplo, utilizava a abordagem de Durante, enquanto o *La Pietá* adotava a abordagem de Leo.

A distinção entre essas duas escolas gerou algumas controvérsias, mas percebemos que ela girava em torno de dois aspectos distintos. O primeiro era relacionado à condução de

vozes. A escola de Leo e seus seguidores, conhecidos como *Leisti*, tinha como característica principal uma condução mais próxima do *stilo antico*, ou seja, com um contraponto mais estrito. A escola de Durante, os *Durantisti*, tendo uma condução de vozes mais próxima da *seconda pratica*, na qual as conduções contrapontísticas eram feitas de modo mais elegante e diluído, e que viria ao encontro do estilo galante praticado nas cortes europeias do período. Estas diferenças podem ser vistas em dois exemplos musicais apresentados na figura 7.

Figura 7: Dois trechos para a visualização das diferenças entre a malha contrapontística de Leonardo Leo (Sinfonia Concertata para Cello e Cordas) e Francesco Durante (Concerto Nr. 1 em Fá menor).

Sinfonia Concertata for Cello & Strings
Leonardo Leo - Compassos 10 ao 15

Concerto Nr. 1 in F Minor
Francesco Durante - Compassos 4 ao 8

Fonte: O Autor

Em relação a este aspecto, tanto Rosa Cafiero (2007), quanto Peter Van Tour (2015) citam Francesco Florimo (1882)⁴⁵ para embasar esta discordância.

Os *Leisti* se esforçaram muito com riqueza de acordes, progressão harmônica, invenção contrapontística à voz principal, em suma, mais engenhosidade e habilidade do que espontaneidade. Por outro lado, os *Durantisti* se concentraram principalmente na melodia, na voz nítida, nas modulações fáceis, na elegância harmônica e no efeito, destinados como o meio mais adequado de criar música para agradar. em vez de surpreender. O último método, que triunfou sobre o primeiro, deu fama à escola napolitana (FLORIMO, 1882 apud CAFIERO, 2007, p. 137-138; VAN TOUR, 2015, p. 34).

45 Florimo, Francesco. 1882. *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*. Vol. 2. Naples: Morano.

The Leisti took great pains with chordal richness, harmonic progression, voiceleading contrapontal invention, in sum, with artfulness and skill rather than with spontaneity. By contrast the Durantisti focused mainly on melody, on clear voice leading, on easy modulations, on harmonic elegance, and on effect, intended as the most proper means to create music to please, rather than to surprise. The latter method, which triumphed over the former, has given fame to the Neapolitan school (FLORIMO, 1822 apud CAFIERO, 2007, p. 137-138 e VAN TOUR, 2015, p. 34).

Van Tour (2015), compara ainda as duas escolas de composição e relata que os modernistas ou harmonistas, tidos como *Durantisti*, utilizam uma abordagem composicional com base nas tendências teóricas do *basse fondamentale*, tal qual foi apresentado por Jean-Philippe Rameau. Os tradicionalistas, por sua vez, ainda mantinham a tradição contrapontística da antiga escola *Zarliniana* de contraponto (VAN TOUR, 2015, p. 49).

O segundo aspecto que distingue as escolas dos dois mestres se refere ao tratamento dado às dissonâncias na prática do contraponto e na execução da Regra da Oitava. Em modo de introdução, pois no capítulo 2 faremos maiores explanações, Van Tour (2015) levanta um questionamento em relação à classificação do intervalo de quarta como consonância ou dissonância. Também aponta qual o tipo de acompanhamento deveria receber o quarto grau da tonalidade. Gjerdingen (2007), por sua vez, disserta sobre o primeiro problema ao dizer que “um relato das diferenças técnicas entre os *Durantisti* e *Leisti* preocupou-se se deve ou não tratar o intervalo de quarta acima do segundo grau da escala como uma consonante” (GJERDINGEN, 2007, p. 234). No entanto, Van Tour ressalta que:

De qualquer forma, é bastante claro que havia uma divisão entre uma tendência conservadora e uma moderna de instrução nos conservatórios napolitanos, representados pelos termos *Leisti* e *Durantisti*, que continuaram pelo menos nas primeiras décadas do século XIX. Das descrições de Sigismondo e Tritto sobre o assunto que aprendemos - como mostrei - que a questão que dividia as escolas de Leo e Durante girava em torno da aceitação prática da quarta acima do baixo na segunda inversão do acorde dominante com sétima [*segundo grau da Regra da Oitava*] (VAN TOUR, 2015, p. 62-63, grifo nosso).

In any case, it is quite clear that there was a divide between a conservative and a modern tendency of instruction at the Neapolitan conservatories, represented by the terms *Leisti* and *Durantisti*, which continued at least into the first decades of the nineteenth century. From Sigismondo's and Tritto's descriptions of the matter we learn - as I have shown - that the issue which divided the schools of Leo and Durante revolved around the practical acceptance of the fourth above the bass in the second inversion of the dominant seventh chord. (VAN TOUR, 2015, p. 62-63)

Estas discussões, acrescentadas às disputas ocorridas pela monopolização de eventos, e do protagonismo dos conservatórios vinculados aos dois mestres, elevaram o nível de ensino do modelo de ensino Napolitano. O que não cabe discutir é que esta geração foi a que conseguiu instituir o partimento como uma escola de ensino de música altamente respeitada e

1.5.3 Terceira Geração

A terceira geração é a dos mestres nascidos no início do século XVIII, e que estudaram com mestres das gerações anteriores. Os mais importantes foram Pasquale Cafaro (1716-1787), Carlo Cotumacci (1709-1785) e Nicola Sala (1713-1801).

Segundo Sanguinetti (2012, 36), Pasquale Cafaro estudou com um dos irmãos Fago, Pasquale, e também com Leonardo Leo, do qual se tornou um dos alunos favoritos no *La Pietà*. Após a morte deste, tornou-se seu sucessor e foi *secondo maestro* no conservatório durante os anos de 1759 à 1787. Segundo o mesmo autor, em 1771, o Rei Fernando IV o nomeou como professor particular da Rainha Maria Carolina (Ibidem).

Outro seguidor de Leo nesta geração foi Nicola Sala. Importante professor, é apontado como um dos mais exímios contrapontistas de seu tempo. Estudou com Leo e Nicola Fago no *La Pietà*. Tornou-se *secondo maestro* do conservatório no ano de 1787 e foi alçado ao cargo de *primo maestro* no ano de 1793, cargo que exerceu até o ano de 1799. Teve o seu método impresso pela editora real, como observa Sanguinetti:

Em 1794, o rei Fernando IV apoiou a publicação pela gráfica real do monumental tratado *Regole del contrappunto pratico* de Sala, que consiste em três grandes volumes em fôlio. Durante a revolução de 1799, 174 placas de cobre desapareceram, então a obra não pôde ser reimpressa e tornou-se bastante rara. Essa infeliz circunstância contribuiu para criar tamanha fama para o tratado de Sala que Burney copiou pessoalmente todos os três volumes (suas cópias manuscritas agora estão preservadas na Biblioteca Britânica). Em 1809, Alexandre-Etienne Choron decidiu reimprimi-lo parcialmente em seu *Principes de Composition des Ecoles d'Italie* (1809). Na mesma obra, Choron incluiu um grande número de partimentos de Sala (SANGUINETTI, 2012, p.74).

In 1794 King Ferdinand IV supported publication by the royal printing house of Sala's monumental treatise *Regole del contrappunto pratico*, consisting of three large volumes in folio. During the 1799 revolution, 174 copper plates disappeared, so the work could not be reprinted and became quite rare. This unfortunate circumstance contributed to create such fame for Sala's treatise that Burney personally copied all three volumes (his manuscript copies are now preserved in the British Library). In 1809, Alexandre-Etienne Choron decided to partially reprint it in his *Principes de Composition des Ecoles d'Italie* (1809). In the same work, Choron included a large number of Sala's partimenti (SANGUINETTI, 2012, p.74).

Outro mestre importante desta geração é Carlo Cotumacci, tido como um *durantisti*. Segundo Sanguinetti (2012), Cotumacci estudou com Durante e com Alessandro Scarlatti e tornou-se *secondo maestro* do *Sant'Onofrio* em 1755, função que exerceu até o ano de 1774 quando ascendeu para o cargo de *primo maestro* até o ano de sua morte em 1785.

Dois outros importantes *durantisti* foram Joseph Doll (Baviera, data não encontrada-1774), que foi o único músico estrangeiro a se tornar professor (*secondo maestro*) em Nápoles, cargo que exerceu entre os anos de 1755 e 1774 no conservatório de *Sant'Onofrio* (SANGUINETTI, 2012, p. 71), e Giuseppe Arena (1713-1784), que foi aluno de Francesco Durante e Gaetano Greco.

1.5.4 Quarta Geração

No final do século XVIII havia quatro grandes nomes que atuavam nos conservatórios restantes de Nápoles (vale lembrar que o *dei Poveri* fechou em 1743 e os seus alunos migraram para o *La Pietà*): Fedele Fenaroli (1730-1818), Giovanni Paisiello (1740-1816), Giacomo Insanguine (1728-1795) e Giacomo Tritto (1733-1824). Destes, somente Tritto era vinculado aos *Leisti*.

Por volta de 1806, Giuseppe Bonaparte, irmão do Imperador Napoleão Bonaparte, governou Nápoles e promoveu diversas reformas sociais. Dentre elas está a unificação dos conservatórios restantes (*La Pietà* e *Sant'Onofrio*) em um único conservatório, o *Real Collegio di Musica*, que estava localizado no mosteiro de *San Sebastiano* (CAFFIERO, 2007, p. 182-183; SANGUINETTI, 2012, p. 77). Para tanto, após um decreto real instituiu-se a divisão do ensino nos conservatórios entre os três principais professores do período, Fenaroli, Paisiello e Tritto.

Esta divisão durou até o ano de 1813, quando Niccolo Zingarelli (1752-1837) foi escolhido como diretor-único da escola. (SANGUINETTI, 2012, p. 77). Caffiero (2007, p. 138) completa a informação destacando que esta foi “[...] uma tentativa de reviver a tradição setecentista e estabelecer um novo equilíbrio entre as duas escolas”⁴⁶. Assim, ela discorre que:

Todos os professores de composição e partimentos – na época pretendidos como introdução básica ao acompanhamento harmônico – foram convidados a depositar na biblioteca do colégio uma cópia de seus livros didáticos manuscritos, a fim de permitir que os alunos estudassem diretamente de fontes em primeira mão. Dezenas de manuscritos (autógrafos e cópias) foram coletados, integrando a enorme coleção que Giuseppe Sigismondo e Saverio Mattei já haviam reunido no arquivo da *Pietà dei Turchini* (CAFFIERO, 2007, p. 138).

All teachers of composition and of partimenti – by that time intended as the basic introduction to harmonic accompaniment – were invited to deposit in the college library a copy of their manuscript lesson books, in order to allow students to study directly from firsthand sources. Dozens of manuscripts (both autographs and copies) were collected, integrating the huge collection that Giuseppe Sigismondo and

46 [...] an attempt to revive the eighteenth-century tradition and to establish a new balance between the two schools was made (CAFFIERO, 2007, p.138).

Saverio Mattei had already gathered at the Pietà dei Turchini archive (CAFIERO, 2007, p.138).

Começaremos a descrição dos mestres por aquele que não fez parte do triunvirato, Insanguine. Segundo Sanguinetti (2012, p. 84), este mestre fez toda a sua carreira no conservatório de *Sant'Onofrio*, no qual exerceu diversos cargos como docente. Entre os anos de 1749 e 1755 foi *mastriciello*, depois auxiliou Cotumacci como “*maestro della cartella del contrappunto*”. Em 1774, passou ao cargo de *secondo maestro* como sucessor de Doll. Cargo que exerceu até o ano de 1785, quando chegou ao cargo máximo de *primo maestro*. Insanguine foi o último a exercer tal cargo antes da fusão do *Sant'Onofrio* com o *Santa Maria di Loreto* (SANGUINETTI, 2012, p. 84).

Giacomo Tritto igualmente foi um importante professor de contraponto e sucedeu Nicola Sala no *La Pietà*, tanto no cargo de *secondo maestro* (1793-1799), quanto no de *primo maestro* (1799-1806). Como veremos mais tarde os seus cadernos são fundamentais para vislumbrarmos diversas regras da escola de Leonardo Leo. Para este espaço cabe dizer que ele é o grande difusor das ideias de seu mestre. Também é justo destacar que Tritto, junto com Fenaroli e Paisiello, dividiu as tarefas de *primo maestro* do conservatório Real a partir de 1806.

Outra diferença se dava em relação a produção musical de cada um deles. Paisiello e Tritto foram prolíficos compositores de ópera. A ressalva é que Paisiello foi um dos compositores mais conhecido em seu tempo, tanto na Europa como no Novo Mundo. Provavelmente sua fama tenha sido determinante para ser escolhido como professor no conservatório Real, mesmo sem ter exercido algum cargo nos antigos conservatórios. E como professor, Paisiello teve um papel docente destacado ao lecionar para a grã-duquesa Maria Feodorovna (1759-1828) e como *maestro di cappella* da imperatriz Catarina II da Rússia entre os anos de 1776 a 1783 (SANGUINETTI, 2012, p. 79). Além do mais, o caderno escrito para a grã-duquesa intitulado *Regole per bene accompagnare il partimento* (PAISIELLO, 1782), é o primeiro a ser impresso em 1782 e fora de Nápoles, ou seja, antes do século XIX, nenhum caderno de partimento foi impresso (GJERDINGEN, 2010a, p. 4)

O último dos mestres desta geração, Fedele Fenaroli, se dedicou principalmente ao universo sacro, e teve pouco sucesso na tentativa de escrever óperas. A importância de sua tarefa como pedagogo nos leva a tratá-lo em um subcapítulo à parte (SANGUINETTI, 2012, p. 77). Isso porque, ao escrever o seu caderno de regras, deixou para as gerações posteriores uma visão abrangente de como funcionava a aprendizagem dos estudantes de Nápoles.

1.5.4.1 Fedele Fenaroli: a sistematização do método.

Se fizéssemos uma tentativa de sintetizar toda a produção dos mestres Napolitanos na figura de apenas um autor, o nome, com certeza, seria o de Fedele Fenaroli. A importância de Fenaroli se dá por dois motivos principais: (1) pelo tempo que exerceu o cargo de professor nos conservatórios e; (2) pelo seu caderno de regras.

Um seguidor da escola durantista, Fenaroli exerceu o cargo de *secondo maestro* no *Santa Maria di Loreto* entre os anos de 1762 e 1777. Neste ano, assumiu o cargo de *primo maestro* até a fundição deste no conservatório Real em 1806, aí permaneceu até 1813.

A carreira de professor de Fenaroli durou cinquenta e oito anos, e ele se tornou lendário; de acordo com Francesco Maria Avellino⁴⁷, autor de um elogio ao mestre, o número de seus alunos alcançou surpreendentes nove mil e ele ensinou até o último dia de sua existência. Entre seus alunos diretos estavam alguns dos compositores italianos mais célebres do final do século XVIII e início do século XIX: Cimarosa, Nicola Manfroce, Mercadante, Giuseppe Nicolini, Stefano Pavesi e Niccolò Zingarelli. Verdi era aluno de segunda geração de Fenaroli, porque seu professor direto era Vincenzo Lavigna, que estudou com Fenaroli em Nápoles, de 1791 a 1794 (SANGUINETTI, 2012, p. 77).

Fenaroli's teaching career lasted for fifty-eight years, and he became legendary; according to Francesco Maria Avellino, author of a eulogy on the master, the number of his students reached an astonishing nine thousand and he taught until the very last day of his existence. Among his direct students were some of the most celebrated Italian composers of the late eighteenth and early nineteenth centuries: Cimarosa, Nicola Manfroce, Mercadante, Giuseppe Nicolini, Stefano Pavesi, and Niccolò Zingarelli. Verdi was a second-generation student of Fenaroli, because his direct teacher was Vincenzo Lavigna, who studied with Fenaroli in Naples from 1791 to 1794. (SANGUINETTI, 2012, p. 77)

Em relação à sua obra didática, escreveu uma coleção de regras em um caderno de 1775 intitulado *Regole musicali per i principianti di cembalo*. Neste trabalho discorreu sobre os aspectos mais importantes do partimento. O método de Fenaroli foi copiado, compilado, reeditado, impresso e difundido posteriormente, e teve circulação inédita em se tratando de material para a pedagogia musical. Cabe dizer, também, que ao lançar um método que condensava as regras em uma ordem metodológica, Fenaroli não só estabeleceu uma didática precisa, mas ajudou a revelar quais os saberes que formavam a perícia de um músico formado nas escolas napolitanas. É, aliás, esta a perspectiva que Cafiero (2007, p. 141) destaca sobre Fenaroli e seu método:

O caso das regras (e exercícios) de Fedele Fenaroli para principiantes do cravo (*per i principianti di cembalo*), impresso pela primeira vez em Nápoles em 1775, é quase único, pois sobreviveu por mais de um século (da segunda metade do século XVIII até a década de 1880) através de reimpressões, edições anotadas e dúzias de cópias

47 AVELLINO, Francesco Maria. **Elogio di Fedde Fenaroli**. Nápoles: Trani, 1818

manuscritas na Itália e na França. [...] Seu medo de perder o contato com essa tradição pode ter contribuído para que ele fixasse as regras o mais próximo possível do modelo ‘original’ (CAFIERO, 2007, p.140-141).

The case of Fedele Fenaroli's rules (and exercises) for harpsichord beginners (*per i principianti di cembalo*), first printed in Naples in 1775, is almost unique, since they survived for more than a century (from the second half of the eighteenth century to the 1880s) through reprints, annotated editions, and dozens of manuscript copies in Italy and France. [...] His fear of losing touch with that tradition may have contributed to his fixing the rules as close as possible to the ‘original’ model (CAFIERO, 2007, p.140-141).

Ao analisar a importância da proposta de Fenaroli de compilar todas as informações que compreendiam o método, em oposição ao modelo que contemplava o estudo oral e feito de pequenas anotações nos cadernos pelos mestres anteriores, entendemos toda a mudança que isso causou no modelo de transmissão. Isso porque, com as regras anotadas, algumas tarefas que eram parte importante do modelo perderam o sentido, como por exemplo, a ideia de copiar e reescrever os partimentos. Apesar de que este modelo poderia auxiliar o aluno na perícia de aprender e conduzir as vozes por meio destes baixos instrucionais, o caderno de regras de Fenaroli é um marco na pedagogia napolitana. Avellino, aqui citado em Cafiero (2011) retrata a importância deste caderno:

Nenhum dos grandes mestres de nossa escola teve antes de Fenaroli a feliz ideia de apresentar metodicamente as regras de acompanhamento e de formar um curso completo; mas contentes em ditá-los a seus alunos, eles os propagaram por meio de uma espécie de tradição, em vez de uma instituição escrita regular. Fenaroli se orgulha de ter concebido um pensamento tão feliz, e de tê-lo executado com destreza, compondo suas *Regole musicali pe' principianti del cembalo*, já impressas várias vezes, e acompanhadas de numerosos exemplares, que recebem o nome de partimenti (AVELLINO, 1818, p. 16, apud CAFIERO, 2011, p. 171-172).

Nessuno de' sommi maestri della nostra scuola aveva prima del Fenaroli avuta la felice idea di presentare con metodo le regole dell'accompagnamento e di formarne un corso completo; ma contenti dal dettarle a' loro allievi, essi le propagavano per mezzo di una specie di tradizione, piuttosto che per mezzo di una regolare istituzione scritta. A Fenaroli devesi il vanto di aver concepito un sì felice pensiero, e di averlo eseguito con maestria, componendo le sue *Regole musicali pe' principianti del cembalo*, già più volte stampate, ed accompagnate da' numerosi esempj, cui vien dato il nome di partimenti (AVELLINO, 1818, p. 16, apud CAFIERO, 2011, p. 171-172).

Vale ressaltar que tanto Cafiero (2007, p. 142) como Sanguinetti (2012, p. 77) destacam que a produção de Fenaroli consiste em dois trabalhos que se completam. O primeiro é o caderno de regras, citado acima, e que continha apenas um texto para cada regra e um sistema de letras que levavam a um caderno diferente com os exemplos (SANGUINETTI, 2012, p. 77)⁴⁸, (figura 8). O trabalho complementar na verdade era uma

⁴⁸ Uma edição deste caderno está disponível no site *partimento*, com os textos originais e os exemplos ao lado. http://partimenti.org/partimenti/collections/fenaroli/fenaroli_book3.pdf. Os outros cadernos de Fenaroli podem

coleção de seis livros contendo diversos partimentos, cobrindo toda a prática do ensino.

Figura 8: Textos do caderno de Fenaroli (1795) com anotações que se vinculam aos outros escritos do autor

19

quinta, il Partimento deve falir di grado; cioè dalla quarta del tono alla quinta, o dalla prima alla seconda dello stesso. Vedi C. ←

Per preparare la quarta dalla festa, il Partimento deve falir di terza; cioè dalla terza del tono alla quinta di esso. Vedi D. ←

Si nota, che la quarta si può anche preparare dalla settima minore, e dalla quinta falsa.

Per preparare la quarta dalla settima minore, il Partimento deve falir di quarta; cioè dalla quinta del tono alla prima di esso; vedi E. ←

Per preparare la quarta dalla quinta falsa, il Partimento deve falir di semitono. Vedi F. ←

Si avverte, che la dissonanza di quarta deve esser sempre accompagnata con la consonanza di quinta; per lo che la detta dissonanza-

Fonte: Manuscrito de Fedele Fenaroli, *Regole musicali per i principianti di cembalo*. Editado por Vincenzo Mazzola-Vocola (1795, p. 22). Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ja0RMWzucHgC&hl=pt-BR&pg=PA19#v=onepage&q&f=false>.

Já Cafiero (2007) descreve os conteúdos de cada caderno da seguinte maneira:

O autor dividiu sua série de exemplos úteis e bem lidos em seis livros. O primeiro (como ele afirma em um manuscrito de autógrafos que tenho bem debaixo dos meus olhos) inclui escalas e cadências, seguidas de lições sobre escalas em todas as tonalidades maiores e menores, não por exemplos de dissonâncias, como ocorre erroneamente em algumas cópias. O segundo livro inclui exemplos de dissonâncias seguidas pelas respectivas lições, numeradas de acordo com sua dificuldade progressiva. O terceiro livro inclui as regras dos movimentos de baixo e é o último que oferece exemplos graduados correspondentes às regras impressas. No quarto livro, os estudantes ainda têm que praticar todas as regras e encontrar os acompanhamentos certos para todos os partimentos incompletos incluídos. Por fim, o quinto e o sexto livros (que encerram os *partimenti*) incluem fugas diatônicas e cromáticas (*fughe naturali e cromatiche*), cânones e baixos para imitação (*bassi imitati*) (AVELLINO, 1818, p. 18, apud CAFIERO, 2007, p. 142).

The author has divided his useful and well-read series of examples into six books. The first one (as he states in an autograph manuscript I have right under my eyes) includes scales and cadences, followed by lessons on scales in all major and minor keys, not by examples of dissonances, as it wrongly occurs in some copies. The second book includes examples of dissonances followed by the respective lessons, numbered according to their progressive difficulty. The third book includes the rules of bass movements and is the last one which offers graded examples corresponding to the printed rules. In the fourth book the students still have to practice all the rules and to find the right accompaniments for all the unfigured partimenti included.

Eventually the fifth and sixth books (which close the partimenti), include diatonic and chromatic fugues (*fughe naturali e cromatiche*), canons, and basses for imitation (*bassi imitati*) (AVELLINO, 1818, p. 18, apud CAFIERO, 2007, p. 142).

Diante das concordâncias dos dois autores supracitados, percebe-se desta forma que o caderno de Fenaroli serviu como base para a fundamentação teórica dos partimentos e a partir dele pode-se debater o que alguns mestres tinham como referenciais teóricos. Apenas, ressaltamos que⁴⁹, deve-se tomar cuidado ao analisar estas edições posteriores, pois alguns conceitos que não eram originais foram incorporados ao caderno de Fenaroli, como o baixo fundamental de Rameau. Isto se deve à natureza aberta do trabalho e ao fato de que o próprio autor acreditava que este era uma obra que poderia sofrer alterações sempre que alguém achasse conveniente (SANGUINETTI, 2011).

Por fim, resta dizer que, considerando que o caderno de regras de Fenaroli serve como uma referência importante para a reconstrução do método de ensino, o consideraremos para a demonstração das ferramentas musicais no capítulo que trata da consolidação teórica dos partimentos.

1.5.5 Quinta Geração

Por fim, temos os alunos formados no século XIX e que deram continuidade a estas escolas. Dentre eles temos os nomes de Giovanni Furno (1748-1837) e Niccolò Zingarelli (1752-1837) como os mais importantes. E de certo modo pode-se dizer que com a nomeação de Zingarelli para o *Real Collegio di Musica*, finda a escola napolitana.

Porém, vejamos como a historiografia localiza o trabalho dos dois últimos representantes da tradição de ensino napolitano. Segundo Sanguinetti (2012), Furno foi aluno de Cotumacci e seguiu os ensinamentos da escola de Durante. Além do mais, ele foi considerado o melhor professor de Nápoles e teve entre seus alunos estavam Vincenzo Bellini

49 Para quem quiser compreender melhor as diferenças entre os cadernos de Fedele Fenaroli, o artigo de Giorgio Sanguinetti, *L'eredità di Fenaroli nell'Ottocento* de 2008, traça um comparativo e descreve detalhadamente as principais edições do caderno, dentre elas a edição de Emanuele Imbimbo, *Partimenti ossia Bassi numerati*, publicada no início do século XIX e que se trata de uma edição bilingue e dedicada a Nicola Zingarelli. A importância desta edição é reiterada pelo autor na seguinte frase, "L'edizione bilingue è particolarmente significativa perché si tratta, allo stesso tempo, della prima edizione, e anche della prima edizione commentata, dei partimenti di Fenaroli" (SANGUINETTI, 2008, p. 13-14). Além deste caderno, Sanguinetti analisa a versão de Emanuele Guarnaccia, *Metodo nuovamente riformato de' Partimenti del Maestro Fedele Fenaroli*, que saiu em duas edições, uma por volta de 1825 e a outra por volta de 1851. A terceira versão é a de Placido Mandanici de 1846. Nesta, Sanguinetti (2008), ressalta que o autor realiza intervenções para esclarecer aos leitores modernos, alguns termos e práticas do século anterior por meio de pequenas notas de rodapé. Esta versão é repleta de exemplos musicais. Além destes, ele analisa a versão de Luigi Felice Rossi, *Partimenti ossia bassi numerati [...] e trattato d'accompagnamento*, que saiu por volta de 1844.

(1801-1835), Saverio Mercadante (1795-1870), entre outros. Assim como o trabalho de Fenaroli, o caderno de Furno é considerado um dos melhores manuais de partimento.

Por sua vez, Zingarelli foi aluno de Fedele Fenaroli e um dos mais importantes seguidores do modelo de ensino deste mestre. Ademais foi um importante compositor de ópera e música sacra do seu tempo e exerceu o cargo de diretor do *Real Collegio di Musica* a partir de 1813, quando substituiu os três mestres anteriores, Fenaroli, Paisiello e Tritto.

Por fim, Sanguinetti (2012), ainda detalha a geração posterior que ele chama de *ottocento and beyond*, mas que devido a delimitação desta dissertação não será abordada.

Abaixo temos quatro tabelas baseadas em Sanguinetti e no modelo extraído do site *partimento*, que detalha os mestres que exerceram os cargos de *primo maestro* e *secondo maestro* nos quatro conservatórios napolitanos.

Tabela 1: Mestres do conservatório de *La Pietà*

Conservatorio della Pietà dei Turchini			
Ano	Primo Maestro	Ano	Secondo Maestro
1673 – 1701	Francesco Provenzale	1675 – 1701	Don Gennaro Ursino
1701 – 1705	Don Gennaro Ursino	1701 – 1718	Andrea Basso
1705 – 1740	Nicola Fago	1718 – 1732	Don Giacomo Sarcuni
		1732 – 1734	Andrea Basso
		1734 – 1737	Leonardo Leo
1737 – 1744	Leonardo Leo	1737 – 1744	Lorenzo Fago
1744 – 1793	Lorenzo Fago	1745 – 1754	Giovan Gualberto Brunetti
		1754 – 1759	Girolamo Abos
		1759 – 1787	Pasquale Cafaro
		1787 – 1793	Nicola Sala
1793 – 1799	Nicola Sala	1793 – 1799	Giacomo Tritto
1799 – 1806	Giacomo Tritto		
Obs. Em 1806 o <i>La Pietà</i> se funde com o <i>Sant’Onofrio a Porta Capuana</i> para formar o <i>Real Collegio di Musica</i> .			

Fonte: O autor com base em Gjerdingen (2020) e Sanguinetti (2012)

Tabela 2: Mestres do Conservatório *dei Poveri*

Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo			
Ano	Primo Maestro	Ano	Secondo Maestro
1688 – 1695	Don Gennaro Ursino	1691	Don Matteo Giordano
1695 – 1706	Gaetano Greco	1695 – 1700	Don Matteo Giordano
		1700 – 1706	Don Ottavio Campanile
1706 – 1710	Don Nicolo Ceva	1714	Bernardino Ferraro

Fonte: O autor com base em Gjerdingen (2020) e Sanguinetti (2012)

Continuação da Tabela 2: Mestres do Conservatório *dei Poveri*

Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo			
1710 – 1728	Gaetano Greco	1718	Gerolamo Ferraro Don Matteo Giordano Domenico Giordano
1728	Leonardo Vinci	1727	Baldassare Infantes
1728 – 1738	Francesco Durante		
1738 – 1743	Francesco Feo	1738 – 1742	Alfonso Gaggi
		1742 – 1743	Girolamo Abos
Obs. Em 1743 o <i>dei Poveri</i> fechou e os seus estudantes migraram para o <i>La Pietà</i> .			

Fonte: O autor com base em Gjerdingen (2020) e Sanguinetti (2012)

Tabela 3: Mestres do Conservatório *di Loreto*

Conservatorio di Santa Maria di Loreto			
Ano	Primo Maestro	Ano	Secondo Maestro
1689 – 1695	Don Pietro Bartilotti	1690 – 1705	Nicola Acerbo
1695 – 1716	Gaetano Veneziano	1705 – 1716	Don Giuliano Perugino
1716 – 1720	Don Giuliano Perugino	1716 – 1742	Giovanni Veneziano
1720 – 1739	Francesco Mancini	1737 – 1739	Giovanni Fischietti
1739 – 1741	Nicola Porpora		
1742 – 1755	Francesco Durante	1742 – 1761	Pierantonio Gallo
1756 – 1761	Gennaro Manna (com Pierantonio Gallo)	1761 – 1762	Antonio Sacchini
		1762 – 1777	Fedele Fenaroli
1777 – 1806	Fedele Fenaroli	1777 – 1806	Saverio Valente
Obs. Em 1797 o <i>Santa Maria di Loreto</i> se funde com o <i>Sant'Onofrio a Porta Capuana</i> e em 1806 eles se fundem com o <i>La Pietà</i> para formar o <i>Real Collegio di Musica</i> .			

Fonte: O autor com base em Gjerdingen (2020) e Sanguinetti (2012)

Tabela 4: Mestres do Conservatório de *Sant'Onofrio*

Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana			
Ano	Primo Maestro	Ano	Secondo Maestro
1690 – 1699	Don Angelo Durante		
1699 – 1702	Nicola Sabini		
1702 – 1704	Don Angelo Durante		
1704 – 1708	Nicola Fago		
1708 – 1714	Matteo Marchetti	1710 – 1711	Francesco Durante
1714 – 1715	Don Andrea Amendola	1711 – 1723	Nicola Grillo
1715 – 1721	Nicola Porpora	1722 – 1748	Ignazio Prota
1723 – 1739	Francesco Feo	1742 – 1760	Girolamo Abos
1739 – 1744	Leonardo Leo	1755 – 1774	Carlo Cotumacci Joseph Doll
1745 – 1755	Francesco Durante		

Fonte: O autor com base em Gjerdingen (2020) e Sanguinetti (2012)

Continuação da Tabela 4: Mestres do Conservatório de *Sant'Onofrio*

Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana			
1774 – 1785	Carlo Cotumacci	1774 – 1785	Giacomo Insanguine
1785 – 1795	Giacomo Insanguine	1793 – 1795	Salvatore Rispoli
1795 – 1797	Giacomo Furno Salvatore Rispoli		
Obs. Em 1797 o <i>Sant'Onofrio</i> se fundou com o <i>Santa Maria di Loreto</i> .			

Fonte: O autor com base em Gjerdingen (2020) e Sanguinetti (2012)

PARTE II

CONSOLIDAÇÃO TEÓRICA DOS PARTIMENTOS

2 Consolidação Teórica dos Partimentos

Munidos de todo o aspecto histórico e do funcionamento dos conservatórios, assim como das divisões e importância de cada professor e escola no ensino de música de Nápoles, poderemos lançar um olhar técnico para os principais ensinamentos teóricos e práticos dentro deste universo de aprendizagem e formação de músicos.

E um dos pontos primordiais para se considerar, como já dissemos, o modelo de transmissão oral necessitou, em determinado momento da consolidação escrita. É assim que conseguimos vislumbrar a enorme quantidade de cadernos de anotações que foram produzidos pelos músicos napolitanos, a partir de um determinado momento. Desta forma, dedicaremos uma primeira parte deste capítulo para a explicação de como funcionavam os cadernos, e como era feita a transmissão dos parâmetros musicais. Depois de detalharmos o formato dos cadernos, exploraremos as questões técnicas e discutiremos os principais tópicos com aquilo que era tradicionalmente passado, com atenção especial sobre quais abordagens diferiam e geravam discordâncias entre os mestres.

2.1 Os cadernos de partimentos: conteúdo e forma

Para início, reiteramos, os músicos napolitanos compilaram um grande número de exemplos musicais compostos especialmente para resolver pendências em relação às ferramentas que os mestres julgavam necessárias para a aprendizagem. Isto era feito com a adição de pequenos comentários sobre os procedimentos, por essa razão, temos esta enorme quantidade de manuscritos que estão distribuídos em diversos locais como bibliotecas, conservatórios e igrejas de toda a Itália (SANGUINETTI, 2012, p. 50). De certa forma, o caderno de Fenaroli, descrito no capítulo anterior, pode ser considerado um marco tanto pelo fato de ser o promotor da sistematização do modelo, quanto pelo fato de ser um dos últimos deste modelo de transmissão. Em suma, apesar da prática oral na maior parte do tempo, alguns pequenos lembretes eram adicionados pelo estudante ou pelo mestre nos cadernos de anotações que acompanhavam os estudantes. Isso gerou uma fonte com muita partitura e pouco texto sobre os procedimentos para as realizações dos partimentos.

O maestro escreveu um livro de exercícios pessoais para seus alunos, com exercícios que foram continuamente adaptados, desde cadências simples até passagens complexas de baixo. Este livro de exercícios foi chamado de *zibaldone*⁵⁰,

50 Este nome é usado para identificar alguns cadernos de partimento, mas não todos os cadernos. Sanguinetti

significando algo como “anotado não sistematicamente em um livro”, o que certamente não era o caso de um bom maestro. Ele reconheceria, de fato, quais exercícios ainda não funcionavam naturalmente para seu aluno, e assim, a curto prazo, ele repetidamente incorporaria os mesmos problemas em uma nova peça, de modo que, com o tempo, seu aluno de confiança pudesse estabelecer e progredir sem hesitação. É claro que coleções inteiras de partimentos seriam copiadas pelos estagiários e passadas adiante. Essas coleções podem ser rastreadas ao longo de décadas. De fato, pode-se mostrar que os mesmos partimentos foram usados para educar gerações de estudantes de conservatório (LUTZ, 2010, p. 114).

The maestro wrote a personal workbook for his students, with exercises that were continuously adapted, from simple cadences to complex bass passages. This workbook was called a zibaldone, meaning something like “noted unsystematically in a book”, which was certainly not the case with a good maestro. He would, in fact, recognize which exercises did not yet work naturally for his pupil, and so at short notice he would repeatedly incorporate the same problems in a new piece, such that in time his trusted student could set down and play the progressions without hesitation. Of course entire collections of partimenti would be copied by the trainees and passed on. Such collections can be traced back over decades. Indeed it can be shown that the same partimenti were used to educate generations of conservatory students (LUTZ, 2010, p. 114).

Esse procedimento não restritivo ocorreu pelo fato de que, ao realizar um determinado partimento, uma eventual ‘falha’ de aprendizagem do estudante era corrigida por meio de uma nova proposta de exercício para resolver tal deficiência. Ou seja, o professor ensinava ao estudante um determinado conceito, e após ensiná-lo sobre os procedimentos apresentou uma sequência de baixo que deveria ser resolvida. Apesar desta ‘liberdade’ nos procedimentos didáticos, observamos a transmissão recorrente de algumas regras. Ainda devemos salientar que o processo de copiar os exercícios também era um dos procedimentos mais importantes do aprendizado, auxiliando o aprendiz na assimilação da escrita e realização. Este processo é sintetizado por Sanguinetti.

A tradição Partimento era essencialmente uma maneira prática, de professor para aluno, de transmitir conhecimento musical. Os professores costumavam atribuir aos alunos partimentos que eles desenvolveriam no teclado (a partir do século XIX, também na forma escrita) e explicar oralmente o que eles tinham que fazer. É claro, que algumas regras escritas existiam, compiladas por estudantes que fizeram anotações durante as aulas, ou pelo próprio professor; mas eles foram destinados mais como um lembrete para referência rápida do que como uma exposição completa da teoria (SANGUINETTI, 2012, p. 47).

Partimento tradition was essentially a practical, teacher-to-student way of transmitting musical knowledge. The teachers used to assign students partimenti that they would develop at the keyboard (from the nineteenth century on, also in written form) and explain orally what they had to do. Of course, some written rules did exist, compiled by students who jotted down notes during their lessons, or by the

(2012) por exemplo, utiliza este termo para indicar uma coleção de partimentos e outros materiais provenientes de “diferentes fontes e autores, copiados em um único caderno para o uso de um indivíduo específico” (SANGUINETTI, 2012, p. 54). Gjerdingen (2007) e Sanguinetti (2012) associam esta palavra de uma maneira geral a ideia de um caderno, bloco de anotações ou manuscrito com notas, pensamentos, esboços, discursos sobre ações, piadas e tramas interpretadas por atores da *commedia dell’arte* e geralmente era passado de ator para ator dentro de uma mesma família ou trupe.

teacher themselves; but they were intended more as a reminder for quick reference than as a complete exposition of the theory (SANGUINETTI, 2012, p. 47).

Consequentemente, por não existir um texto padrão, naturalmente não existiu uma padronização dos exercícios e isso possibilitou uma variação tanto na ordem das regras, quanto na execução de algumas vozes em tópicos importantes como a Regra da Oitava, que veremos posteriormente. Ainda em relação a isto, temos uma diferença na quantidade de partimentos realizados conforme o nível do estudo, pois os procedimentos para as primeiras realizações são encontrados em profusão, ao contrário dos estágios mais avançados que possuem escassa documentação (SANGUINETTI, 2012). O motivo para tal fato ocorrer, se deve que “a extrema flexibilidade de proceder, especialmente nos estágios avançados, e as sutilezas de sua realização, tornaram impossível comprometer-se a documentar todos os aspectos da prática” (SANGUINETTI, 2012, p. 7).⁵¹

Nas apresentações das regras, tomaremos o caderno de Fenaroli como base, pois, tomar este método como referencial teórico é apenas uma maneira de partirmos de um ponto comum, dado o julgamento de autores recentes sobre a importância desta coleção e consequentemente buscar um princípio de organização metodológica. Não obstante, devemos salientar que outros cadernos, anteriores ou do mesmo período, apresentam sistematizações similares ou com poucas alterações dos procedimentos, assim eles não eram tão aleatórios quanto possamos imaginar e alguns seguiam divisões claras de conteúdo.

Segundo Gjerdingen (2010, p. 56), uma das coleções que serviram como base para a divisão das regras foi a de Francesco Durante, que continha basicamente “quatro seções: (1) *regole* ou regras, (2) *partimenti numerati* ou baixos figurados com realizações mais simples, (3) *partimenti diminuti* ou baixos não figurados com realizações mais floridas e (4) *fughe* ou fugas. Ainda segundo o mesmo autor, o caderno de São Petersburgo atribuído a Paisiello, segue esta divisão. Van Tour (2017), ao descrever a mesma coleção de partimentos de Durante, detalha estes quatro aspectos.

O *regole* contém regras de partimento, incluindo vários tipos de cadências, escalas harmonizadas, as regras de dissonância e várias progressões harmônicas básicas, levando a partimentos curtos nos quais as regras de partimento são aplicadas. O *numerati* contém partimentos figurados; os *diminuti* contêm partimentos (mais ou menos) não figurados com exemplos de um ou vários compassos, também chamados de *modi* ou *pensieri*, através dos quais Durante ensina ao aluno como realizar a parte superior. Os partimentos fugas são fugas em que a parte mais baixa do som é escrita na notação abreviada. Partimentos fugas aplicam alterações de clave para indicar

51 The extreme flexibility of partimenti, especially in the advanced stages, and the subtleties of their realization, made it impossible to commit to paper every aspect of the practice. Instead, partimento practice could flourish only in a context of a continuous oral tradition (SANGUINETTI, 2012, p. 7).

entradas de voz. As partes acima desta parte sonora mais baixa são expressas através de figuras (VAN TOUR, 2017, p. 132-133).

The *regole* contain partimento rules, including various kinds of cadences, harmonized scales, the rules of dissonance, and several basic harmonic progressions, leading to short partimenti in which the partimento rules are applied. The *numerati* contain figured partimenti; the *diminuiti* contain (more or less) unfigured partimenti with examples of one or several measures, also called *modi* or *pensieri*, through which Durante instructs the student how to realize the upper part. The partimento fugues are fugues in which the lowest sounding part is written down in shorthand notation. Partimento fugues apply clef changes to indicate voice entries. The parts above this lowest sounding part are expressed through figures (VAN TOUR, 2017, p. 132-133).

Sanguinetti (2012, p. 48), em uma classificação próxima à citada acima, descreve quais tipos de materiais musicais são encontrados nos cadernos e os separa em três categorias, tendo como base o seu conteúdo: (1) os partimentos em si, que geralmente vinham desacompanhados de qualquer tipo de instrução, (2) uma série de regras que tratavam basicamente sobre o processo de harmonização para um baixo não figurado, semelhante à parte 1 da citação de Van Tour (2017, p. 132), porém incluindo outras nomenclaturas para esta parte como *principi* e menos frequentemente *istruzioni*; (3) a que consiste em realizações escritas em forma de *intavolatura*, referindo-se ao sistema para teclado, ou *disposizione*, que seriam as pautas múltiplas (SANGUINETTI, 2012, p. 48).

Estas fontes são encontradas em profusão nas diversas bibliotecas italianas. Elas são disponibilizadas em versões físicas e digitais e, em sua maior parte, são manuscritas. Porém, existem fontes impressas, como explica Sanguinetti:

Na Itália do século XVIII, a música impressa era rara e cara; músicos profissionais e estudantes de música usavam material manuscrito para ensinar e aprender, e até editores de música preferiam contratar copistas em vez de arriscar o investimento necessário para imprimir músicas. Além disso, copiar música era uma parte importante dos deveres e do aprendizado dos alunos nos quatro conservatórios. Coleções de partimentos de renomados mestres – os trabalhos de Cotumacci, Durante, Fenaroli, Leo – foram assim copiados repetidamente por gerações de copistas e estudantes, e conseqüentemente fontes manuscritas para esses autores estão espalhadas por toda a Itália, não apenas em bibliotecas de música, mas em bibliotecas gerais, arquivos, coleções particulares, mosteiros e igrejas (SANGUINETTI, 2012, p. 50).

In eighteenth century Italy, printed music was rare and expensive; professional musicians and music students used handwritten material for teaching and learning, and even music publishers would prefer to hire copyists rather than risk the investment necessary to print music. Besides, copying music was an important part of the duties and the apprenticeship of students in the four conservatories. Collections of partimenti by renowned masters- the works of Cotumacci, Durante, Fenaroli, Leo-have thus been copied over and over by generations of copyists and students, and consequently manuscript sources for these authors are scattered almost throughout Italy, not only in music libraries but in general libraries, archives, private collections, monasteries, and church (SANGUINETTI, 2012, p. 50).

Para concluir, entendemos que os manuscritos são inúmeros e ainda há muitos por serem descobertos e analisados, mas pela quantidade de cadernos apresentados nos trabalhos de autores contemporâneos conseguimos ter uma ampla compreensão dos conteúdos dos cadernos e assim, podemos separar os materiais nos três tipos de fontes: regras, partimentos e *intavolaturas*. Cabe salientar que é necessário separar as fontes manuscritas de partimento e as de contraponto para compreender diferenças encontradas em algumas dinastias teóricas. Outro ponto importante em relação aos cadernos diz respeito ao caderno de Fenaroli, pois é importante sempre ter em mente quais eram as ideias originais do autor embasadas no modelo napolitano e o que foi inserido em versões impressas no decorrer do século XIX. Por fim, cadernos com partimentos realizados são difíceis de se encontrar, mas um bom exemplo é a versão de Guarnaccia⁵² para o caderno de Fenaroli (SANGUINETTI, 2012, p. 169).

2.2 As Regras: exposição dos conteúdos e discussões teóricas

Para demonstrarmos a ideia de que cada *regole* contém as suas próprias características e sequência de estudos podemos citar os cadernos de Giovanni Furno (1817) e de Giovanni Paisiello (1782). Estes demonstram um modelo que apresenta uma determinada regra e logo a seguir um partimento para ser realizado e relacionado a tal procedimento. Diferente, por exemplo, do caderno de Fenaroli (1775), que transmite um conjunto de regras, para em um momento posterior apresentar as séries com os baixos para serem estudados.

Como introdução, alertamos que apresentaremos os procedimentos do ensino do partimento conforme o nível de complexidade: básica, intermediária e avançada⁵³. Outrossim, dividiremos as regras em cinco classes diferentes, como proposto por Sanguinetti (2007, 2012). Isto porque, esta divisão compartimenta melhor os elementos teóricos encontrados no partimento. Também fizemos uma escolha por discorrer sobre as regras separadamente e com o cruzamento das informações de outros autores sempre que necessária em outro momento. Por agora cabe uma pequena síntese de cada classe exposta nos dois trabalhos de Sanguinetti.

Classe 1 – Axiomas e procedimentos básicos: Estas regras se referem aos

52 Este método foi lançado em 1825 pela editora Ricordi de Milão e é chamado *Metodo nuovamente riformato de' partimenti arricchito di schiarimenti e di una completa imitazione dal maestro Emanuele Guarnaccia*. Nele as páginas pares apresentam a versão original e as ímpares a realização (SANGUINETTI, 2012). O autor ainda ressalta que deve-se atentar ao fato de que os textos foram extraídos da versão de Imbimbo (1807) e que este método é importante por ser um registro das realizações práticas do partimento.

53 Nesta parte do trabalho cruzaremos as informações necessárias para a compreensão do modelo, então os exemplos são sintetizados para entendermos os procedimentos para realizar os partimentos. No apêndice 1, apresentaremos os procedimentos mais detalhados e o foco estará mais voltado para a execução e os estudos daqueles que se interessarem pelo treinamento dos partimentos.

conhecimentos básicos para a realização dos partimentos. São parte integrante desta primeira classe (1) a coerência tonal, ou seja, a importância e tratamento da escala maior e da escala menor no método, (2) a definição do que é consonância e dissonância, sendo que as consonâncias são quarta, 5ª, 6ª e 8ª e (3) as cadências.

Classe 2 – Regra da Oitava: Este é o procedimento mais importante para a aquisição de habilidades teóricas e práticas da metodologia dos partimentos. Consiste basicamente em saber qual tipo de intervalo se deve colocar sobre cada grau da escala, tanto maior, quanto menor.

Classe 3 – Suspensões: Estas se referem a preparação de dissonâncias por meio de ligaduras. Aqui, existem diversos tipos de dissonâncias, como a quarta, sétima, nona e segunda. Dentre estas, só a segunda ocorre no baixo. Elas devem ser preparadas por uma consonância.

Classe 4 – Movimentos de baixo: Os movimentos de baixo, referem-se a movimentos que podem ocorrer por graus conjuntos ou disjuntos e não são transmitidos na Regra da Oitava. Ao se apresentar uma determinada sequência de baixos, a qualidade dos intervalos colocados sobre cada grau também é especificada para se obter a condução mais elegante.

Classe 5 – Mutações de escala: A última classe é conhecida como mutações de escala e é encontrada como *terminazione di tono*, ou *terminazione di grado*. É bem próximo do conceito moderno de tonicização e como veremos posteriormente possui regras bem restritas de mudanças de tonalidade.

Sanguinetti (2012) entende que estes procedimentos são a base dos elementos teóricos e que ao se avançar nos estudos, novos procedimentos são acrescentados a estas classes básicas, assim Sanguinetti nos diz sobre esta classificação:

Obviamente, essa classificação de regras abrange apenas alguns dos problemas envolvidos na realização do partimento. Concentra-se exclusivamente no nível básico de realização do partimento, mas não nos diz nada sobre problemas avançados como diminuição, imitação, textura e estilo. Este é um dos aspectos mais enigmáticos da prática do partimento: por um lado, os mestres nos deixaram um vasto legado de partimentos complicados, que obviamente precisam ser realizados com estilos floridos, figuração virtuosa, complexa textura contrapontística e imitativa. Por outro lado, eles nunca nos dizem como fazer isso; em vez disso, em suas regras escritas, concentram-se apenas no acompanhamento essencial de um baixo não figurado (SANGUINETTI, 2012, p. 100).

Obviously, this classification of rules covers only some of the problems involved in partimento realization. It concentrates exclusively on the basic level of partimento realization but tells us nothing about advanced issues such as diminution, imitation, texture, and style. This is one of the most puzzling aspects of partimento practice: on the one hand, the masters left us a vast legacy of complicated partimenti, which obviously need to be realized with flourishing styles, virtuoso figuration, complex contrapuntal and imitative texture. On the other hand, they never tell us how to do

this; rather, in their written rules they concentrate only on the essential accompaniment of an unfigured bass (SANGUINETTI, 2012, p. 100).

Cabe dizer ainda que Gjerdingen (2010, p. 62) diz que é necessário saber os procedimentos para poder “arriscar” uma primeira realização. Porém, Furno (1817) e Insanguine (1785) encorajavam os estudantes a resolver pequenos partimentos desde um primeiro estágio de aprendizado. Porém, de uma maneira geral, e como visto em Trilha Neto (2011) e Sanguinetti (2012), podemos pensar em níveis de realização para um mesmo partimento respeitando três passos básicos:

- a) Em primeiro lugar, devemos buscar a resolução dos partimentos só com a utilização das consonâncias. É importante salientar que para os mestres napolitanos, diferente da teoria moderna, as consonâncias se referiam aos acordes encontrados na Regra da Oitava, que compreende para além dos acordes com consonâncias, acordes 5_3 e 6_3 , acordes com quartas e segundas. Além da Regra da Oitava, os *moti del basso*, que chamamos neste trabalho de “movimentos de baixo”, também são utilizados para definir quais são as consonâncias (SANGUINETTI, 2012, p. 168).
- b) No segundo passo, são introduzidas as suspensões, que envolvem o uso de dissonâncias por meio de ligadura (TRILHA NETO, 2011, p. 225).
- c) Por fim, o terceiro estágio de realização “é aquele que confere ao partimento a sua singularidade enquanto música em potencial” (TRILHA NETO, 2011, P. 231). Este terceiro passo compreende a imitação, a diminuição, a textura e o contraponto.

Sobre este último nível Sanguinetti (2007) acrescenta as características de uma realização:

- a) A atividade rítmica da mão direita é geralmente mais rápida que o ritmo harmônico;
- b) A linha da mão direita geralmente consiste de uma melodia “polifônica”;
- c) A mão esquerda pode participar na realização de vozes interiores;
- d) A realização segue o princípio dos ritmos complementares (SANGUINETTI, 2007, p. 71).

- a) The rhythmic activity of the right hand is usually faster than the harmonic rhythm;
- b) The right-hand line often consists of a "polyphonic" melody;
- c) The left hand may take part in the realization of inner voices;
- d) The realization follows the principle of complementary rhythms (SANGUINETTI, 2007, p. 71).

Os parâmetros estudados pelos alunos seguiam algumas ideias metodológicas, Christensen (1992), sintetiza o processo de aquisição destas regras pelos alunos dos conservatórios no decorrer do aprendizado. Para tanto, ele descreve o conteúdo dos cadernos e a ordem em que determinadas ferramentas eram apresentadas:

Um tratado típico de partimentos contém uma série de linhas de baixo gradativas - tanto figuradas como não figuradas - às quais o tecladista deve fornecer uma realização idiomática. Normalmente, começa-se praticando a *regle de l'octave* e, a partir daí, aprende-se linhas de baixo diatônicas mais longas. [...] A partir daí, os exercícios tornam-se progressivamente mais difíceis e apresentam realizações harmônicas complexas envolvendo movimentos cromáticos do baixo, acordes dissonantes, transposições, texturas imitativas e assim por diante. A abordagem é puramente prática e dispensa qualquer discussão abstrata de contraponto ou harmonia. Simplesmente aprende-se por imitação e prática (CHRISTENSEN, 1992, p. 110-112).

A typical partimenti treatise contains a series of graded bass lines - both figured and unfigured - to which the keyboardist is to supply an idiomatic realization. One normally begins by practicing the *regle de l'octave*, and from there goes on to learn longer diatonic bass lines. [...] From there, the exercises become progressively more difficult and pose complex harmonic realizations involving chromatic bass motions, dissonant chords, transpositions, imitative textures, and the like. The approach is purely practical, and dispenses with any abstract discussion of counterpoint or harmony. One simply learns by imitation and practice (CHRISTENSEN, 1992, p. 110-112).

Assim, com base nestas ideias preliminares a questão das cinco classes de Sanguinetti, cruzadas com os três estágios de realizações, apresentaremos as regras divididas em três etapas:

- a) Os procedimentos básicos, que compreendem os axiomas fundamentais, as cadências e a Regra da Oitava, com a utilização somente das consonâncias (Sanguinetti se refere a elas como classes 1 e 2)⁵⁴
- b) Os procedimentos intermediários, que compreendem as classes 3 e 4, de Sanguinetti e se referem ao estudo das suspensões e dos movimentos de baixos respectivamente e das principais *schemata*, que após uma breve introdução podem ser compreendidas e realizadas neste momento. Ainda nesta parte temos as mutações de escala que compreendem a classe 5 do autor.
- c) Os procedimentos avançados, que compreendem as diminuições e as imitações.

2.2.1 Procedimentos básicos: conceitos essenciais para a compreensão do ensino de partimentos

Por “procedimentos básicos” compreendemos, na pedagogia dos partimentos, os conceitos iniciais para a construção teórica do estudante. Seguindo as classes de Sanguinetti, vemos na classe 1 a “[...] coerência tonal, consonância e dissonância, princípios de orientação vocal, cadências, movimentos de baixos simples e posições de acordes” (SANGUINETTI,

⁵⁴ A Classe 1 descreve os axiomas básicos e a Classe 2 trata da Regra da Oitava.

2012, p.102)⁵⁵. Acrescentaremos ainda nestes procedimentos básicos a Regra da Oitava, que em muitos cadernos de partimento apareciam antes do ensino das cadências.

2.2.1.1 Consonâncias, dissonâncias, coerência tonal e posição das mãos

O centro da discussão gramatical nos conservatórios napolitanos estava vinculado ao tratamento dos intervalos na realização dos contrapontos. O debate é desenvolvido com base no tratamento das consonâncias e dissonâncias, ou seja, como os intervalos das escalas são tratados e resolvidos tanto em relação a melodia, quanto à harmonia. A maioria dos cadernos de partimento apresentam estes elementos logo no início do texto, como pode ser visto nos cadernos de Fenaroli (1775), de Paisiello (1761-1790), representado na figura 9, e no de Furno (1817).

O primeiro ponto que destacam é a qualidade da consonância. As consonâncias são quatro: 3ª, 5ª, 6ª e 8ª. Dentre estas, a quinta e a oitava são perfeitas e a terça e sexta são imperfeitas. As dissonâncias são a segunda, a quarta, a sétima e a nona. Além do mais, consonâncias se referem aos intervalos que são encontrados nos acordes básicos dispostos na Regra da Oitava e nos movimentos de baixo, ou como sintetiza Sanguinetti (2012, p. 104), “todos os elementos dos acordes (incluindo os acordes de sétima e suas inversões) são entendidos como consonâncias, e o conceito de dissonância refere-se apenas a suspensões” (SANGUINETTI, 2012, p. 104)⁵⁶.

Destarte, pensar o tratamento dos intervalos é parte fundamental da teoria, pois ele influenciará diretamente nas escolhas que o estudante fará na resolução de um partimento.

Outra discussão importante e que será fundamental para o entendimento dos pensamentos teóricos dos mestres napolitanos se refere a coerência tonal.

Este conceito remete às regras que agem sob as escalas maior e menor. Estas são a base do pensamento que comportam os movimentos melódicos, harmônicos, contrapontísticos e de tonicizações. Outrossim, a discussão abarca o problema em relação àqueles intervalos que podem ser alterados ou não em relação a tônica.

55 [...] tonal coherence, consonance and dissonance, principles of voice leading, cadences, single bass motions, and chord positions (SANGUINETTI, 2012, p. 102).

56 [...] all chordal elements (including seventh chords and their inversions) are understood as consonances, and the concept of dissonance refers only to suspensions (SANGUINETTI, 2012, p. 104)

Figura 9: Primeiras regras do caderno de Giovanni Paisiello (1761-1790)



Fonte: Manuscrito de Giovanni Paisiello, *Regole e Partimenti del M.o Giovanni Paisiello Originale*, 1761-1790, p. 10. Disponível em: <http://www.internetculturale.it>

De uma forma geral alguns conceitos são fundamentais para garantir a coerência tonal, segundo os diversos autores. Primeiro, devemos preservar a segunda e sétima como maiores e a quarta e quinta como justas para se preservar a coerência tonal e a terça e sexta podem ser alteradas ascendentemente ou descendentemente sem afetar a estabilidade tonal (SANGUINETTI, 2012, p. 103). Se alterarmos os intervalos que devem ser fixos é sinal de que a tonalidade foi quebrada, ou seja, temos a ideia da *terminazione di tono*, ou como tratamos em nossos trabalhos, a tonicização. Assim, “se você alterar o terceiro ou sexto (*graus*) você pode confundir o modo, mas você ainda está na tonalidade; mas se você alterar o quarto (*por exemplo*) você está fora da tonalidade” (SANGUINETTI, 2012, p. 103, grifo nosso)⁵⁷.

57 If you alter the third or sixth you may confuse the mode, but you are still in the key; but if you alter the fourth you are out of the key (SANGUINETTI, 2012, p. 103).

Sobre as alterações, elas agem sobre dois movimentos cromáticos essenciais, o ascendente e o descendente. Estas alterações nos levam a uma nova tonalidade, pois um tom alterado ascendentemente por cromatismo deve completar o caminho cromático e que se torna automaticamente o primeiro grau de uma nova escala (SANGUINETTI, 2012, p. 104). O mesmo vale para o semitom cromático descendente. Como Gjerdingen (2007) apresenta em seu livro, algumas formas de pensar e alguns símbolos são diferentes, como a grafia dos acidentes, por exemplo, que ainda eram vinculadas aos hexacordes e queriam dizer: “O sinal bemol ocorrendo como acidente significava ‘trate esta nota como fá para que haja um tom inteiro acima dela e meio tom abaixo dela’ e o sinal sustenido significava ‘trate esse tom como mi para que haja um meio tom acima dele e um tom inteiro abaixo dele’” (GJERDINGEN, 2007, p. 466)⁵⁸.

Sanguinetti (2012), sintetiza estas ideias na seguinte explanação:

Qualquer tom alterado cromaticamente ascendente ou descendente torna-se, assim uma sensível, induzindo a uma tonicização (*terminazione di tono*). A restrição ascendente do tom principal encontra sua contraparte descendente na sétima menor em (5); juntos, eles formam o que Zingarelli chamou de “a pedra angular de toda modulação”. A origem contrapontística da sétima menor em (5) sempre foi explicitamente reconhecida pelas instruções dos partimentos, e é frequentemente encontrada em expressões como a “cadência simples com a passagem” de sétima. A ideia de que os acordes em sétima resultam de terças “empilhadas” era alheia a essa tradição. Outros tons com resoluções obrigatórias são a quinta diminuta em (7) (para baixo para a terça em (1)), a sexta aumentada em b(6) movendo-se para (5) (para cima, para a oitava acima (5)), e para a quarta aumentada acima (1) ou (4) (para cima, para a sexta acima (7) ou (3)) (SANGUINETTI, 2012, p. 104-105).

Any chromatically altered tone thus becomes an ascending or descending leading tone, inducing a scale mutation (*terminazione di tono*). The ascending constraint of the leading tone finds its descending counterpart in the minor seventh on (5); together they form what Zingarelli called “the cornerstone of every modulation”. The contrapuntal origin of the minor seventh on (5) has always been explicitly recognized by partimento instructions, and it is often found in expressions such as the “simple cadence with the passing seventh.” The idea that seventh chords result from “piled up” thirds was alien to this tradition. Other tones with obligatory resolutions are the diminished fifth on (7) (downward to the third on (1)), the augmented sixth on b(6) moving to (5) (upward to the octave above (5)), and the augmented fourth above (1) or (4) (upward to the sixth above (7) or (3)) (SANGUINETTI, 2012, p. 104-105).

Desta forma, podemos entender como o processo de figurar um baixo funcionava, tendo como base a tonalidade, e servindo como uma espécie de guia para estudar determinadas regras de contraponto, como a Regra da Oitava, um estudante automaticamente já sabia qual o tipo de figura cabia em cada acorde. Isso considerava, inclusive, assimilar de tal forma essas harmonizações, que em instruções mais avançadas o aluno poderia abandonar

⁵⁸ The flat sign occurring as an accidental meant "treat this note as fá so that there will be a whole step above it and a half step below it," and the sharp sign meant "treat this tone as mi so that there will be a half step above it and a whole step below it" (GJERDINGEN, 2007, p. 466).

76
as figuras.

Nos primeiros exercícios propostos em diversos cadernos, a figuração servia para indicar qual a ordem dos intervalos a serem colocados sobre os baixos, como vemos na Fig.10.⁵⁹. Vale lembrar que, embora os conceitos fossem transmitidos de forma oral pelos mestres, os exercícios iniciais eram acompanhados invariavelmente de informações necessárias para um melhor aproveitamento dos estudantes em relação ao exercício proposto⁶⁰.

Figura 10: Caderno de Paisiello com indicação das figuras nos partimentos iniciais



Fonte: Giovanni Paisiello, *Regole per bene accompagnare il partimento, o sia il Basso fondamentale sopra il cembalo di Giovanni*, 1782, p. 13. Disponível em: <http://www.internetculturale.it>

Ainda resta dizer que as posições dos acordes não eram muito discutidas pelos autores. De uma maneira geral, os mestres traziam informações variadas, mas sempre com o mesmo objetivo, o posicionamento das vozes. Furno (1817), por exemplo, dedica uma parte do seu caderno para explicar este procedimento mais detalhadamente. Ele chama de *regole delle posizioni*, ou regra das posições e apresenta três formas: a primeira com a oitava no topo e a terça na parte inferior; a segunda com a terça na voz mais aguda e a quinta na voz inferior; e

59 Em tempo, os números servem como guia para uma melhor condução de vozes, destarte, eles diminuem ao se avançar nos estudos até o ponto de serem abandonados por completo em alguns partimentos. Em suma, as figuras são encontradas abundantemente nos procedimentos iniciais, vide a figura (10) que apresenta as figuras no caderno de Paisiello (1782)

60 Outro ponto importante para entender as análises se refere ao modo como identificamos graus no baixo e na melodia. Com base na proposta encontra em Gjerdingen (2007), os baixos são sempre anotados com algarismo arábico dentro de um círculo branco, por exemplo, ①. As melodias ou partes contrapontísticas das *schemata*, são grafadas com algarismo arábico dentro de um círculo preto, por exemplo ❶. Vale ressaltar que as análises compreendem a tonalidade relacionada ao momento em que acontece determinado *schema* ou trecho musical. Na medida em que avançarmos nas regras, isso ficará mais claro.

por fim, com a quinta na voz superior e a fundamental na inferior, este procedimento é demonstrado com base no acorde de Dó maior na figura 11⁶¹.

Figura 11: Regras das posições com base no caderno de Giovanni Furno (1817)



Fonte: O autor

Ainda em Furno (1817), está exposto um outro aspecto que nos chama a atenção com relação às posições das mãos. O autor vincula determinadas posições a tonalidades específicas: Dó, Ré e Mi, tanto maiores quanto menores, bemóis e/ou sustenidos, são feitas na primeira posição. No entanto, Si bemol e Si são realizadas na segunda posição e Fá, Sol e Lá na terceira posição. Este procedimento não é encontrado em outros cadernos, portanto, não acreditamos que seja realmente relevante para ser levado em consideração.

2.2.1.2 As cadências nos cadernos de partimentos

As cadências são uma parte importante para o modelo de ensino napolitano. Em alguns cadernos elas são ensinadas posteriormente à Regra da Oitava, como no de Paisiello (1761-1790) e Furno (1817). No caderno de Fenaroli, ela varia conforme a edição, sendo que na edição de 1775, as cadências aparecem antes da Regra da Oitava, e no de 1847, após a mesma.

Para decidirmos onde discutir este ponto, consideramos o alerta de Holtmeier (2007):

Essas cadências não têm apenas uma função articuladora e pontuadora, mas, no século XVII, tornam-se modelos composicionais abrangentes que permeiam composições inteiras. É crucial notar que essas cadências são modelos contrapontísticos. No fundo, cada cadência consiste em três vozes, que se relacionam em triplo contraponto: embora as cláusulas de baixo não figuradas da *cadenza doppia* possam ser configuradas apenas sobre uma cláusula soprano, não sobre a cláusula tenor, algumas outras figuras padronizadas (c-f) até permitem o arranjo posterior (HOLTMEIER, 2007, p. 16).

61 O texto no caderno editado de Furno (1817) diz “Le posizioni sono tre, Prima in decimaterza com 3a da sotto. Seconda in decimaquinta [?]con 3a da sopra, e terza in quinta con 3a in mezzo” (FURNO, 2017, p. 7).

These cadences have not merely an articulating, punctuating function, but in the seventeenth century they become comprehensive compositional models that pervade entire compositions. It is crucial to note that these cadences are contrapuntal models. At its core, each cadence consists of three voices, which relate to each other in triple counterpoint: although the unfigured bass clausula of the *cadenza doppia* (Example 3a) can only be set over a soprano clausula, not over the tenor clausula, some other standardized figurations (c-f) even permit the later arrangement (HOLTMEIER, 2007, p. 16).

Porém, decidimos discutir a cadência antes, pois, como visto em Sanguinetti (2007, p. 56), entendemos que elas podem significar tanto o fechamento de uma determinada fórmula, quanto a primeira estrutura tonal significativa (sobre as cláusulas, apresentaremos um melhor debate na parte 2.2.1.3 em que demonstramos as cláusulas com base na teoria de Gjerdingen e na que circulou pela Península Ibérica.

Como visto em Holtmeier (2007) e Sanguinetti (2007; 2012), a cadência é composta por uma tônica de abertura, uma dominante e uma tônica de fechamento. Elas são classificadas com base na unidade métrica necessária para o dominante e são nomeadas como: *cadenze semplici* (cadência simples), para a qual é necessária uma unidade métrica no dominante, figura 5_3 ; *cadenze composte* (cadência composta), para a qual são necessárias duas unidades métricas e uma suspensão 4-3 distribuídas nas duas unidades, um 5_4 seguido de 5_3 , e, por fim; *cadenze doppie* (Cadência dupla), que necessita de quatro unidades métricas, 5_3 , 6_4 , 5_4 e 5_3 , figura 12. Esta última ocorre no final da peça, sempre que disponível as quatro unidades métricas. Vale ressaltar que deixamos uma variação da cadência que se encontra no caderno de Furno (1817), pois esta é uma variação importante, pois nos trabalhos do LAMUS, encontramos esta forma com grande recorrência na obra do Padre José Mauricio Nunes Garcia⁶². Ademais “o executante pode escolher qualquer uma dessas cadências em uma das três posições, com a fundamental (primeira posição), a terça (segunda posição) ou a quinta (terceira posição) na voz superior” (SANGUINETTI, 2007, p. 56).

Além destas três cadências, outros exemplos são encontrados em cadernos de partimento, como a cadência *finta*⁶³ e a cadência com a passagem de sétima (*con la passata*

62 Para observar esta ocorrência, pode-se observar o artigo de TAVARES, Fernando, SILVA, Gustavo Caum e, MACHADO NETO, Diósnio. Cadências do Galante: a utilização nas missas do Padre José Mauricio Nunes Garcia, 2020, apresentado no X Simpósio da Universidade Federal de Goiás.

63 Sanguinetti (2012) descreve que esta cadência é referenciada por mestres napolitanos como uma expansão da cadência por meio de uma progressão cadencial que atrasa a chegada desta. A ideia basicamente é uma expansão do pré-dominante, sendo o quinto grau tratado como passagem até o momento em que ocorre a cadência final. Na página 111 de seu livro ele apresenta três exemplos desta cadência extraídas de Saverio Valente. O autor ainda cita que esta cadência *finta* se assemelha ao esquema apresentado por Robert Gjerdingen (2007) chamado Indugio.

della settima)⁶⁴. Cabe reforçar que para os professores napolitanos os entendimentos de formas cadenciais como conhecemos hoje eram tratadas como outras fórmulas esquemáticas.

Figura 12: Cadências simples, composta e dupla nos cadernos de partimentos

The figure displays four musical examples of cadences in a grand staff (treble and bass clefs, 4/4 time).
 1. **Cadência simples**: Shows a simple cadence with a final chord in the treble clef.
 2. **Cadência composta**: Shows a compound cadence with a melodic line in the treble clef and a final chord.
 3. **Cadência composta (Furno, 1817)**: Shows a compound cadence with a melodic line in the treble clef and a final chord, including a fingering '4' in the right hand.
 4. **Cadência dupla**: Shows a double cadence with two melodic lines in the treble clef and a final chord, including fingering numbers '4', '6', and '3' in the right hand.

Fonte: O autor

Quanto aos graus harmônicos envolvidos nas cadências, todas as fontes concordam que são apenas I e V: introdução de um grau da escala predominante, como IV, ou II⁶, dentro da cadência propriamente dita leva a uma espécie de cadência chamada por alguns autores *accadenza* ou *cadenza lunga* (cadência longa), um conceito próximo da ideia moderna de progressão cadencial (SANGUINETTI, 2012, p. 105).

Concerning the harmonic degrees involved in cadences, all sources agree that they are only I and V: introduction of a pre-dominant scale degree, such as IV, or II⁶, within the cadence proper leads to a kind of cadence called by some authors *accadenza* or *cadenza lunga* (“long cadence”), a concept close to the modern idea of cadential progression (SANGUINETTI, 2012, p. 105).

Em seu importante livro de 2007, Gjerdingen dedica um longo capítulo para tratar dos movimentos cadenciais e apesar de não constarem nos cadernos de partimentos, acreditamos que o seu estudo nos leva à um entendimento mais completo do modelo de composição dos mestres napolitanos.

2.2.1.3 As cadências do Galante: a abordagem de Robert Gjerdingen e a importância do pensamento pelas cláusulas

⁶⁴ Consiste basicamente em substituir a oitava pela sétima. Diferente do que os músicos atuais acreditam, a sétima no acorde dominante era tratado pelos napolitanos como uma passagem e não como ponto essencial para se pensar a cadência.

Em seu importante trabalho de 2007, *Music in the Galante Style*, Gjerdingen (2007, p. 139) defende a classificação das cadências com base nas cláusulas⁶⁵ provenientes do período medieval e que causavam sensações de fechamento. O autor descreve que “com o tempo, esse sentido foi transferido para fórmulas envolvendo duas vozes contrapontísticas e, muito mais tarde, para sucessões com fórmulas de acordes multivariados” (GJERDINGEN, 2007, p. 139)⁶⁶.

Um outro problema se refere às questões do posicionamento destas em um projeto discursivo, entendemos que as cláusulas possuem uma grande importância, “[...] uma vez que há a precisão de ajustar a frase musical à frase literária, quando da execução da cláusula, fixando uma analogia entre o seu papel no contexto musical e a do ponto final no contexto literário” (CASTILHO, 2010, p. 2).

Como este trabalho trata de demonstrar, os alunos de Nápoles trabalhavam os partimentos para adquirir ferramentas que os auxiliavam no sucesso deste projeto. As cláusulas eram importantes no aprendizado, pois elas eram uma herança tradicional, e que não estavam totalmente extintas no ensino napolitano. Isto pode ser percebido nos estudos de solfejos, como descrevemos anteriormente.

Assim, tomaremos inicialmente como base a ideia das cláusulas como apresentada em Gjerdingen (2007, p. 140), a partir do modelo criado por Johann Gottfried Walther (1684-1748)⁶⁷, reproduzido na figura 13, chamado de *clausula formalis perfectissima* e que corresponde ao que atualmente conhecemos como Cadência Autêntica Perfeita.

Figura 13: *Clausula Formalis perfectissima*

The image shows a musical score for a four-part setting of the 'Clausula Formalis perfectissima'. The score is in 2/2 time and consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part begins with a treble clef and a 2/2 time signature, followed by a series of notes and rests. The Alto part begins with a treble clef and a 2/2 time signature, followed by a series of notes and rests. The Tenor part begins with a bass clef and a 2/2 time signature, followed by a series of notes and rests. The Bass part begins with a bass clef and a 2/2 time signature, followed by a series of notes and rests. The score includes figured bass notation (numbers 1-7) and circled numbers (1-5) indicating fingerings or specific notes. The Soprano part is marked with a circled 1 at the end. The Alto part is marked with circled 3 and 4. The Tenor part is marked with a circled 1 at the end. The Bass part is marked with a circled 1 at the end.

Fonte: Gjerdingen (2007, p. 140)

As cadências são classificadas conforme a ocorrência de tais cláusulas no baixo

65 “pl. clausulae; fechamento, conclusão ou final” (LEWIS; SHORT, 1879).

66 In time, this sense was transferred to formulae involving two contrapuntal voices, and then much later to formulaic successions of multivoice chords (GJERDINGEN, 2007, p. 139).

67 WALTHER, Johann Gottfried (1684-1748). *Praecepta der musicalischen Composition*, MS, 1708, ed. P. Benary (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955). Exx. 11.1-2.

Quando o baixo executa o que é esperado (⑤ – ①), a cadência se classifica como *clausulae perfectissimae*; se o movimento esperado do soprano (⑦ – ①) ocorre no baixo, recebe o nome de *clausulae cantizans*, como uma cláusula semelhante ao *cantus*; se (② – ①) *clausulae tenorizans*, lembrando que este deve ser um movimento descendente de um tom; e por fim o movimento (④ – ③), *clausulae altizans*, que possui meio tom no modo maior e um tom no menor (TAVARES, SILVA, MACHADO NETO, 2021).

Ademais, Gjerdingen (2007) estende as suas classificações às duas vozes externas para nomear as cadências, “como nos outros esquemas galantes, cada tipo de cláusula pode ser descrito como um *pas de deux* de baixo e melodia (GJERDINGEN, 2007, 141). As cadências apresentadas nos cadernos de partimentos correspondem à *clausulae perfectissimae*, pois os três modelos são formados a partir do baixo ⑤-①. Não obstante, diferentemente dos modelos apresentados por Gjerdingen, as classificações em simples, composta e dupla, não levam em consideração o soprano.

O autor diz que “a cláusula prototípica e padrão da música galante tinha um baixo que subiu de ③ para ④ para ⑤ antes de cair para ①” (GJERDINGEN, 2007, p. 141)⁶⁸. Ou seja, para um movimento cadencial completo, o fechamento ⑤-① era precedido pelo ③ e ④. Excetuadas as três cadências do partimento, Gjerdingen apresenta as cadências: *Dó-Ré-Mi*, assim chamada pela melodia com o ①-②-③; *Dó-Si-Dó* com a melodia ①-②-①; *Cudworth* com um movimento descendente da escala por grau conjunto da ⑧ até o ① (ver Figura 14). A *Cadência Grande*, com os baixos ③ para ④ para ⑤ antes de cair para ① exposta em Gjerdingen (2007) se aproxima da ideia da cadência longa descrita em Sanguinetti (2012, p. 109) e baseada no modelo de Pasquini. Esta funciona como uma extensão dos modelos ensinados pelos mestres e é muito comum em cadernos de partimentos. Com o mesmo baixo da cadência grande, Gjerdingen (2007, p. 154) apresenta a *Pulcinella*, porém ela possui um movimento melódico que se alterna entre o ① e ③ nas vozes internas em todos os acordes. Além destas, nesta parte o autor apresenta as cadências: *deceptiva*, *evadida* e *semicadência*.

Em Gjerdingen (2007), a *clausula cantizans* ⑦-①, representa cadência com sentido de uma pausa momentânea. O autor compara os movimentos das cadências à pontuação textual, e neste sentido, esta cláusula representaria a vírgula, ou a pontuação mais débil. Sendo a cadência completa um ponto final e a semicadência um ponto de interrogação. Na figura 15 temos estas cadências.

⁶⁸ The prototypical, standard clausula in galant music had a bass that rose from ③ to ④ to ⑤ before falling to ① (GJERDINGEN, 2007, p. 141).

Figura 14: Cadências com *clausula perfectissima* ⑤-①

Cadência simples - Perfecta Mi-Ré-Dó Cadência Simples - Perfectíssima Dó-Si-Dó

Cadência composta - Cudworth Cadência Grande

Fonte: Gjerdingen (2007), editado pelo autor.

Figura 15: Cadências com *clausula cantizans* ⑦-①

Comma Long Comma Jommelli

Fonte: Gjerdingen (2007), editado pelo autor.

Na sequência de seu trabalho, o autor apresenta a *clausula tenorizans* ②-① e a *clausula altizans* ④-③. Dentre estas apresenta-se a cadência Frígia na qual temos um movimento de semitom entre o b⑥-⑤, que como veremos na seção sobre as tonicizações representa um b②-① momentâneo. Ver a figura 16.

Estas cláusulas apresentadas por Gjerdingen (2007), são de suma importância para o debate no período galante. No entanto, resolvemos neste momento comparar as cadências e apresentar algumas diferenças entre o entendimento e classificação quanto às cláusulas no ambiente germânico. Comparando-o ao ambiente lusitano, com base no trabalho de Castilho

(2010), poderemos ver novas tipologias de cláusulas que foram usadas, por exemplo, pelo Padre José Mauricio Nunes Garcia.

Figura 16: Cadências com clausulas tenorizans ②-① e clausula altizans ④-③

Fonte: Gjerdingen (2007), editado pelo autor.

Para iniciar, recorreremos a uma nota de rodapé de um artigo de Machado Neto et. al (2021) que retrata as principais diferenças entre os dois ambientes no trato das cláusulas.

Praticamente todos os tratados de contraponto discutem as propriedades e hierarquias dos movimentos contrapontísticos de conclusão. Desde o século XVI, os tratados descrevem como *clausulae* os movimentos de acerto das vozes para o encerramento de uma seção ou mesmo o final da obra. Já no século XVIII, principalmente no universo germânico, o conceito *clausula* passou a ser sinônimo de *cadência*. No entanto, alguns ainda definiam *clausula* como o movimento das vozes sobre a *cadência* do baixo. Na *Arte Explicativa do Contraponto*, um texto atribuído a André da Silva Gomes, mas que na verdade era um pastiche de muitos autores (de Pietro Cerone a Manuel de Moraes Pedrosa), na *Lição 14* o texto diz: “clausula ou cadência é o fim ou terminação de uma frase ou período sonoro e harmônico ou terminação, fim ou remate de qualquer obra de música ou em cada uma de suas partes ou do seu todo” (Duprat 1998, p.168)⁶⁹. As denominações também variavam. No universo germanófilo o termo *formalis perfectissima* designava, principalmente, uma *clausula* cujo movimento do baixo era ⑤-①. Já no ambiente lusófono, esse movimento era, desde o século XVI, denominado como *Cadencia Vera V-I* (*Cadencia Vera* por si só designava, assim como no universo germanófilo, o movimento característico do baixo como ②-①) ou *Cadencia Verdadeira*, e, dependendo do movimento das vozes, concluindo o *cantus* no VIII grau, *Cadencia Perfeita*. Novamente recorreremos a André da Silva Gomes para pacificar o termo numa prática comum a José Mauricio Nunes Garcia: “as cláusulas, segundo as suas qualidades sonoras, dividem-se em cláusulas perfeitas e cláusulas imperfeitas. As perfeitas, a que também chamam cláusulas verdadeiras, são as que terminam na 8ª, e as imperfeitas, a que também chamam fingidas, são as que terminam na 3ª ou 5ª ou 6ª corda do tom” (Duprat 1998, p.169 apud MACHADO NETO et al., 2021, p.35, nota de rodapé 17)

Castilho (2010), não classifica as cláusulas da mesma forma que Gjerdingen (2007). Em seu artigo, o posicionamento e a relação das cláusulas dentro da condução de vozes geram a classificação, e vai ao encontro na perspectiva de se analisar duas vozes, porém sem a especificação de quais vozes devem ocorrer tais cláusulas.

⁶⁹ Duprat, Régis et al. A “Arte Explicada de Contraponto” de André da Silva Gomes. São Paulo: Arte e Ciência. 1998.

Como se pode constatar, o fenômeno clausular continua a ser entendido no contexto da teoria do contraponto como um processo resultante da formação e resolução de dissonâncias num núcleo de duas linhas melódicas. A formação da cláusula era considerada a partir de uma perspectiva horizontal, em que as texturas, constituídas por frases, estruturavam-se numa lógica melódica. Esta concepção horizontal do discurso polifônico são vistas como acontecimentos melódicos resultantes da resolução de duas partes independentes das melodias. Segundo Meier⁷⁰ a morfologia cadencial básica é a seguinte: cláusula *cantizans*, com o movimento melódico I-VII-I ou I-VII#-I; cláusula *tenorizans*, com o movimento II-I ou II-III; cláusula *altizans*, com o movimento IV-III ou IV-V; cláusula *bassizans* com o movimento V-I. Estas cláusulas podem aparecer em qualquer voz com exceção da *bassizans* (CASTILHO, 2010, p. 7)

Desta forma, a autora apresenta a Cláusula Vera ②-①⁷¹, na qual a *clausula cantizans* deve ocorrer em uma voz superior à *tenorizans*. Castilho (2010, p. 8) diz que na maior parte das vezes, essa cláusula ocorre sem uma *basizans*, e, portanto, “dada a inexistência da cláusula *basizans*, ocorre frequentemente que a cláusula *tenorizans* surja no Baixo” (CASTILHO, 2010, p. 8). Quando as duas cláusulas ocorrem e têm-se esta voz mais grave a autora nomeia como cláusula vera ⑤-①.

Posteriormente são apresentadas variações desta cláusula, como a: (1) Cláusula Vera Invertida, na qual as vozes se invertem e podem acontecer com a ocorrência do *basizans* na voz mais grave; (2) Cláusula Vera Incompleta, na qual um dos graus, ⑦ ou ② não resolvem no ①, “nesse sentido, em lugar da oitava é atingida uma outra consonância, perfeita ou imperfeita” (CASTILHO, 2010, p. 10); (3) Cláusula Vera Alterada, na qual omite-se a dissonância entre os graus ① e ②; (4) a Cláusula Frígia, similar à de Gjerdingen, ou seja, caracterizada pelo *tenorizans* caminhando por semitom e por fim; (5) a Cláusula Plagal que possui um movimento melódico ④-① na parte mais grave. Pode se substituir o ④ pelo ⑦, além de “ao mesmo tempo que se realiza a formação e resolução de uma dissonância através do retardo do 3º pelo 4º grau” (CASTILHO, 2010, p. 12). Na figura 17 apresentamos a Cláusula Vera ②-① e a Cláusula Vera Invertida.

70 B. MEIER, Op. cit., I parte, Cap. 4º, p. 89 e seg. encontrado em MEIER, Bernhard, The Modes of Classical Vocal Polyphony (Described According to the Sources), Nova Iorque, Broude Brothers, 1988.

71 A autora não utiliza a mesma grafia de Gjerdingen com o baixo sendo um numeral arábico dentro de um círculo branco, pois ela recorre ao uso dos algarismos romanos, por exemplo, cláusula Vera II-I. Manteremos o modelo do Gjerdingen como padrão para os estudos.

Neste sentido, Christensen (1992) aprofunda as funções da Regra da Oitava ao citar François Champion:⁷³

A ideia original por trás da regra da oitava de Champion, como já observamos, era fornecer ao acompanhante e compositor iniciante uma harmonização simples que pudesse ser aplicada acima de uma linha de baixo diatônica não figurada. Ao memorizar a regra, argumentou Champion, um músico estava adquirindo um repertório das harmonias e progressões harmônicas mais essenciais. Uma vez que a maioria das músicas muda de tom, ou como Champion colocou, “é um conjunto de seções dessas oitavas”, seria necessário saber a regra em todas as transposições e, mais crucialmente, reconhecer quando “mudar as oitavas”. Na visão de Champion, as dissonâncias características contidas na regra oferecem os meios mais fáceis e eficazes para mudar as tonalidades e, reciprocamente, para reconhecer as mudanças de tonalidade (CHRISTENSEN, 1992, p. 92).

The original idea behind Champion's *règle de l'octave*, as we have already noted, was to provide the beginning accompanist and composer a simple harmonization that could be applied above an unfigured diatonic bass line. By memorizing the *règle*, Champion argued, a musician was acquiring a repertoire of the most essential harmonies and harmonic progressions. Since most music changes keys, or as Champion put it, "is an assemblage of sections of these octaves," one would need to know the *règle* in all transpositions, and more crucially, to recognize when "to change octaves." In Champion's view, the characteristic dissonances contained in the *règle* offer the easiest and most effective means to change keys and reciprocally, to recognize key changes (CHRISTENSEN, 1992, p. 92).

Em suma, sobre cada grau da escala um tipo diferente de acorde é colocado. Isto resulta em um processo de harmonização destes graus proporcionando uma segura condução de vozes, inclusive resolvendo problemas relacionados ao contraponto. Holtmeier (2007, p. 11) salienta que entender a regra apenas como um modelo de se harmonizar as escalas maiores e menores com acordes é um mal-entendido, pois “essa visão reconhece apenas o aspecto mais extrínseco da Regra da Oitava e ignora seu significado intrínseco para a história da música e a história da teoria da música” (HOLTMEIER, 2007, p. 11)⁷⁴. E neste aspecto da completude da função da Regra, o autor descreve que ela apresenta uma evolução ao contínuo, ao liberá-lo do modelo tradicional contrapontístico: “[...] leva a uma verticalização até então desconhecida do discurso harmônico – a Regra da Oitava é uma teoria da funcionalidade harmônica” (HOLTMEIER, 2007, p. 11)⁷⁵.

73 FRANÇOIS CAMPION, *Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique* (Paris, 1716).

74 “that view recognizes only the most extrinsic aspect of the Rule of the Octave and overlooks its intrinsic significance for music history and the history of music theory” (HOLTMEIER, 2007, p. 11).

75 [...] leads to a hitherto unknown verticalization of harmonic discourse - the Rule of the Octave is a theory of harmonic functionality (HOLTMEIER, 2007, p. 11).

Com olhar lançado para a perspectiva histórica, a Regra da Oitava se difundiu por volta de 1700. Trilha Neto (2011)⁷⁶, por exemplo, apresenta brevemente os aspectos históricos por meio dos estudos e os tratados que envolvem esta ferramenta:

A designação de “Regra da Oitava” foi criada pelo teorbista e guitarrista francês François Champion, e é mencionada pela primeira vez no seu tratado *Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique* (Paris 1716). Naturalmente, este modelo, não foi descoberto por Champion, que “apenas” criou esta terminologia para nomear este padrão de harmonização, quando este já se encontrava amplamente consolidado e difundido. Champion preferiu utilizar o termo no plural, *règle des octaves*, admitia que muitos parisienses já a conheciam e a praticavam, e que foi um certo M. De Maltot, que lhe explicou anteriormente esta regra, “comme le plus grande témoignage de son amitié” (Champion, 1716:3). Posteriormente, em 1730, publicou uma versão revista do tratado intitulada *Addition au traité d'accompagnement et de composition par la Règle de l'Octave* (Paris) e creditou no prefácio desta obra a autoria da regra da oitava ao compositor e organista Louis-Nicolas Clérambaut (1676-1749): “*Eh quoi! (disoit Monsieur Clerambaut, au moment qu'il conçût cette règle) je disois de la prose, sans sçavoir que ce fût de la prose*” (Champion 1730: 3) (TRILHA NETO, 2011, p. 104-105, grifos do autor).

Nos cadernos napolitanos, a Regra da Oitava é apresentada logo nos primeiros procedimentos. São duas as maneiras como a Regra é apresentada: (1) ela pode vir na forma completa, ou seja, com os acordes que podem ser colocados em todos os graus, como no caderno de Cotumacci (1761-1790) ou de Fenaroli (1775); ou (2) por meio da *regole delle corde del tono*, que especifica os caminhos que cada grau faz. Esta última ideia tem como foco entender as relações harmônicas que os graus da escala produzem, este procedimento é percebido em autores como Insanguine (1785) ou Furno (1817), por exemplo. Mesmo com diferenças nas regras, ambos modelos tratavam de demonstrar como se harmonizar os baixos de uma escala por grau conjunto.

Direcionando-se aos aspectos teóricos da Regra da Oitava, a ideia básica para a sua construção é que os graus I e V recebam um acorde 5_3 , ou seja, a tríade em posição fundamental e os demais graus algum tipo de variação do acorde 6_3 . Assim, entendendo qual o tipo particular de acorde com sexta pertence um determinado grau da escala, pode-se harmonizar diferentes progressões harmônicas da escala. Ademais, por meio de dissonâncias inerentes a cada grau da escala, pode-se orientar um acorde em qualquer tonalidade (CHRISTENSEN, 1992, p. 91). Ressaltamos, no entanto, que este modelo envolve apenas o 5_3 e o 6_3 , ou “reduzido a esta forma rudimentar é, na prática, quase indistinguível do *fabordon* inglês medieval tardio” (TRILHA NETO, 2011, p. 105).

⁷⁶Christensen (1992, p. 100), diz que a Regra da Oitava era uma espécie de codificação de progressões harmônicas e guia pedagógico encontrado em tratados e de baixo contínuo e composição que foram sendo construídos da prática tonal que se solidificou no período e não uma descoberta de Maltot ou Champion.

Vejamos o modelo essencial da Regra da Oitava harmonizada somente com estes acordes na figura 18.

Figura 18: Regra da Oitava em sua forma mais rudimentar

Figura 18: Regra da Oitava em sua forma mais rudimentar

Fonte: O autor

Especificamente, cada um destes graus 6_3 recebem uma figuração específica que criará para cada acorde uma função e relação com o acorde que vem posteriormente. Tomamos por base o modelo encontrado nas diversas versões dos cadernos de Fenaroli (1775) para apresentar o que consideramos o modelo essencial, para tanto apresentamos a regra nas formas ascendente e descendente, pois estes baixos recebiam figurações diferentes, como vemos na figura 19.

Figura 19: Regra da Oitava com base no modelo encontrado em Fenaroli (1775)

Figura 19: Regra da Oitava com base no modelo encontrado em Fenaroli (1775)

Fonte: O autor

Ao analisar este modelo com base no que entendemos atualmente como acordes de preparação e resolução, percebemos claramente alguns movimentos “internalizados” dentro da regra. É necessário salientar que para um músico do período, o conceito de acordes

invertidos que temos atualmente não era utilizado. Ao citar o importante teórico Michel de Saint-Lambert⁷⁷, Christensen escreve:

Dada a perspectiva teórica do século XVII dentro da qual ele [Saint-Lambert] estava escrevendo, qualquer noção de “equivalência invercional” teria sido inconcebível. Afinal, os elementos cruciais para definir uma tonalidade eram os tipos de intervalos encontrados acima de uma determinada nota de baixo, e não o conteúdo das classes de notas das coleções. Seria absurdo na mente de St. Lambert pensar em um acorde contendo duas consonâncias imperfeitas (como um 6/3) para ser considerado equivalente a um acorde com uma consonância perfeita e imperfeita (5/3), quanto mais um acorde consiste em uma dissonância e uma consonância imperfeita (6/4) (CHRISTENSEN, 2010, p. 12).

Given the 17th-century theoretical perspective within which he was writing, any such notion of “inversional equivalence” would have been inconceivable. After all, the crucial elements in defining a signature were the kinds of intervals one found above a given bass note, not the pitch-class content of the collections. It would have been nonsensical in St. Lambert’s mind to think of a chord containing two imperfect consonances (such as a 6/3) to be considered equivalent to a chord with a perfect and imperfect consonance (5/3), let alone a chord consisting of a dissonance and an imperfect consonance (6/4) (CHRISTENSEN, 2010, p. 12).

Destarte, tomemos os graus ① e ⑤ como tais graus de apoio. Assim, entenderemos separadamente a função de cada um dos graus posicionados entre eles. Antes disso, vale salientar que o ③ sempre receberá uma figuração 6_3 , e funcionará como uma pausa momentânea, isto cria a obrigatoriedade de continuar o movimento até parar em uma tríade na posição fundamental. Desta forma, os acordes sobre o ②, ④, ⑥ e ⑦ funcionam como acordes de passagem, com o baixo por grau conjunto para os graus mais estáveis.

Começamos pelos movimentos resultantes do grau posicionado no ②^{6/4} (figura 20). Após o ① ele cria uma preparação para o ③^{6/3}, que nos dá uma sensação de descanso momentâneo. Na forma descendente, o ② resolve em ①. Além do mais, apresentamos o tratamento contrapontístico destes movimentos.

Figura 20: Movimentos contrapontísticos do ②

Fonte: O autor

⁷⁷ Michel de Saint-Lambert, *Traité de l'accompagnement du clavecin*, Paris 1707; trad. John S. Powell, *A New Treatise on Accompaniment*, Bloomington 1991, p. 23.

Seguindo a análise dos graus da Regra da Oitava um ponto importante é o ④ (figura 21). Neste caso, ao subir, o ④⁶₅ resolve no ⑤. Na posição descendente o ④ deve ser precedido pelo ⑤ e receberá uma figuração ④^{6/4}₂, que indicará uma preparação para resolver momentaneamente no ③⁶₃.

Figura 21: Movimentos do ④

Fonte: O autor

O ⑥ (figura 22) também terá uma grande mudança na sua figuração com relação ao seu movimento. Ao subir ele se apresenta como um ⑥⁶₃ que sobe ao ⑦ que por sua vez recebe uma figura ⁶₅ para resolver no ①. Ao descer, após o ①, o ⑦ recebe uma figura ⁶₃, que deve caminhar para o ⑥ que recebe uma figura ^{#6/4}₃, pois com a #6 ele cria um acorde dominante do ⑤.

Figura 22: Movimentos do ⑥

Fonte: O autor

Para a tonalidade menor, a Regra da Oitava segue basicamente os mesmos procedimentos que os apresentados para a tonalidade maior, obviamente alguns acordes apresentam variações em sua realização. Outro ponto importante é que a escala menor melódica é tomada como referência para a criação da Regra da Oitava no tom menor, ou seja, na forma ascendente se utilizam a sexta e a sétima maiores e na forma descendente a sexta e a sétima menores.

Adiante, na figura 23, a Regra é apresentada nas formas ascendente e descendente, extraídas de Fenaroli (1775) e construída tendo por base a tonalidade de Sol menor.

Figura 23: Regra da Oitava menor nas formas ascendente e descendente

The image displays two musical systems for the minor octave rule. The top system illustrates the ascending form, with the right hand playing chords and the left hand playing single notes. The bottom system illustrates the descending form, also with chords in the right hand and single notes in the left hand. Both systems are in 4/4 time and B-flat major.

Fonte: O autor

Percebe-se nessas realizações, que os acordes gerados pela Regra da Oitava têm funções propedêuticas que elevam o *status* da ferramenta para além de meros acordes realizados. Sanguinetti (2012) descreve alguns procedimentos para exemplificar estes movimentos, como o baixo Dó-Ré-Mi, ou seja, três notas em grau conjunto e separadas por um tom cada. Na regra, podemos colocá-las como ①-②-③ e harmonizá-las com acordes 5_3 , $^{6/4}_3$ e 6_3 respectivamente. O autor ainda salienta, em referência clara às *schemata*, que a Regra da Oitava “é tão difundida que constitui a base de um grande número de esquemas” (SANGUINETTI, 2012, p. 114)⁷⁸. Além disso, a menor combinação de notas para se executar a Regra são duas e isso abre diversas possibilidades para tonicizações, como veremos adiante.

Outrossim, a ideia de se trabalhar com pequenos fragmentos, explica o fato de que a escala menor melódica é a base para os estudos da regra e não a menor harmônica, pois, “ao usar a forma harmônica, a progressão de ⑥ para ⑦ engendra o intervalo ‘ruim’ de segunda aumentada, cuja sonoridade áspera e entonação estranha são o oposto do ideal napolitano de condução vocal suave e cantabile” (SANGUINETTI, 2012, p. 115)⁷⁹.

Em suma, com base na apresentação da Regra da Oitava em suas duas formas, podemos entender que ela compreende os melhores acordes sobre cada posição da escala e serve como modelo para ‘harmonizar’ uma sequência de notas por grau conjunto tanto

⁷⁸ "In fact, the RO is so pervasive that it constitutes the basis of a great number of schemata" (SANGUINETTI, 2012, p. 114)

⁷⁹ “when using the harmonic form, the progression from 6 to 7 engenders the “bad” interval of the augmented second, whose rough sonority and awkward intonation are the opposite of the Neapolitan ideal of smooth, cantabile voice leading” (SANGUINETTI, 2012, p. 115).

ascendente, quanto descendente. Ademais, ela era útil para os músicos do período de duas maneiras, como nos apresenta Christensen (1992)

A primeira aplicação – e a que Campion discutiu – poderia ser feita iniciando acompanhadores e compositores que precisassem encontrar uma harmonização idiomática de uma linha de baixo diatônica simples. Ao aprender a regra da oitava em todas as 24 tonalidades principais e secundárias, o aluno teve uma regra prática para harmonizar quase todas as progressões de baixo que se moviam por graus conjuntos. A segunda aplicação da regra no século XVIII foi feita por artistas solo em teclados e instrumentos de mão que desejavam aprender a arte da improvisação, ou como era chamado na época, *preluding*. Como qualquer improvisação bem-sucedida exigia o conhecimento de progressões harmônicas gramaticais, uma fórmula simples ao longo das linhas da regra se mostrou útil (CHRISTENSEN, 1992, p. 92).

The first application - and the one which Campion discussed - could be made by beginning accompanists and composers who needed to find an idiomatic harmonization of a simple diatonic bass line. By learning the *règle de l'octave* in all 24 major and minor keys, the student had a handy rule-of-thumb for harmonizing most any bass progression that moved by step. The second application of the *règle* in the eighteenth century was made by solo performers on keyboard and hand-plucked instruments who wished to learn the art of improvisation, or as it was called at the time, *preluding*. As any successful improvisation required the knowledge of grammatical harmonic progressions, a simple formula along the lines of the *règle* proved useful (CHRISTENSEN, 1992, p. 92).

Como percebe-se nos exercícios apresentados, a condução de vozes e o contraponto fazem parte do processo de aprendizado dos estudantes, e assim ao lançar um olhar mais aprofundado, vemos que os mestres transmitiam as principais ferramentas para proporcionar ao aluno uma proficiência em acompanhar, improvisar e uma sólida base para em um futuro iniciar o processo de composição. Apesar desta eficiência, o estudo dos partimentos requer muita prática, pois a Regra deve ser praticada em todas as tonalidades e formas, assim como as cadências.

Destarte os estudantes realizavam, primeiro, harmonizações para baixos que caminhavam por graus conjuntos. Isso porque, os mestres os consideravam como a pedra fundamental para a combinação das vozes dos acordes. Nos procedimentos intermediários, são apresentadas variações onde a Regra da Oitava não contempla e que são as suspensões e os movimentos de baixo, além das mutações de escala.

2.2.2 Procedimentos intermediários: suspensões, movimentos de baixo e mutações de escala

O treinamento de um estudante em um conservatório napolitano era árduo, pois cada etapa deveria ser dominada com excelência para seguir para os procedimentos posteriores.

Como discutimos até o presente momento, o estudo contemplou a utilização de intervalos consonantes sobre um baixo dado. Para tanto, dois fundamentos são essenciais, a cadência e as suas unidades métricas e a realização por graus conjuntos, tudo isso vinculado a coerência tonal que guiava as realizações propostas.

Nesta parte intermediária, dois novos problemas surgem, a suspensão, que correspondia a introdução das dissonâncias no modelo de ensino e que se assemelha a quarta espécie do modelo *fluxiano* de contraponto e os movimentos de baixo, que são os saltos que a Regra da Oitava não contempla. No final desta parte inserimos as mutações de escala.

Reiteramos que de acordo com o nosso objetivo, ou seja, consolidar a formação de conhecimento sobre partimentos na musicologia contemporânea, vamos ao que corresponde respectivamente às classes 3, 4 e 5 de Sanguinetti (2007, 2012), o musicólogo que instituiu o tratamento das regras do partimento por classes.

2.2.2.1 Suspensões

No modelo napolitano de ensino, as suspensões se referem ao tratamento das dissonâncias. Segundo Sanguinetti (2012, p. 125), “apenas as suspensões são consideradas dissonâncias. As outras categorias de dissonância – aquelas resultantes do movimento melódico – caem na categoria de diminuição”⁸⁰.

É importante ressaltar que, para os mestres dos conservatórios napolitanos, havia uma diferença no tratamento da dissonância nos ensinos de partimento e contraponto. Nos partimentos as dissonâncias eram vistas como “atrasos” obtidos por meio de ligadura das notas. Para Sanguinetti, é necessária essa compreensão, pois:

Se isso não for levado em consideração, a interpretação da advertência colocada por Fenaroli⁸¹ no início do Livro IV (“Os seguintes Partimentos devem primeiro ser estudados com consonâncias simples e depois com dissonâncias, de acordo com as regras anteriores”) torna-se incompreensível. Para um leitor moderno, Fenaroli significaria que os partimentos deveriam primeiro ser feitos usando apenas tríades e acordes de terça e sexta, e só então inserir os acordes dissonantes, como acordes de sétima e suas inversões. Nada disso: uma compreensão “com consonâncias simples” já pode usar amplamente acordes de sétima em todas as inversões e até acordes com sexta aumentada. Na verdade, por “consonâncias simples” queremos dizer as técnicas básicas de realização: antes de tudo, a Regra da Oitava e os vários “movimentos do baixo”. Uma vez que uma estrutura harmônica firme foi assegurada (as “consonâncias simples”), as “dissonâncias” podem então ser inseridas: isto é, os retardos. (SANGUINETTI, 2011, p. 215-216)

80 “Only suspensions are considered dissonances. The other categories of dissonance - those resulting from melodic motion - fall into the category of diminution” (SANGUINETTI, 2012, p. 125).

81 O autor se refere aos já citados cadernos de Fenaroli (1775), mostrados anteriormente.

Se non si tiene presente questo l'interpretazione dell'avvertenza posta da Fenaroli in testa al Libro IV («I seguenti Partimenti si devono prima studiare colle semplici consonanze e poi colle dissonanze, secondo le regole antecedenti») diventa incomprensibile. Per un lettore moderno, Fenaroli vorrebbe dire che i partimenti vanno prima realizzati usando soltanto triadi e accordi di terza e sesta, e solo successivamente inserendo accordi dissonanti, quali gli accordi di settima e i loro rivolti. Niente di tutto questo: una realizzazione «con le semplici consonanze» può già utilizzare ampiamente accordi di settima in tutti i rivolti, e perfino accordi di sesta aumentata. Infatti per «semplici consonanze» si intendono le tecniche base di realizzazione: la regola dell'ottava innanzitutto, e i vari «moti del basso». Una volta assicurata una salda struttura armonica (le «semplici consonanze») si possono poi inserire le 'dissonanze': cioè i ritardi. (SANGUINETTI, 2011, p. 215-216)

Sanguinetti (2012, p. 126-127), cita que nos cadernos de regras, as suspensões são tratadas com o devido cuidado e importância e que possuem determinadas características e restrições. Para o autor, as suspensões se concentram nos seguintes aspectos:

- a) Consonâncias preparando as suspensões: que descreveremos detalhadamente, pois consistem nas regras mais discutidas pelos autores;
- b) Movimentos de baixo que geram as suspensões: estes geram suspensões por meio de saltos, por exemplo se tivermos um intervalo de oitava, o salto de quinta no baixo gera uma suspensão de quarta;
- c) Graus de escala onde as suspensões ocorrem: “no estudo do contraponto, cada suspensão pode aparecer em todos os graus da escala (a única exceção é talvez a cadência contrapontística ②-① na quarta espécie, onde a maioria dos tratados recomendam a suspensão 7-6 ou 2-3)”⁸²;
- d) Consonâncias que acompanham as suspensões: nesta categoria, o autor afirma que apesar de algumas dissonâncias poderem ser acompanhadas de diversas consonâncias, sempre há uma que é mais importante⁸³, e por fim;
- e) Intervalos nos quais as suspensões podem resolver, com um baixo parado ou em deslocamento: nesta etapa, Sanguinetti, ressalta que estas se resumem em resoluções primárias e secundárias, sendo que essa segunda não é aceita por diversos autores. Para a primeira categoria o autor descreve que “uma resolução primária ocorre quando o baixo está parado; a quarta resolve assim para a terça, a sétima para a sexta, a nona para a oitava e a segunda (no baixo) para a terça”⁸⁴.

82 “In the study of counterpoint, every suspension may appear on every scale degree (the only exception is perhaps the contrapuntal cadence 2-1 in the fourth species, where most treatises recommend the 7-6 or 2-3 suspension)” (SANGUINETTI, 2012, p. 126).

83 Para tanto, Sanguinetti (2012) apresenta uma tabela na página 127 descrevendo o que ele chama de consonância primária e secundária em relação a cada dissonância. Para resumir, a consonância primária da quarta é a quinta, da sétima é a terça, da nona é a terça (décima) e da segunda a sexta.

84 A primary resolution occurs when the bass is stationary; the fourth thus resolves to the third, the seventh to the sixth, the ninth to the octave, and the second (in the bass) to the third (SANGUINETTI, 2012, p. 127)

Nossa atenção se voltará para as principais ideias de suspensão, aquelas que além de presente no livro de Sanguinetti (2012) aparecem em outros artigos do autor (2007, 2011) e em Trilha Neto (2011). Nestes textos, os autores descrevem que as suspensões preparadas pelas consonâncias são quatro: quarta, sétima, nona e segunda. Ao descrever detalhadamente as posições em que elas podem ocorrer, Sanguinetti (2012, 2007) diz que a sétima e a nona ocorrem apenas na voz superior. Enquanto a quarta pode ocorrer tanto na voz superior, quanto em uma voz mais grave. E por fim, as segundas que ocorrem apenas no baixo e só elas podem estar em tal posição. Para completar a descrição das suspensões, o autor diz que elas devem ser preparadas por uma consonância, para serem executadas por meio de ligadura em uma posição métrica forte e ser resolvidas em uma consonância no tempo fraco seguinte.

Com base no caderno de Fenaroli (1775), Sanguinetti (2012, p. 126) ainda discorre sobre quais consonâncias preparam cada uma das dissonâncias. As suspensões de quarta e sétima podem ser preparadas por cada uma das quatro consonâncias. A quarta também pode ser preparada por duas dissonâncias, a quinta diminuta e a sétima menor. A nona só pode ser preparada pela terça e pela quinta e, por fim, a segunda não precisa de preparação.

Deixamos na figura 24 um breve quadro com um exemplo de cada uma das suspensões. Para tal propósito, utilizamos o caderno de Fenaroli editado por Gjerdingen como base. No apêndice “A”, encontramos todas as suspensões que são apresentadas por Fenaroli.

Figura 24: Suspensões de quarta, sétima, nona e segunda com base no caderno de Fenaroli (1775)

The figure displays four musical examples of suspensions in 4/4 time, each with a treble and bass clef staff. Fingerings are indicated by circled numbers below the notes.

- Suspensão de quarta:** Shows a preparation chord (5 in treble, 4 in bass) resolving to a suspended fourth (4 in treble, 3 in bass).
- Suspensão de sétima:** Shows a preparation chord (3 in treble, 7 in bass) resolving to a suspended seventh (3 in treble, 6 in bass).
- Suspensão de nona:** Shows a preparation chord (3 in treble, 9 in bass) resolving to a suspended ninth (3 in treble, 8 in bass).
- Suspensão de segunda:** Shows a preparation chord (4/2 in bass) resolving to a suspended second (5 in treble, 6 in bass).

Fonte: O autor

Em relação a suspensão de segunda que ocorre no baixo, ela deve ser acompanhada

por uma segunda e uma quarta nas vozes superiores. Neste caso:

A qualidade da quarta depende da direção do movimento do baixo. Se o baixo após a síncope descer meio tom e depois voltar para a nota anterior, então a quarta do acompanhamento deve ser perfeita. Se o baixo continuar sua descida, a quarta será aumentada. No primeiro caso, o baixo delinea uma figura de bordadura inferior na mesma escala. No segundo caso, após a síncope, o baixo prossegue quatro tons para baixo, e a nota em que o movimento termina será considerada uma nova tônica. Em outras palavras, a quarta aumentada transforma a nota de baixo que a suporta no quarto grau de uma nova escala. Isso foi chamado de instância de mutação de escala, ou *terminazione di tono*. (SANGUINETTI, 2007, p. 59)

The quality of the fourth depends on the direction of the bass motion. If the bass after the syncopation descends one half step and then comes back to the previous note, then the fourth of the accompaniment must be perfect. If the bass continues its descent, then the fourth will be augmented. In the first case, the bass outlines a lower-neighbor figure in the same scale. In the second case, after the syncopation, the bass proceeds four tones downward, and the note on which the motion ends will be considered a new tonic. In other words, the augmented fourth transforms the bass note that supports it into the fourth degree of a new scale. This was called an instance of scale mutation, or *terminazione di tono*. (SANGUINETTI, 2007, p. 59)

Para demonstrar estes movimentos, deixamos um exemplo na figura 25 extraído do mesmo artigo de Sanguinetti (2007).

Figura 25: Suspensões de segunda no baixo

Fonte: Sanguinetti (2007, p. 61).

Desta forma, demonstramos quais são os principais exemplos de suspensões que ocorrem nos cadernos de partimentos. Na sequência temos uma categoria que se coloca como uma opção para os movimentos de grau conjunto da Regra da Oitava, que são os movimentos de baixo.

2.2.2.2 Movimentos de baixo

Este tópico se refere aos movimentos de baixo, conhecidos como *molti del basso*, e que tratam de resoluções articuladas de baixo por meio de saltos ou por graus conjuntos que não são contemplados pela Regra da Oitava. Nestes saltos, teremos semelhanças com algumas

schemata que encontramos no trabalho de Gjerdingen (2007) e que serão apresentadas sempre que tal semelhança ocorrer.

Por sua vez, Sanguinetti diz que “os movimentos por grau conjunto incluem todos os movimentos na mesma direção, diatônicos e cromáticos, enquanto os movimentos disjuntos quase sempre coincidem com as sequências, isto é, com transposições regulares de um modelo em diferentes graus da escala” (SANGUINETTI, 2011, p. 218).⁸⁵

Diante disso, optamos por classificar os movimentos conforme ocorrem no livro de Sanguinetti (2012), que por sua vez extraiu a maior parte deles do caderno de Fenaroli (1775). Iniciamos pelos movimentos cromáticos por grau conjunto.

Os movimentos cromáticos são o “Movimento Cromático Descendente” que segundo Sanguinetti (2007; 2012), consiste basicamente em três tipos de movimentos: (1) o mais comum, que funciona como o que conhecemos como “[...] *passus duriusculus*, o tetracorde descendente que, desde o século XVII, é o símbolo do lamento na música” (SANGUINETTI, 2012, p. 145)⁸⁶. Eles devem ser figurados com 7-6 (figura 26); (2) o baixo pode descer por semitom e retornar à nota de origem e funcionará como uma nota vizinha e, por fim; (3) pode parar após a descida e que segundo o autor, como visto em Durante se assemelha a cadência frígia. Além deste temos o “Movimento Cromático Ascendente”.

É importante entender que estes movimentos não possuem limitações, mas como na teoria do partimento todos estes movimentos devem estar sob as regras da escala diatônica, os dois semitons encontrados nessa escala que são ③-④ e ⑦-⑧ possuem, portanto, prioridade sobre os outros movimentos (SANGUINETTI, 2007, p. 64). O autor ainda indica que estes movimentos são “[...] baseados em uma extensão do princípio *mi-fá*; com duas notas a meio tom de distância, a mais baixa é considerada um *Mi* e, portanto, é acompanhada pela sexta; a mais alta é um *Fá* e suporta a quinta” (SANGUINETTI, 2012, p. 141-142)⁸⁷. Na figura 26, temos os dois movimentos cromáticos.

Além dos movimentos cromáticos, temos os movimentos ascendentes e descendentes por graus conjuntos que comportam fragmentos da escala. Estes “compreendem as progressões ascendentes 5-6 e descendentes 8-7-6, e podem ser diatônicos ou cromáticos”

85 I movimenti per grado congiunto includono tutti i movimenti nella stessa direzione, diatonici e cromatici, mentre I movimenti disgiunti coincidono quasi sempre con le sequenze, cioè con trasposizioni regolari di un modello su diversi gradi della scala (SANGUINETTI, 2011, p. 218).

86 [...] *passus duriusculus*, the descending tetrachord that, since the seventeenth century, has been the symbol of lament in music (SANGUINETTI, 2012, p. 145).

87 “[...] based on an extension of the *mi-fa* principle; given two notes a half step apart, the lower one is considered a *mi* and therefore is accompanied with the sixth; the higher one is a *fa* and supports the fifth” (SANGUINETTI, 2012, p. 141-142).

(SANGUINETTI, 2007, p. 60). Estes movimentos não se encaixam na Regra da Oitava, pois diferentes desta, eles possuem sequências como modelos de transposição.

Com exceção do 5-6, todos os esquemas ascendentes são variantes e elaborações do elementar 6-6. A repetição regular em cada grau de escala do mesmo padrão impede o estabelecimento de qualquer hierarquia de tons entre os graus de escala; conseqüentemente, qualquer acompanhamento de um movimento conjunto diatônico não pode definir a tonalidade de maneira tão clara e poderosa quanto a RO. Novamente, exceto 5-6, todos os acompanhamentos fazem uso de dissonâncias (suspensões). Essa circunstância tem uma consequência interessante: os padrões ascendentes são muito mais complexos que os descendentes, porque os últimos seguem a tendência natural das suspensões de se resolverem descendente, enquanto os primeiros devem combatê-lo (SANGUINETTI, 2012, p. 136).

With the exception of the 5-6, all ascending schemata are variants and elaborations of the elementary 6-6. Regular repetition on each scale degree of the same pattern prevents establishment of any tonal hierarchy among scale degrees; consequently, any accompaniment of a diatonic conjunct motion cannot define the key as clearly and powerfully as the RO. Again excepting 5-6, all accompaniments make use of dissonances (suspensions). This circumstance has an interesting consequence: ascending patterns are much more complex than descending, because the latter follow the natural tendency of suspensions to resolve downward, whereas the former must counteract it (SANGUINETTI, 2012, p. 136).

Figura 26: Movimentos de baixo cromático descendente e ascendente

Movimento Cromático Descendente (Fenaroli)

The musical score for 'Movimento Cromático Descendente (Fenaroli)' is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The bass line consists of a descending chromatic scale: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The treble line provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a final cadence in the key of B-flat major.

Movimento Cromático Ascendente (Fenaroli)

The musical score for 'Movimento Cromático Ascendente (Fenaroli)' is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F-sharp). The bass line consists of an ascending chromatic scale: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The treble line features a complex accompaniment with many chords and suspensions, including a final cadence in the key of F-sharp major.

Fonte: Sanguinetti (2012, p. 145-146).

Continuando a seguir Sanguinetti (2012), é por ele que vemos o “Ascendente 5-6”. Segundo o autor é uma das maneiras mais simples de se harmonizar uma escala ascendente, existindo muito antes da Regra da Oitava. A ideia que rege estes movimentos de uma forma geral é que existe uma repetição daquilo que o autor chama de movimento primário, que é aplicado ao segundo padrão. Por exemplo, “o padrão primário é muito simples, com todas as

notas do baixo acompanhadas de uma quinta que move para a sexta; na nota seguinte do baixo, a sexta se torna uma quinta novamente, e o padrão se repete até o final do movimento escalar” (SANGUINETTI, 2012, p. 136)⁸⁸. Além destes, o autor cita os movimentos 8~7-6 e 10~8-7, que possuem a mesma ideia, pois eles usam “[...] a força da resolução descendente de uma suspensão dissonante no contexto de uma direção ascendente. Para fazer isso, a voz que executa a cadeia de suspensão deve recuperar o intervalo original acima do baixo todas as vezes” (SANGUINETTI, 2012, p. 137-138)⁸⁹. Os movimentos ascendentes estão na figura 27.

Figura 27: Movimentos de baixo ascendente 5-6, 7-6 e 9-8

Movimento Ascendente 5-6 (Fenaroli)

Movimento Ascendente 7-6 (Fenaroli)

Movimento Ascendente 9-8 (Fenaroli)

Fonte: Fenaroli (1775); Sanguinetti (2012), editado pelo autor.

Por fim, nos modelos conjuntos temos os movimentos descendentes (Fig. 28), que se iniciam pelo “Descendente 6-5”. Este tem como principal característica manter a figura em duas notas sucessivas, diferentemente da versão ascendente que troca estas notas. Destarte,

⁸⁸ “The primary pattern is very simple, with every bass note accompanied by a fifth that moves to a sixth; on the following note of the bass the sixth becomes a fifth again, and the pattern repeats itself until the end of the scalar motion” (SANGUINETTI, 2012, p.136).

⁸⁹ “[...] the strength of the descending resolution of a dissonant suspension in the context of an ascending direction. To do so, the voice that performs the suspension chain must regain the original interval above the bass every time” (SANGUINETTI, 2012, p. 137-138).

estas notas seguem a lei *fá-mi*, com o primeiro acorde recebendo uma quinta e o segundo uma sexta. A lei permanece mesmo que o intervalo seja de um tom e não de semitom (SANGUINETTI, 2012).

Depois o autor apresenta os movimentos “Descendente 6-6” e “Descendente 7-6” que com exceção da primeira nota, que recebe uma figura 5_3 , tem todas as outras notas recebendo o mesmo acompanhamento com 6, além do mais, é importante ressaltar que a qualidade da sexta está vinculada a tonalidade, exceto a última que deve ser maior (SANGUINETTI, 2012, p. 140-141).

Figura 28: Movimentos de baixo descendente 6-5, 6-6 e 7-6

Movimento Descendente 5-6 (Fenaroli)

Movimento Descendente 6-6 (Fenaroli)

Movimento Descendente 7-6 (Fenaroli)

Fonte: Fenaroli (1775); Sanguinetti (2012), editado pelo autor.

Percebe-se desta forma a importância das suspensões para a realização de tais movimentos. Os próximos movimentos se relacionam aos modelos disjuntos que de uma certa forma seguem alguns padrões de baixo. Esses padrões recebem o nome de módulo e são regulares, para em um momento posterior funcionarem como modelos de transposição.

A maioria das sequências consiste em três módulos (modelo mais duas transposições); sequências com quatro módulos (módulo mais três transposições) são raras, mas sequências mais longas são ocasionalmente encontradas. Quando uma

seqüência possui dois módulos, geralmente existe o início da terceira ocorrência. No partimento, as seqüências práticas são projetadas usando (1) o intervalo do modelo e (2) o intervalo entre a última nota do modelo e a primeira nota do próximo módulo (não o intervalo de transposição!) (SANGUINETTI, 2012, p. 148).

Most sequences consist of three modules (model plus two transpositions); sequences with four modules (module plus three transpositions) are rare, but longer sequences are occasionally found. When a sequence has two modules, there is usually the beginning of the third occurrence. In partimento practice sequences are designed using (1) the interval of the model and (2) the interval between the last note of the model and the first note of the next module (not the interval of transposition!) (SANGUINETTI, 2012, p. 148).

Figura 29: Movimentos de baixo subindo segunda e descendo terça, subindo terça e descendo segunda e descendo terça e subindo segunda

Subindo segunda e descendo terça (Fenaroli)

Subindo terça e descendo segunda (Fenaroli)

Descendo terça e subindo segunda (Fenaroli)

Fonte: Fenaroli (1775); Sanguinetti (2012), editado pelo autor.

Apresentamos nesta parte os modelos encontrados em Fenaroli (1775) e organizados por Sanguinetti (2012, p. 147-148). Os três primeiros modelos são apresentados na figura 29, sendo eles:

- a) Subindo pela segunda e descendo pela terça, sendo que neste modelo o primeiro acorde é figurado com 6_3 e o segundo com 5_3 ;

- b) Subindo pela terça e descendo pela segunda, com este possuindo uma variedade de possibilidades de figuração;
- c) Descendo pela terça e subindo pela segunda, novamente a figura do baixo é 5_3 para o primeiro baixo e o segundo com 6_3 .

Os movimentos seguintes apresentam os acordes figurados sempre com 5_3 e são eles:

- a) Subindo pela quarta e descendo pela terça;
- b) Subindo pela quarta e descendo pela quinta, que equivale a *schemata monte principale* apresentada por Gjerdingen (2007). Este esquema se assemelha ao ciclo descendente de quintas;
- c) Descendo pela quarta e subindo pela segunda. Este modelo se assemelha a *schemata romanasca*, que também aparece em Gjerdingen (2007);
- d) Subindo pela quinta e descendo pela quarta, equivale ao ciclo de quintas ascendentes, Sanguinetti (2012, p. 155) diz que “esse movimento de baixo tem sérias limitações, porque não pode ser usado em menores e não são permitidas mais de três ocorrências”⁹⁰.
- e) Subindo pela sexta e descendo pela quinta.

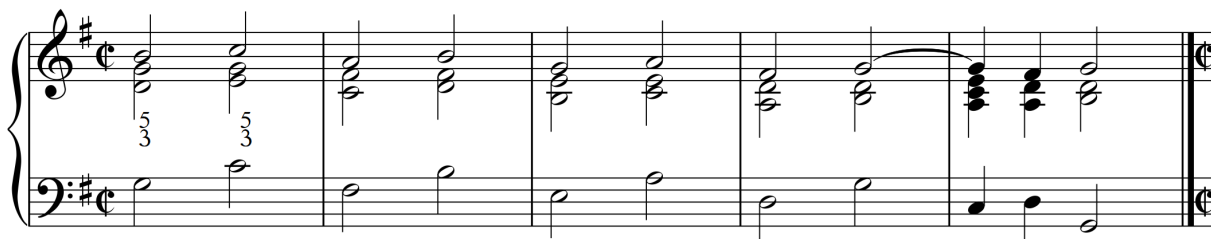
Estes modelos são apresentados na figura 30.

Figura 30: Movimentos de baixo subindo quarta e descendo terça, subindo quarta e descendo quinta, descendo quarta e subindo segunda, subindo quinta e descendo quarta e subindo sexta e descendo quinta (continua na página seguinte)

Subindo quarta e descendo terça (Fenaroli)



Subindo quarta e descendo quinta (Fenaroli)



Fonte: Fenaroli (1775); Sanguinetti (2012), editado pelo autor.

⁹⁰ “this bass motion has severe limitations, because it cannot be used in the minor and no more than three occurrences are allowed” (SANGUINETTI, 2012, p. 155).

Figura 30: (Continuação) Movimentos de baixo subindo quarta e descendo terça, subindo quarta e descendo quinta, descendo quarta e subindo segunda, subindo quinta e descendo quarta e subindo sexta e descendo quinta

Descendo quarta e subindo segunda (Fenaroli)

Subindo quinta e descendo quarta (Fenaroli)

Subindo sexta e descendo quinta (Fenaroli)

Fonte: Fenaroli (1775); Sanguinetti (2012), editado pelo autor.

Figura 31: Movimento de baixo subindo sétima e descendo oitava

Subindo sétima e descendo oitava (Insanguine)

Fonte: Insanguine (1785); Sanguinetti (2012), editado pelo autor.

O último dos movimentos de baixo (figura 31) refere-se ao subindo pela sétima e descendo pela oitava. Neste movimento Sanguinetti (2012), apresenta uma versão de Insanguine na qual "a sétima ascendente é preenchida com notas de passagem e a oitava que

desce é um salto; a primeira nota de cada compasso é acompanhada por uma díade que é sustentada por toda o compasso (SANGUINETTI, 2012, p. 157)⁹¹.

Como percebemos, nestes movimentos a relação é de transposição de modelos, diferindo da Regra da Oitava, que traz implícita fortes conexões tonais em seus movimentos ascendentes e descendentes. Como sintetiza Sanguinetti:

Os movimentos de baixo (em conjunto e disjuntos) têm um poder menor de definição de tonalidade do que as outras duas estruturas tonais principais, as cadências e o Regra da Oitava. De fato, a orientação tonal nos movimentos dos baixos tende a ser mínima no meio e mais forte no início e no final. No início, a qualidade dos intervalos é determinada pela escala diatônica estabelecida pela primeira nota do movimento (geralmente considerada uma tônica). No final, o ponto de saída do movimento dos baixos sempre aponta para uma chegada tonal clara. Por acaso, para a maioria dos movimentos de baixos, existe uma faixa específica de aplicação, de acordo com o modo (maior ou menor). Por exemplo, o 5-6 ascendente no maior pode cobrir uma oitava inteira de ① a ⑧, enquanto no menor o movimento não pode prosseguir além de ⑤ (os limites tonais serão especificados para cada esquema). A maioria dos movimentos menores é mais curto em extensão do que seus pares maiores; isso geralmente ocorre devido à necessidade de evitar a segunda aumentada entre a ⑥ menor e ⑦ (SANGUINETTI, 2012, p. 136).

Bass motions (both conjunct and disjunct) hold a lesser key-defining power than do the other two main tonal structures, the cadences and the RO. In fact, the tonal orientation in bass motions tends to be minimal in the middle, and stronger at the beginning and end. In the beginning, the quality of intervals is determined by the diatonic scale established by the first note of the motion (usually considered a tonic). At the end, the exit point of the bass motion always points toward a clear tonal arrival. As it happens, for most bass motions there is a specific range of application, according to the mode (major or minor). For instance, the ascending 5-6 in the major may cover a whole octave from ① to ⑧, whereas in the minor the motion cannot proceed beyond ⑤ (the tonal boundaries will be specified for each schema). Most minor motions are shorter in extension than their major counterparts; this is generally due to the necessity of avoiding the augmented second between minor ⑥ and ⑦ (SANGUINETTI, 2012, p. 136).

Estes procedimentos auxiliam um estudante de partimento a possuir elementos extras de resoluções de baixos não figurados, quando identificam determinadas sequências. Em suma, “em um nível mais avançado, os modelos de movimentos de baixo formam um conjunto de esquemas para uso imediato na composição livre” (SANGUINETTI, 2012, p. 135). Outro ponto importante da teoria, era o entendimento do conceito de tonicização. Este evento é importante para o projeto discursivo de um compositor do período galante e será debatido abaixo.

2.2.2.3 Mutações de escala

91 "The rising seventh is filled in with passing notes, and the falling octave is a leap; the first note of each bar is accompanied by a dyad that is sustained throughout the bar" (SANGUINETTI, 2012, p. 157).

As mutações de escala, que pertencem a quinta classe de Sanguinetti (2007; 2012), também é conhecida como *terminazione di tono* (a *terminazione di grado*, é um tipo desta teoria).

Para compreender esta classe, é necessário ter o entendimento de tonalidade pelos mestres do período. A questão das mudanças de tonalidade para um compositor do galante era muito fluida. Como ressalta Gjerdingen (2007), o principal ofício do músico era dar ao público dois tipos de sensações diferentes: (1) a sensação de segurança e firmeza e (2) a sensação de estar perdido pelas rápidas passagens para acordes ou tonalidades estranhas. Ou seja, “a estrela principal da música galante não era um acorde da tônica, mas a experiência de um ouvinte, que os mestres dessa arte modulavam com habilidade consumada” (GJERDINGEN, 2007, p. 210).

Em suma, a ideia de tonalidade, de forma ampla como entendemos hoje, não era compartilhada no período galante, pois em muitas ocasiões a discussão era mais local do que global. O modelo hexacordal e as *mutanzas* ainda estavam presentes. E os três tipos de hexacordes, natural, áspero e suave, ainda regiam algumas práticas discursivas e tonicizações. Deste modo as modulações eram tratadas sempre por meio de eventos que podiam “dizer” ao improvisador para qual tonalidade a música estava caminhando.

No parágrafo acima afirmamos que a tonicização é um evento local, pois abrange poucos compassos, como apresenta Sanguinetti ao afirmar que esta “[...] é uma atribuição temporária e localizada da função da tônica a um grau de escala subordinado” (SANGUINETTI, 2012, p. 159).⁹² Além disso, o autor menciona que as mutações de escala tem como função colocar os acordes corretos sobre um determinado baixo ao compreender pequenos fragmentos de notas em uma determinada passagem, adequando-as à tonalidade correta, por exemplo, os baixos por semitom ascendente, que correspondem a regra do *mi-fá*.

Segundo Sanguinetti (2012), determinados procedimentos que trabalham em conjunto ou separadamente podem levar a mutações de escala. O autor enumera três e detalha algumas combinações para que o evento ocorra.

(1) movimentos de semitom no baixo (diatônicos ou, mais frequentemente, cromáticos), (2) padrões de baixos diatônicos (cadências ou progressões cadenciais, fragmentos de Regra da Oitava) e (3) específicos intervalos no acompanhamento. Na prática, as mutações de escala raramente são induzidas por apenas um fator; mais frequentemente, todos os três fatores trabalham juntos para chegar a um resultado convincente. Um movimento de baixo nem sempre é suficiente para definir uma mutação de escala. Às vezes, sinaliza a saída de uma tonalidade, mas é o acompanhamento que indica a direção em que o baixo está se movendo.

⁹² “[...] is a temporary, localized attribution of the function of tonic to a subordinate scale degree” (SANGUINETTI, 2012, p. 159).

Normalmente, uma ou mais alterações cromáticas aparecem acompanhado de intervalos específicos no acompanhamento, seguidos por cadências ou progressões cadenciais (SANGUINETTI, 2012, p. 159).

(1) half-step motions in the bass (diatonic or, more often, chromatic), (2) diatonic bass patterns (cadences or cadential progressions, fragments of RO), and (3) specific intervals in the accompaniment. In practice, scale mutations are seldom induced by one factor only; more often, all three factors work together to arrive at a convincing result. A bass motion is not always sufficient to define a scale mutation. Sometimes it signals the exit from a key, but it is the accompaniment that indicates the direction toward which the bass is moving. Usually one or more chromatic alterations appear together with specific intervals in the accompaniment, followed by cadences or cadential progressions (SANGUINETTI, 2012, p. 159).

No caderno de Furno (1817) podemos observar estes movimentos de baixo que resultam em uma mutação de escala. Ele separa dois movimentos ascendentes e dois descendentes. Na figura 32 podemos perceber um movimento característico: um baixo faz um movimento de semitom ascendente e constrói um intervalo de segunda menor com a próxima nota, as duas notas tornam-se ⑦-① de uma nova escala. Se o movimento ascendente resultar em um intervalo de segunda maior, elas se tornam ④ e ⑤ de uma nova escala. Na direção contrária, se as duas notas formarem um intervalo de semitom, elas serão o b⑥ e o ⑤ de uma escala menor e, por fim, se o movimento produzir um intervalo de segunda maior temos um ②-① de uma nova tonalidade. Ademais, para a mutação ser completa são necessárias além do movimento do baixo, o acompanhamento adequado e a resolução por meio da cadência ou de uma progressão cadencial (SANGUINETTI, 2012).

A segunda opção de mutações de escala engloba fragmentos da Regra da Oitava. Segundo Sanguinetti (2012, p. 162), uma mutação importante que aparece com esta característica se refere ao acorde 6_5 . Este pode aparecer no ⑥ da Regra da Oitava e indicar que ele virou um ⑦ da nova escala, transformando assim esta sequência ⑥-⑦ em um ⑦-⑧ de uma nova escala. Se a sexta subir um tom inteiro conclui o seu movimento na sensível e recebe uma figura com a sexta aumentada e a quinta justa. Por exemplo, em *D* maior o ⑥ $^{#6}_5$ (Si) levaria a um ⑦ *Dó#*, isto de certo modo, faz com que esta passagem ⑥-⑦ se transforme em um ④-⑤ da nova tonalidade (*F# menor*) quando o movimento estiver completo. Se receber uma sexta menor e quinta diminuta ela deve caminhar por semitom, ou seja, em *D maior*, um ⑥ $_{b5}$ (Si) levaria a *Dó maior*.

Intervalos específicos nos acordes também levam a mutação de escala. Mas alguns deles devem ser acompanhados e combinados com outros intervalos. Novamente apresentamos estes intervalos com base em Sanguinetti (2012). Diz o autor que a quarta aumentada acima de um grau da escala e acompanhada obrigatoriamente pela segunda maior,

faz com este grau se torne o ④ de uma nova escala (SANGUINETTI, 2012, p. 161). A sexta que ocorre neste acorde deve sempre ser maior.

Figura 32: Mutações de escala

Mutação de escala ⑦-① (Furno)

Mutação de escala ④-⑤ (Furno)

Mutação de escala ⑥-⑤ (Furno)

Mutação de escala ②-① (Furno)

Fonte: Sanguinetti (2012, p. 160); Furno (1817, p. 14).

Anteriormente, demonstramos a questão da suspensão de segunda no baixo, agora Sanguinetti apresenta uma nova possibilidade para a suspensão de segunda, ao dizer que “quando a segunda acima de um baixo suspenso é menor (e fica sozinha ou é acompanhada por uma quarta perfeita e/ou uma sexta menor), ocorre uma mutação de escala e o baixo suspenso se torna ⑤ de uma tonalidade menor” (Ibidem)⁹³. E por fim, quando temos uma sexta maior e uma terça menor acima de um baixo, este se torna o ② de uma nova escala.

⁹³ "when the second above a suspended bass is minor (and either it stands alone, or is accompanied by a perfect fourth and/or a minor sixth), a scale mutation takes place, and the suspended bass becomes ⑤ of a minor key" (SANGUINETTI, 2012, p. 161).

Segundo o autor, isso acontece porque a sexta maior produz uma cláusula *tenorizans* ②-① e forma uma conclusão descendente semelhante a Regra da Oitava. Ademais, uma quarta pode ser colocada para completar o acorde.

Estas são as ocorrências das mutações de escala. Como percebemos no decorrer deste capítulo, a mutação de escala é um evento que deve preparar a entrada de uma nova tonalidade por meio da antecipação de graus característicos desta, em geral a sua terça e a sua sexta. Portanto, para ela ocorrer deve-se analisar não só o movimento do baixo, mas também a qualidade dos intervalos postos acima deste. Como sintetiza Sanguinetti (2012, p. 163): “no curso do processo de mutação da escala, os graus da escala que determinam o modo devem aparecer com a qualidade da tonalidade de destino: maior se a tonalidade de chegada for maior, menor se menor”.⁹⁴

A partir da apresentação e consolidação destes procedimentos, abriremos um espaço para a discussão que deixamos em aberto na definição de contraponto no capítulo anterior. Quais eram as principais discussões teóricas que separavam as escolas de Leonardo Leo e Francesco Durante.

2.2.3 Procedimentos avançados: a consolidação da excelência do modelo napolitano de ensino e as discussões teóricas

Com o domínio dos procedimentos essenciais para a compreensão dos modelos de ensino pelo partimento, podemos voltar a nossa atenção para os procedimentos avançados, aqueles que fizeram da escola napolitana o modelo de excelência para composição e improvisação no período galante. E começamos sublinhando algo que localiza o problema através de Van Tour (2015). Este autor nos relata que o ensino de contraponto era uma extensão dos cursos de partimento e solfejo, ou seja, “quando os estudos no canto prático e reprodução de solfejos e partimentos fossem avaliados, esses alunos poderiam optar por continuar estudando o contraponto, uma disciplina que consistia em um extenso número de exercícios em contraponto escrito” (VAN TOUR, 2015, p. 31)⁹⁵.

Ao descrever o estudo de tópicos característicos do contraponto como a diminuição e a

94 In other words, in the course of the scale mutation process the scale degrees that determine mode must appear with the quality of the target key: major if the arrival key is major, minor if minor (SANGUINETTI, 2012, p. 163).

95 “When their studies in practical singing and playing through solfeggi and partimenti had been evaluated, these students could choose to continue to study counterpoint, a discipline that consisted of an extensive number of exercises in written counterpoint” (VAN TOUR, 2015, p. 31).

imitação, Sanguinetti (2012), afirma que “o estudo dessa disciplina corria paralelamente ao partimento, e os alunos deveriam aplicar as mesmas técnicas ao partimento que aprenderam ao estudar o contraponto” (SANGUINETTI, 2012, p. 100)⁹⁶.

Essa discordância se deve pela delimitação dos trabalhos de ambos os autores. Para Van Tour, existe uma clara separação nos modelos adotados por cada um dos conservatórios em relação ao ensino do contraponto. Já para Sanguinetti, os modelos se entrecruzam. Van Tour percebeu o uso do contraponto invertido e da utilização do *cantus firmus* pelos *Leisti*, que habitavam o conservatório de *La Pietà*, enquanto nos *Durantisti*, a malha contrapontística era construída a partir do baixo como no modo de ensino do partimento.

Neste trabalho, levamos em consideração a visão de Van Tour, para tratar especificamente do problema do contraponto. Ainda assim, percebemos que Van Tour, não chega a uma conclusão, pois a sua pesquisa se limita aos cadernos de contraponto de Nicola Sala para descrever o ensino em *La Pietà*. Ao analisar os cadernos deste importante mestre, Van Tour (2015) chama atenção para a não ocorrência do ensino de partimento no início de seu caderno de contraponto, nas três versões analisadas⁹⁷ e diz que “embora Sala possa ser considerada o professor de contraponto mais importante em *La Pietà* entre 1750 e 1800, não é totalmente claro se a ausência de partimentos no ensino de contraponto se aplica a toda a escola de Leo, ou se é uma característica pessoal de Sala (VAN TOUR, 2015, p. 193)⁹⁸.

Os autores vinculados aos outros conservatórios utilizavam o modelo de Francesco Durante, pelo qual as regras de partimento eram a base para o estudo do contraponto. Neste sentido, Sanguinetti (2013) descreve o modelo de contraponto a partir de Fenaroli.

Fenaroli considerou o primeiro estágio nos estudos de contraponto como a elaboração completa da voz superior (o baixo foi fornecido) de uma textura de quatro vozes; neste estágio, as vozes internas não estavam presentes, mas apenas implícitas. Mais tarde, o baixo também seria envolvido no processo de elaboração, e o trabalho se concentraria nas duas vozes externas, em vez de apenas no soprano. Contraponto, nesse sentido, nada mais significava do que voz vocal cantável de uma estrutura concebida harmonicamente: desde o início, foi enfatizada a ideia de uma conexão profunda entre harmonia e condução vocal (SANGUINETTI, 2013, p. 40).

Fenaroli considered the first stage in counterpoint studies as the thorough working-out of the upper voice (the bass was given) of a four-voices texture; at this stage,

96 “the study of this discipline ran parallel to partimento, and students were supposed to apply the same techniques to partimento that they learned in studying counterpoint” (SANGUINETTI, 2012, p. 100).

97 Se refere aos cadernos de três alunos de Nicola Sala, Carlo Lenzi (1735-1805), Giuseppe Gherardeschi (1759-1815) e Benedetto Neri (1771-1841). Para mais informações sobre estes cadernos, consulte o appendix 3 do livro do autor.

98 “Although Sala might be considered the most important counterpoint teacher at La Pietà between 1750 and 1800, it is not entirely clear whether the absence of partimenti in counterpoint teaching applies to the entire school of Leo, or whether it is a personal characteristic of Sala” (VAN TOUR, 2015, p. 193).

the inner voices were not present, but only implied. Later on, the bass too would be involved in the process of elaboration, and the work would focus on both outer voices rather than on the soprano only. Contrappunto, in this sense, meant nothing else than singable voice-leading of a harmonically conceived structure: from the very beginning, the idea of a deep connection between harmony and voice leading was stressed (SANGUINETTI, 2013, p. 40).

É importante levar em consideração que essas diferenças se diluem no início do século XIX, com o triunfo da escola de Durante sobre a de Leo no que diz respeito à condução de vozes. Isso era também resultante da junção dos conservatórios em um só em 1806, já que percebe-se que a união das escolas se consolida. Por outras palavras, o protagonismo do modelo *durantisti* pode ser percebido no ensino de contraponto do único seguidor de Leo no triunvirato de professores do conservatório Real, Giacomo Tritto. “Tritto integra várias tendências modernas, como baixo fundamental e o uso do *moti del basso*; seu ensino, portanto, reflete uma síntese dos métodos de ensino derivados das escolas de Leo e Durante e não pode, portanto, ser usado para lançar luz sobre as características do ensino anterior (VAN TOUR, 2015, p. 193)⁹⁹.

Destarte, podemos nos ater aos problemas teóricos e as diferenças existentes entre as duas escolas. Enumeramos algumas aqui: (1) o modelo de condução de vozes, já descrito anteriormente; (2) o problema da *quarta del tono*, (3) o tratamento da quarta como uma consonância ou dissonância e, por fim; (4) o modelo contrapontístico baseado na escala ou no *cantus firmus*. Desta forma podemos dialogar a seguir sobre as últimas etapas do método: as diminuições e a imitação, as duas últimas servem como base para o que os autores chamam de partimento-fuga.

2.2.3.1 A visão contrapontística das escolas de Leo e Durante

Somando-se aos modelos divergentes na textura da condução de vozes, que apresentamos anteriormente, a grande discussão sobre as diferenças entre as escolas *Durantisti* e *Leisti*¹⁰⁰ se relacionam às formas de pensar o contraponto. De certa forma,

⁹⁹ “Tritto integrates several modern trends, such as fundamental bass, and the use of the *moti del basso*; his teaching thus reflects a synthesis of teaching methods derived from the schools of Leo and Durante and cannot therefore be used to shed light on the characteristics of earlier teaching” (VAN TOUR, 2015, p. 193).

¹⁰⁰ É importante lembrar que tais divisões são baseadas em cadernos que identificam estas escolas, mas vale ressaltar que nem sempre um caderno intitulado com o nome de um dos dois afirma que tal manuscrito pertenceu aos mestres. Ou seja, estes cadernos são baseados em seus ensinamentos, por isso o entendimento que as regras de partimento são construídas por eles, pois “as fontes de partimentos e solfejos de Leonardo Leo e Francesco Durante foram amplamente copiadas, não apenas na época em que esses mestres estavam ensinando ativamente em Nápoles, mas também por mais de meio século após suas mortes. Cópias de seus partimentos e solfejos são de fato encontradas em bibliotecas por toda a Europa” (VAN TOUR, 2015, p. 94). Esta “autoria intelectual” é percebida, pois na maior parte das vezes, os títulos presentes nas páginas iniciais possuem os termos ‘*scuola del*

podemos comparar as escolas, pois nos capítulos anteriores entendemos como os procedimentos essenciais eram estudados pelos alunos. As grandes diferenças se davam no debate em torno de como harmonizar determinado baixo, ou sobre o tratamento das dissonâncias e, até se um determinado intervalo era ou não uma dissonância. Vale ressaltar que, como indicamos, a definição de dissonância será sempre relacionada ao pensamento vigente no século XVIII. Van Tour (2015), apresenta em seu trabalho diversos pontos de vista divergentes em relação à prática do contraponto nos conservatórios napolitanos.

Em Nápoles, o contraponto do século XVIII foi dividido em abordagens modernas e mais tradicionais do contraponto, como ocorreu em muitos outros países da Europa. Disputas sobre o intervalo de quarta, e se era consonante ou dissonante, haviam sido articuladas em toda a Europa a partir do século XVII. Na segunda metade do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX, a questão do tratamento de dissonâncias e o uso de dissonâncias *naturelles* na “tonalidade moderna” tornou-se parte de uma narrativa historiográfica na qual o papel do acorde dominante com sétima era destacado como uma nova “invenção”. Nesse discurso historiográfico do início do século XIX, é o compositor barroco Claudio Monteverdi (1567-1643) que é descrito como o “inventor” do acorde dominante com sétima (VAN TOUR, 2015, p. 50).

In Naples, eighteenth-century counterpoint was divided into modern and more traditional approaches to counterpoint, as it was in many other countries in Europe. Disputes about the interval of the fourth, and whether it was considered consonant or dissonant, had been articulated all over Europe from the seventeenth century onwards. In the second half of the eighteenth century and the first decades of the nineteenth century, the issue of dissonance treatment and the use of dissonances *naturelles* in “modern tonality” had become part of a historiographic narrative in which the role of the dominant seventh chord was highlighted as a new “invention.” in this early nineteenth-century historiographic discourse, it is the early baroque composer Claudio Monteverdi (1567-1643) who is described as the “inventor” of the dominant seventh chord (VAN TOUR, 2015, p. 50).

Os autores que buscam introduzir o problema da *quarta del tono*, sempre apontam para duas possibilidades básicas, como se deve harmonizar o quarto grau da escala na Regra da Oitava ou sobre a quarta que é utilizada no segundo grau da Regra. Van Tour (2015), insere este debate no seu livro e diz que “Gjerdingen [2007] observou, com razão, diferenças de harmonização entre as duas escolas no segundo grau da escala e não no quarto” (VAN TOUR, 2015, p. 57)¹⁰¹. Ou seja, a diferença entre as duas escolas estava relacionada à utilização do acorde ${}^{6/4}_3$ no $\textcircled{2}$ da regra. Como utilizamos o modelo da Regra da Oitava de Fenaroli que, como vimos, era um dos seguidores da escola de Durante, o uso da quarta neste grau da escala era característico desta escola. Toda essa discussão se dá, pois, além deste

Sig. D. Durante, ‘*scuola del Sig. D. Leonardo Leo*’ ou ‘*scolare di Leo*’ (VAN TOUR, 2015, p. 46).

¹⁰¹ Gjerdingen rightly observed differences in harmonization between the two schools on the second degree of the scale and not on the fourth (VAN TOUR, 2015, p. 57).

problema, o ④ da Regra da Oitava comporta um grande número de possibilidades como as figuras 6_5 na forma ascendente e ${}^{6/4}_2$ na forma descendente. Mas como define Van Tour:

O problema é que essas diferenças são muito difíceis de discernir. É muito mais fácil encontrar harmonizações diferentes no segundo grau da escala, quando se comparam as figuras do baixo contínuo, por exemplo, em partimentos de Nicola Sala e Fedele Fenaroli. A observação de Sigismondo¹⁰² sobre as diferentes harmonizações entre as escolas de Leo e Durante faria mais sentido interpretar como o intervalo da quarta acima do segundo grau da escala.(VAN TOUR, 2015, p. 57)

The problem is that such differences are very difficult to discern. It is much easier to find different harmonizations on the second degree of the scale, when comparing the thoroughbass figures, for example, in partimenti by Nicola Sala and Fedele Fenaroli. Sigismondo's remark on different harmonizations between the schools of Leo and Durante, would make more sense interpreted as the interval of the fourth above the second degree of the scale. (VAN TOUR, 2015, p. 57)

Sanguinetti e Van Tour divergem sobre a importância deste debate. Para Van Tour (2015), essas discordâncias se referem “[...] não apenas sobre questões práticas relativas ao tratamento de dissonância, mas também sobre questões teóricas” (VAN TOUR, 2015, p. 63)¹⁰³. Sanguinetti (2005), explica que as escolas concordam com o princípio da harmonia, e a discussão era sobre como realizar os acordes, para tanto, cita Ruta: “Assim que contasse as muitas questões que surgiam apenas nos conservatórios que existiam anteriormente em Nápoles, provaria que essas disputas diziam respeito apenas à forma diferente de fazer certos acordes, não à sua natureza” (RUTA¹⁰⁴, 1877, p. 142-144 apud SANGUINETTI, 2005, p. 462)¹⁰⁵. Acreditamos, que por Van Tour levar esta discussão para o problema do contraponto, que como vimos, é um problema posterior ao do partimento, a questão do tratamento da quarta é relevante para o entendimento dos dois modelos de ensino em Nápoles.

Desta forma, concluímos que a questão da quarta se refere ao segundo grau da escala e assim, podemos caminhar para o próximo problema, que é: a quarta é uma consonância ou uma dissonância.

O que está claro para todos os autores que vimos é que a escola de Leo estava vinculada ao modelo mais tradicional de se realizar o contraponto, enquanto a de Durante possuía um pensamento mais moderno. Os autores os tratam sempre com os títulos de

102 SIGISMONDO, Giuseppe. Apoteosi della Musica del Regno di Napoli in tre ultimi transundati Secoli. 4 vols. D-B Mus. ms. autogr. theor. Sigismondo, G.I., 1820

103 “[...] not only about practical matters concerning dissonance treatment, but also about theoretical issues” (VAN TOUR, 2015, p. 63).

104 RUTA, Michele, Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli, Napoli, Libreria Detken B. Rochol, 1877.

105 “Per poco che mi facessi ad annoverare le molte quistioni insorte nei soli conservatori che prima esistevano in Napoli, proverei che quelle dispute vertevano solamente sul diverso modo di disporre alcuni accordi, non già su la loro natura (RUTA, 1877, p. 142-144 apud SANGUINETTI, 2005, p. 462).

tradicionalistas e modernistas respectivamente. Portanto, para a escola de Durante, a quarta era uma consonância. Van Tour (2015) nos relata que esta era uma visão estabelecida na península itálica e diz que “o sucessor de Martini em Bolonha, Stanislao Mattei, defendeu esse ponto de vista em 1824, afirmando: ‘Alguns [compositores] colocam a quarta entre as dissonâncias, mas se enganam (s’inganno)’ [...]” (VAN TOUR, 2015, p. 63)¹⁰⁶.

Para sintetizar este debate em relação a quarta, Van Tour (2015), apresenta um exemplo muito importante em seu livro baseado em Tritto (reproduzido aqui na figura 33) e que explica que a quarta é uma consonância em C1 e C2 e dissonâncias em D1, D2 e D3.

Figura 33: O papel da quarta como consonância e dissonância com base no modelo de Giacomo Tritto

The figure shows five examples of a fourth interval on a grand staff. The first two, C1 and C2, are labeled as consonances. C1 shows three fingerings: 8-3, 6-3, and 6-3. C2 shows three fingerings: 8-3, 6-4, and 6-3. The last three, D1, D2, and D3, are labeled as dissonances. D1 shows a fingering of 5-4-2. D2 shows a fingering of 6-4-2. D3 shows a fingering of 7-5-4-2. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a grand staff with a brace on the left.

Fonte: Van Tour (2015, p. 61).

O autor explica ainda que não houve divergência em relação a quarta como dissonância (exemplos D1, D2 e D3), apesar de não haver em Giacomo Tritto alguma discussão sobre as diferenças entre os dois mestres (VAN TOUR, 2015). As discordâncias ocorreram em relação ao modelo apresentado em C1 e C2, pois nestes exemplos parece que “os *Durantisti* aceitaram o intervalo da quarta como consonante, argumentando que esse tom era a oitava do baixo fundamental¹⁰⁷ ‘G’ [...] ou, na terminologia moderna, já que a quarta era

106 "Martini's successor in Bologna, Stanislao Mattei, defended this standpoint as late as 1824, stating: "Some [composers] place the fourth among the dissonances, but they deceive themselves (s'inganno) [...]" (VAN TOUR, 2015, p. 63)

107 Vale ressaltar novamente o que foi dito anteriormente. A teoria do baixo fundamental de Rameau já era plenamente aceita pelos modernistas italianos, mas ainda não havia a ideia consolidada de que um acorde em primeira inversão, por exemplo, tinha o mesmo papel que um acorde na posição fundamental como passamos a entender posteriormente com o advento da harmonia funcional. Estes aspectos são importantes, pois, como visto em Chistensen (2010), Rameau ao montar a sua teoria do baixo fundamental baseado na Regra da Oitava estava mais preocupado com o problema pedagógico do que com algum problema teórico proveniente da Regra. Aconselhamos a leitura de tal artigo para a consolidação desta discussão sobre o baixo fundamental. Ainda é importante lembrar que as versões dos cadernos de Fenaroli que introduzem a regra do baixo fundamental, são versões feitas a partir da influência do pensamento francês e não estão no caderno original de Fenaroli publicado em 1775. Aqui cabe uma citação de Emmanuele Guarnaccia que define a harmonia. “Harmonia, segundo os modernistas, é a sucessão de acordes de acordo com as leis da modulação” (GUARNACCIA, 1850, p. 6, apud (VAN TOUR, 2015, p. 64).

a fundamental do acorde. Os *Leisti*, no entanto, consideraram essas quartas dissonantes” (VAN TOUR, 2015, p. 61)¹⁰⁸.

Toda essa discussão sobre o tratamento de determinados intervalos pelas escolas modernistas é desenvolvida em Van Tour (2015). O autor diz que para além da discussão da quarta, a principal diferença que envolvia as duas escolas se relaciona ao uso do acorde de sétima dominante para a modulação. Esta discussão também afetou o contraponto, pois "de acordo com a escola de Durante, no contraponto de primeira espécie, a quinta diminuta e a sétima menor eram consonâncias permitidas (VAN TOUR, 2015, p. 64).

Na escola de Durante, essas novas “consonâncias” poderiam ser aplicadas em contraponto da mesma maneira que as “antigas” consonâncias. Elas podem ocorrer rapidamente, sem preparação. E é aqui que a escola de Leo discordou. Na escola de Leo, sétimas menores ou quintas diminutas foram preparadas com consonâncias, e não eram permitidas no tempo forte sem preparação. É óbvio que essas abordagens diferentes tiveram consequências para o uso do acorde de dominante com sétima, principalmente no estilo antigo. Isso pode ser visto nas figuras da escala (especificamente no segundo grau da escala, ascendente e descendente, onde os durantistas preferem adicionar uma quarta “consonante” à figura usual de 6_3 ; e no sexto grau da escala descendente, onde os durantistas preferem acrescentar uma quarta “consonante” à figura habitual $^{\#6}_3$), mas também nas figuras de partimentos de *Durantisti* ou *Leisti* (VAN TOUR, 2015, p. 66).

In the school of Durante these new “consonances” could be applied in counterpoint in the same way as the “old” consonances. They could occur on a downbeat without preparation. And it is here that the school of Leo disagreed. In the school of Leo, minor sevenths or diminished fifths were prepared with consonances, and were not allowed on a downbeat without preparation. It is obvious that these differing approaches had consequences for the use of the dominant seventh chord, most notably in *stile antico*. This can be seen in the figurings of the scale (specifically on the second degree of the scale both ascending and descending, where the Durantists prefer to add a “consonant” fourth to the usual 6_3 figuring; and on the sixth scaletone descending, where the Durantists prefer to add a “consonant” fourth to the usual $^{\#6}_3$ figuring), but also in the figurings of partimenti by *Durantisti* or *Leisti* (VAN TOUR, 2015, p. 66).

Por fim, a última discussão se referia ao modelo pelo qual o contraponto era construído. Hoje, sempre utilizamos o modelo do *cantus firmus*, presente no *Gradus and Parnassum*¹⁰⁹ de Johann Fux como a referência para a construção do contraponto. Van Tour (2015, p. 193) afirma que cópias deste livro circulavam nas mãos de alguns mestres napolitanos, pela cidade ter importantes vínculos com diversas cidades da Europa. O autor entende que a instrução promovida por Nicola Sala em *La Pietà*, demonstra alguns traços da abordagem do contraponto de espécies de Fux ao afirmar: “Presumo que o método do

108 “the *Durantisti* would have accepted the interval of the fourth as being consonant, arguing that this tone was the octave of the fundamental bass ‘G’ [...], or, in modern terminology, since the fourth was the root of the chord. The *Leisti*, however, would consider these fourths dissonant” (VAN TOUR, 2015, p. 61).

109 FUX, Johann Joseph. 1725. **Gradus ad Parnassum in Mann**, Alfred (ed.). 1965. The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux’s *Gradus ad Parnassum*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc

contraponto *fluxiano* foi estabelecido em *La Pietà* por volta de meados da década de 1760, e certamente de 1780 em diante” (VAN TOUR, 2015, p. 198). E adiante afirma que há evidências do uso do modelo de Fux também no conservatório de *Sant'Onofrio*.

Ao comparar os cadernos de contraponto de Sala, com os de mestres da escola de Durante, Van Tour diz que:

O uso dos partimentos para exemplificar regras parece ser um traço característico do ensino de partimento e contraponto na escola de Durante, enquanto este método específico está ausente da escola de Leo. Em contraste com as coleções de partimentos de Leo, Cafaro ou Sala, a maioria das coleções de Durante, Cotumacci, Insanguine, Paisiello e Fenaroli começa com um conjunto de regras relativas à condução de voz e tratamento de dissonância, praticamente exemplificado por partimentos. Em muitas dessas coleções de partimento da escola de Durante, as regras de partimento foram combinadas conforme o ensino progredia, gradualmente levando a partimentos mais elaborados.” Isso contradiz a afirmação de Sanguinetti de que o “Elementi” (I-Nc S-1-94, fols. 1-7) se originou em *La Pietà* (VAN TOUR, 2015, p. 127).

The use of partimenti to exemplify rules appears to be a characteristic feature of partimento and counterpoint teaching in the school of Durante, while this specific method is absent from the school of Leo. In contrast to collections of partimenti by Leo, Cafaro, or Sala, most collections by Durante, Cotumacci, Insanguine, Paisiello, and Fenaroli start with a set of rules concerning voice leading and dissonance treatment, practically exemplified through partimenti. In many of these partimento collections from the school of Durante, partimento rules were combined as teaching progressed, gradually leading to more elaborate partimenti.” This contradicts Sanguinetti’s claim that the “Elementi” (I-Nc S-1-94, fols. 1-7) originated at *La Pietà* (VAN TOUR, 2015, p. 127).

Percebemos desta forma, que, enquanto Durante promoveu o estudo do contraponto continuamente, como uma espécie de variação escrita dos estudos práticos do partimento, Leo promoveu um estudo de contraponto a partir das regras características desta disciplina. Mas como podemos observar, Van Tour (2015) que traz a tona tais diferenças delimita este problema em Sala e a partir de Tritto, tais diferenças esvaem.

Na forma mais difundida do contraponto em Nápoles, ou seja, pelo modelo *Durantisti*, podemos utilizar o modelo essencial de contraponto com base em Fenaroli e que segundo Sanguinetti (2013) possui quatro procedimentos:

1. No início de seus estudos, os alunos devem aprender a elaborar, de tantas maneiras diferentes quanto possível, alguns paradigmas básicos harmônico-contrapontísticos: esses paradigmas eram: cadência, escalas e padrões de baixo simples, chamados de “*bassi di combinazione*”;
2. Mesmo que não seja declarado explicitamente, a passagem de modelos simples de notas inteiras para os mais elaborados frequentemente implica um processo gerador;
3. Só mais tarde os alunos aplicariam os padrões aos exercícios concebidos musicalmente: o “*bassi di composizione*” e o “*disposizioni*”;
4. Um aspecto importante da pedagogia foi o processo contínuo de variação e recomposição dos mesmos padrões básicos (SANGUINETTI, 2013, p. 47).

1. At the beginning of their studies, students must learn to elaborate, in as many different ways as possible, some basic harmonic-contrapuntal paradigms: these paradigms were: cadenze, scales, and simple bass patterns, called “bassi di combinazione;”
2. Even if not stated explicitly, the passage from simple, whole-note models to the more elaborated ones often imply a generative process;
3. Only later would the students proceed to apply the patterns to musically conceived exercises: the “bassi di composizione” and the “disposizioni”;
4. An important aspect of pedagogy was the continuous variation and recomposition process of the same basic patterns (SANGUINETTI, 2013, p. 47).

Em contrapartida, para o contraponto em *La Pietà*, os primeiros procedimentos de escrita do contraponto eram executados por meio de um *cantus firmus*, a escala ou, como denomina Van Tour (2015), um *soggetto*, que serviam como base para a linha que seria escrita abaixo ou acima desta. Ademais, o estudo de contraponto invertido neste conservatório era mais natural e pode ser observado desde os primeiros passos do estudante (VAN TOUR, 2015). Mas cabe salientar, que o contraponto invertido era um conceito assimilado por todos os estudantes dos conservatórios napolitanos.

Observadas as diferenças contrapontísticas nas escolas napolitanas, podemos partir para os dois últimos pontos da nossa discussão, as diminuições e as imitações.

2.2.3.2 Diminuição: a arte das construções melódicas

Considerando o protagonismo das harmonizações dos baixos nos cadernos de partimentos, podemos incorrer numa falácia, a que o tratamento das melodias era secundário. Não era, pois como já vimos, os jovens aprendizes estudavam as melodias dentro de um amplo contexto musical por meio do treinamento de solfejos, como vimos anteriormente. E esse estudo também era desenvolvido no contraponto, pelo viés das espécies próximo à abordagem de Fux, como no treinamento de *La Pietà*.

Na escola de Francesco Durante, um importante conceito teórico era apresentado para a construção das melodias. Isso fica patente em dois textos, na coleção de *Partimenti Diminuiti* e no livro V de Fenaroli (SANGUINETTI, 2007, p. 71). É o que chamamos neste capítulo de diminuições.

Como afirma Gjerdingen, os exercícios de diminuição “eram estudos de embelezamento não do baixo, mas das partes implícitas e imaginadas de um esquema específico, significando o que foi improvisado pela mão direita do artista no teclado” (GJERDINGEN, 2007a, p. 105).

Desenvolvida na Itália desde a Renascença, ela é representada em diversos tratados

famosos do período até o início do Barroco. Sanguinetti (2007, p. 71), por exemplo, cita como textos das diminuições os livros *Fontegara* de Sylvestro Ganassi (1535), *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati* de Giovanni Battista Bovicelli (1594) e posteriores, até chegar em *Selva de varii passaggi* de Francesco Rognoni (1620). Por sua vez, Christensen (2010, p. 33) confirma que os tratados teóricos de diversos tipos continham páginas de diminuições. Para o musicólogo, este era um requisito essencial para qualquer improvisador do período que quisesse ornamentar uma linha de baixo contínuo a partir de “fórmulas melódicas” para o estudante emular. Diz Christensen: “tipicamente, um professor pode começar com uma simples linha de baixo – talvez um único intervalo, ou um segmento de escala – e então mostrar várias dezenas de maneiras pelas quais essa linha de baixo pode ser elaborada extemporaneamente pelo artista” (CHRISTENSEN, 2010, p. 33).¹¹⁰

Com exceção de Nápoles, local em que a diminuição continuou como parte do modelo durante todo o século XVIII e início do XIX, a ideia de diminuição foi gradualmente abandonada, como nos explica Sanguinetti.

No campo da pedagogia da composição, tornou-se parcialmente absorvido pelas cinco espécies de contraponto estrito, e às vezes apareceu nas figuras de acompanhamento do baixo contínuo. As razões para o declínio da ideia de diminuição provavelmente foram o aumento da harmonia como disciplina, por um lado, e a crescente influência da teoria da fraseologia musical, por outro. No início do século XIX, a ideia praticamente desapareceu da pedagogia musical e da performance, exceto em Nápoles, onde permaneceu uma das pedras angulares do ensino da composição ao longo do século XVIII, e além (SANGUINETTI, 2012, p. 183-184).

In the realm of composition pedagogy, it became partially absorbed into the five species of strict counterpoint, and sometimes it appeared in the figurations of thoroughbass accompaniment. The reasons for the decline of the idea of diminution were probably the rise of harmony as a discipline on the one hand and the growing influence of the theory of musical phraseology on the other. At the beginning of the nineteenth century, the idea had virtually disappeared from both music pedagogy and performance, except in Naples, where it remained one of the cornerstones of composition teaching throughout the eighteenth century, and beyond (SANGUINETTI, 2012, p. 183-184).

O processo de construção da diminuição requer um domínio do pensamento polifônico e pode ser executado de diversas formas. No entanto, e como tudo na pedagogia napolitana, algumas perícias eram fundamentais, podendo obviamente ter variações conforme a necessidade do realizador. São elas: a atividade rítmica mais rápida da mão direita do músico nas teclas na maior parte das vezes: a atividade harmônica com três ou quatro vozes, distribuídas com uma voz na mão esquerda e as demais na direita, mas com a mão esquerda

¹¹⁰ Typically, a teacher might begin with a simple bass line — perhaps a single interval, or a scale segment — and then show several dozen ways this bass line might be elaborated extemporaneously by the performer (CHRISTENSEN, 2010, p. 33).

podendo auxiliar nas realizações das vozes (a mão direita consiste principalmente de uma melodia “polifônica”) e, por fim; a realização deve seguir o princípio dos ritmos complementares (SANGUINETTI, 2012).

A realização completa de uma diminuição é junto com a imitação, que veremos a seguir, aquilo que dá ao partimento toda a sua forma plena de execução. Gjerdingen (2007a) descreve este processo:

Nas coleções de manuscritos preservadas desses exercícios, a descrição verbal está totalmente ausente, exceto pela enumeração de opções: *primo modo* (uma primeira via), *secondo modo* (uma segunda via) e assim por diante. Cada conjunto de exemplos modelo ou opcionais foi seguido por um partimento completo. O aluno precisava estudar os exemplos e, em seguida, determinar onde no partimento eles se encaixariam. À medida que o aluno progredia em uma coleção dessas lições, ele dominava o ofício de cada vez mais esquemas. Cada novo partimento era uma oportunidade para a descoberta, para o reforço de esquemas anteriores e para a prática de tricotar as partes componentes em um todo satisfatório. Foi um curso de estudo não-verbal que combinou elementos de desempenho, análise, improvisação e composição (GJERDINGEN, 2007a, p. 105).

In the preserved manuscript collections of these exercises, verbal description is entirely absent save for the enumeration of options: *primo modo* (a first way), *secondo modo* (a second way), and so forth. Each set of *modi* or optional exemplars was followed by a complete partimento. The student needed to study the exemplars and then determine where in the partimento they would fit. As the student progressed through a collection of these lessons, he mastered the craft of more and more schemata. Each new partimento was an opportunity for discovery, for reinforcement of previous schemata, and for practice in knitting the component parts into a satisfying whole. It was a nonverbal course of study that combined elements of performance, analysis, improvisation, and composition (GJERDINGEN, 2007a, p. 105).

Destarte, vamos demonstrar uma diminuição com base no exemplo número Gj 7 extraído do caderno *Diminuiti* de Durante (2021), editado por Robert Gjerdingen. Na figura 34 temos os dois modelos apresentados para uma mesma sequência de baixo.

Figura 34: Modelos para executar as diminuições

Fonte: Durante (2021)

O partimento dado segue na figura 35. Duas observações são feitas neste partimento:

(1) ele se refere a um partimento na região da dominante, ou seja, a armadura de clave está em D, mas o partimento está em Lá maior; (2) as tonicizações acontecem a cada compasso como demonstramos, porém, o baixo dado é do *schema* de romanesca, ou do movimento de baixo “descendo por quinta e subindo por segunda”. É importante ressaltar, que entendemos que a Romanesca é um esquema de expansão de tônica, por isso, entendemos este partimento como em Lá maior.

Figura 35: Partimento para aplicar a diminuição

The musical score consists of six systems of music in bass clef, 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The notes are as follows:

- System 1 (measures 5-8): Notes are A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G#3, A3. Annotations: 'Modelo em A' (measures 5-6), 'Modelo em F#m' (measures 6-7), 'Modelo em D' (measures 7-8). Circled numbers 1, 5, 6, 3, 4 are under notes A2, E3, F#3, G#3, A3 respectively.
- System 2 (measures 9-12): Notes are A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G#3, A3. Annotations: 'Romanesca' (measures 9-10), 'Modelo em E' (measures 10-11), 'Modelo em C#m' (measures 11-12), 'Modelo em C#m' (measures 12-13).
- System 3 (measures 13-16): Notes are A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G#3, A3. Annotations: 'Modelo em A' (measures 13-14), 'Modelo em F#m' (measures 14-15), 'Modelo em D' (measures 15-16).
- System 4 (measures 17-20): Notes are A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G#3, A3. Annotations: 'Modelo em A' (measures 17-18), 'Modelo em A' (measures 19-20).
- System 5 (measures 21-24): Notes are A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G#3, A3. Annotations: 'Modelo em A' (measures 21-22).

Fonte: Durante (2021)

Deste modo um estudante pode praticar o treinamento transpondo um dos dois modelos para os acordes indicados. Além do mais, como observamos, existem algumas ocorrências como a cadência simples com a cláusula *tenorizans* ②-① no compasso 4 (nota *Si* no primeiro tempo que caminha para a nota *Lá* no terceiro tempo). Este *Lá*, inicia um movimento de mutação de escala, pois é seguido pela nota *Si*, que juntas formam um ④-⑤, com a confirmação da tonicização pela ocorrência da nota *Mi* no compasso 6. No terceiro tempo deste compasso, percebemos os modelos transpostos para esta tonalidade.

No compasso 12 se inicia o movimento de volta a tonalidade de origem pela mutação ⑦-① (a nota *Sol* # no primeiro tempo que caminha para a nota *Lá* no terceiro tempo) e novamente a tonicização é confirmada pela utilização da Romanesca entre os compassos 13 e 15. Por fim, cabe a observação da finalização do partimento com a cadência composta, pela constatação das duas unidades métricas no último compasso (a nota *Mi* em duas oitavas diferentes nos tempos 1 e 2 do compasso para resolver no tempo 3 deste).

Partimos agora para o estágio final do treinamento, que são as imitações. Com este último ponto sob as mãos, um estudante pode se dedicar ao estudo da fuga improvisada.

2.2.3.3 Imitação: o passo final para a fuga

Chegamos ao estágio final do ensino dos partimentos antes do aluno adquirir a proficiência necessária para improvisar uma fuga. Nesta parte, definiremos os conceitos principais do modelo de imitação na teoria do partimento, que estava relacionada aos estudos avançados de contraponto, que como vimos, podia ser feito paralelamente à compreensão do nosso objeto de estudo.

São várias as formas de se obter a imitação. Algumas são fáceis de perceber, outras são mais difíceis. Organizamos aqui em tópicos para ficar mais fácil de perceber, sendo eles:

- a) Mudança de clave (figura 36);
- b) Mudanças no fluxo rítmico (na figura 37);
- c) Alguma marcação textual como *imitazione* ou *imit.* (figura 38), por exemplo.
- d) Também pode ser anotada com figuras de contínuo sem empilhamentos, ou seja, indicações de intervalos melódicos acima do baixo (SANGUINETTI, 2012).

Figura 36: Exemplo de imitação pela mudança de clave nos dois primeiros compassos do *Versetto n. 6 de Gaetano Greco*

Exemplo

Realização

Figura 37: Exemplo de imitação pela mudança do fluxo rítmico no partimento de Francesco Durante Gj 231 do caderno *Numerati*

Exemplo

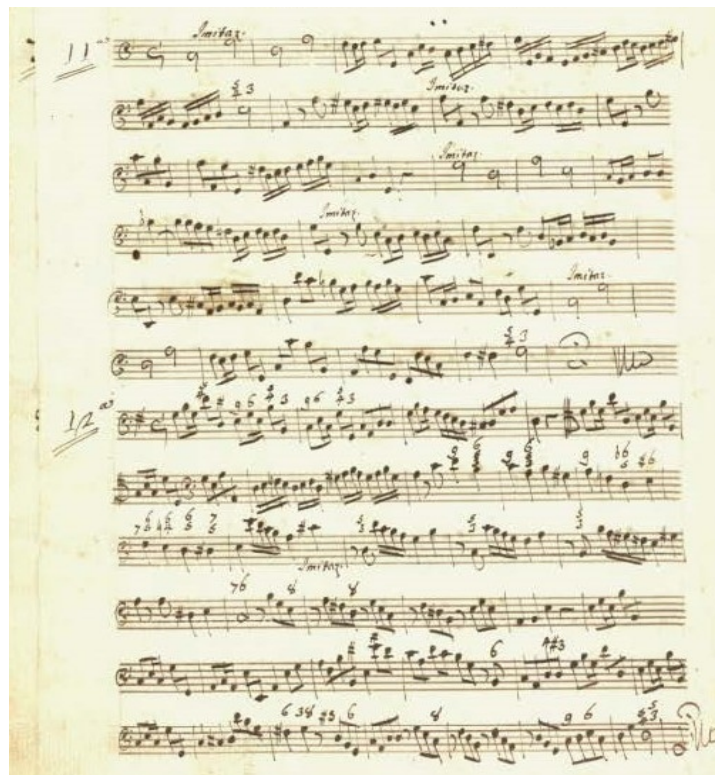


Realização



Fonte: Sanguinetti (2012, p. 195)

Figura 38: Exemplo de imitação com anotações da palavra *imitaz.* no partimento de Giovanni Paisiello



Fonte: Paisiello (1761-1790, p. 25)

Além destes modelos de imitação, Sanguinetti (2012) cita sete modelos de contraponto duplo como os mais importantes que fornecem padrões para imitação (figura 39). Para tanto é preciso olhar para três pontos importantes: a figuração, o ritmo e ter em mente a ideia do contraponto invertido, que como vimos faz parte dos estudos napolitanos. Esse olhar pelas vozes que formam o contraponto vai ao encontro do pensamento das *schemata* de Gjerdingen (2007). Muitas ideias deste modelo estão presentes até hoje nas conduções de vozes.

Figura 39: Imitação com base no contraponto duplo

Dó-Si-Dó / Dó-Sol-Dó

Dó-Ré-Dó / Dó-Si-Dó

Dó-Ré-Mi / Dó-Si-Dó

Dó-Ré-Mi / Mi-Si-Dó

Dó-Fá-Mi / Dó-Si-Dó

Mi-Ré-Dó / Dó-Si-Dó

Mi-Fá-Sol-Mi / Dó-Si-Dó

Fonte: Sanguinetti (2012, p. 197).

Um exemplo de aplicação desta imitação pode ser visto no mesmo trecho mostrado na figura 37 de Durante. Demonstramos o contraponto duplo Dó-Si-Dó / Dó-Ré-Mi na figura 40. Para compreender o movimento, olhamos para o fluxo melódico a cada seis colcheias e percebemos que nos compassos 1~2 a melodia faz o movimento **1-7-1** com as notas A-

G#-A, ou seja, um Dó-Si-Dó e o baixo faz ①-②-③ com as notas A-B-C, ou seja, Dó-Ré-Mi. Adiante, no compasso 4~5 os papéis se invertem, pois o baixo faz ①-⑦-①, enquanto a melodia faz ①-②-③.

Figura 40: Exemplo de imitação pela inversão das vozes externas, modelo Dó-Si-Só / Dó-Ré-Mi

Realização

The musical score consists of two systems. The first system has a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line. The second system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. Circled numbers 1, 2, 3, 7, and 1 indicate specific notes or measures.

Fonte: Sanguinetti (2012, p. 195)

Deste modo, encerramos a exposição das principais teorias e pensamentos teóricos que envolvem o aprendizado do partimento. Entendemos que esta prática requer uma dedicação completa e permanente do estudante, assim como do contato direto com os baixos escritos pelos grandes mestres. Na sequência do nosso texto apresentamos a conclusão do nosso trabalho, cercada de todo o debate que envolve esta pesquisa.

Conclusão

Munidos dos principais conceitos teóricos, do entendimento dos processos históricos e da genealogia analisada dos grandes mestres pudemos refazer todo o processo de aprendizado do partimento, com as devidas especificações e articulações com a sociedade na qual ele estava inserido. Algumas perguntas e reflexões deixam em aberto trabalhos futuros, outras, podem ser especuladas e devem ser apropriadamente estudadas em outros projetos. Porém, como uma conclusão geral, tratamos de organizar os conceitos sobre partimento reunidos em diversos trabalhos. Esse era o objetivo geral desta dissertação, ou seja, a consolidação de uma bibliografia de base para uma futura tese sobre como o partimento pode ser útil ao ensino de música contemporâneo.

Outrossim, a coleta de materiais deste trabalho nos proporcionou o entendimento de que durante o período galante, o modelo de ensino Napolitano foi extremamente eficaz e condizente com a música produzida pelos instrumentistas, cantores e compositores do período. Assim, como demonstrado no texto, este foi o motivo que o tornou o mais difundido por um longo período na Europa e no Novo Mundo. Sua decadência se deve a diversos fatores, como a crescente busca por um pensamento mais científico pós-Revolução Francesa e que levou a mudanças significativas no trato da arte e da transmissão desta, além do desuso da transmissão por via oral que descrevemos anteriormente. Devemos considerar que esta decadência se deveu também à sistematização do modelo por professores “estrangeiros” ao núcleo napolitano. Isso, de certo modo, limitou o estudo do partimento ao objetivo de se estudar harmonia e conduções harmônicas, deixando de lado toda a essência do modelo que se baseava na eficácia de apreender diversos parâmetros musicais para compor e improvisar de modo eficiente.

Em suma, o fato de registrar e sistematizar o método como fez Fenaroli e que como vimos, se transformou na fonte de pesquisa sobre os partimentos para as gerações posteriores levou a uma mudança na forma como os estudos eram realizados, indo ao encontro do pensamento vigente no século XIX. Sanguinetti (2012) descreve este processo de extinção da metodologia de forma sintetizada, além de nos deixar uma reflexão.

Como consequência do que poderíamos descrever como essa crença em uma ‘extinção em massa’, as referências aos teóricos italianos aparecem apenas fugazmente na literatura sobre a teoria da composição do século XVIII, mesmo que a enorme influência de compositores e professores italianos por toda a Europa muito período é geralmente reconhecido. É um fato bem conhecido que a emigração de milhares de músicos italianos do século XVIII para todas as partes da Europa contribuiu para a difusão e domínio de sua música (SANGUINETTI, 2012, p. 9).

As a consequence of what we might describe as this belief in a ‘mass extinction’, references to Italian theorists appear only fleetingly in the literature on eighteenth-century compositional theory, even if the enormous influence of Italian composers and teachers all over Europe during that very period is generally acknowledged. It is a well-known fact that the eighteenth-century emigration of thousands of Italian musicians to all parts of Europe contributed to the diffusion and dominance of their music (SANGUINETTI, 2012, p. 9).

Destarte, apesar de ter deixado de ser a fonte principal de ensino, não é possível afirmar que a sua prática se extinguiu de forma tão rápida, pois temos registros do uso dos partimentos em fontes posteriores ao período indicado em nossos estudos. O que entendemos é que por motivos de transmissão e mudanças no consumo de música, o modelo sofreu alterações e passou a ser utilizado para outros tipos de estudo como a prática da harmonia e do contraponto.

No final do século XX, as mudanças ocorridas na sociedade e as reflexões sobre o ensino musical propostas pelos professores da escola criativa nos fizeram olhar para a música com novos ares e refletir sobre como a forma de ensino era feita. Assim, naturalmente um método que envolve a criação espontânea, baseada em pequenos esquemas musicais, terá um impacto enorme sobre aqueles que pensam o ensino musical. Ademais, os estudos de significação musical, como o exercido pelo LAMUS, dentre outros importantes, levaram a uma reflexão sobre os processos pedagógicos da música e assim, dão suporte para uma revisão dos modelos de ensino e uma reflexão sobre o processo criativo numa perspectiva historicamente informada da teoria.

Desta forma, os partimentos se mostram uma verdadeira fonte de ensinamentos que proporcionam aos estudantes um conhecimento que entra em suas mentes por meio da prática contínua. Assim, para o decorrer das pesquisas desenvolvidas, vemos um considerável potencial da aplicação dos partimentos como parte integrante de um ensino de harmonia, contraponto e análise, voltados para a performance e para o desenvolvimento da criatividade dos alunos. Desde já, a arte do partimento se mostra um processo de pedagogia ativa dando à criação um protagonismo que se perdeu no decorrer do tempo. Ademais, destacamos a importância de se apresentar em um projeto futuro, como funcionam tais cruzamentos teóricos e pedagógicos.

Estas reflexões vão ao encontro do que diversos pesquisadores estão desenvolvendo em grandes centros do ensino de música, pois vemos métodos, mesmo que esporádicos, serem lançados desde o final do século XIX retratando os estudos de partimentos.

É necessário ressaltar que assim como Fenaroli (1775) propôs em seu seminal caderno, entendemos que o estudo de partimento é um “livro” a ser eternamente escrito e

corrigido conforme os pensamentos que regem as teorias contemporâneas. Este motivo fez com que o seu caderno tivesse uma circulação de pelo menos 150 anos e que voltou a ser estudado por diversos músicos de todo o mundo. Podemos ver estes movimentos por meio de canais de *youtube* e fóruns na rede¹¹¹.

Novamente reiteramos, por fim, que o nosso projeto obteve sucesso no principal objetivo proposto que era apresentar uma revisão bibliográfica dos autores contemporâneos sobre o partimento, além de demonstrar quais as principais ferramentas eram utilizadas pelos grandes mestres e por fim, apresentar e debater os principais problemas teóricos.

Em suma, acreditamos que de certa forma o debate sobre o partimento continuará a evoluir. Novos problemas serão apresentados conforme as pesquisas atuais se debruçam sobre o método de ensino de cada um dos mestres, além de pesquisas que envolvem a circulação destes em locais fora de Nápoles. Assim acreditamos que em um momento o método será revitalizado e adequado ao processo pedagógico contemporâneo. Eis a contribuição desta dissertação.

111 Ver apêndice B

Referências Bibliográficas

- BYROS, Vasili. Prelude on a partimento: invention in the compositional pedagogy of the german states in the time of J. S. Bach. **Society For Music Theory**, Bloomington, v. 21, n. 3, p. 1-23, set. 2015. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.byros.php>. Acesso em: 16 jul. 2021.
- CAFIERO, Rosa. Conservatories and the Neapolitan school: a european model at the end of the eighteenth century?. In: FEND, Michael; NOIRAY, Michel (ed.). **Music Education in Europe (1770-1914):** compositional, institutional and political challenges. Berlin: Bwv Berlin Wissenschafts-Verlag, 2005. p. 15-29.
- CAFIERO, Rosa. La musica è di nuova specie, si compone senza regole: Fedele Fenaroli e la tradizione didattica napoletana fra settecento e ottocento. In: MISCIA, Gianfranco. **Fedele Fenaroli il didatta e il compositore**. Lanciano: Libreria Musicale Italiana, 2011. p. 171-207.
- CAFIERO, Rosa. The early reception of neapolitan partimento theory in France: a survey. **Journal of Music Theory**, Durham, v. 51, n. 1, p.137-159, 2007.
- CASTILHO, Mara Lúcia. A pontuação métrica e semântica na música polifônica: cláusula e plano cadencial. **Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes**, Castelo Branco, Portugal, v. 1, n. 1, p. 1-1, out. 2010.
- CHRISTENSEN, Thomas. The "Règle de l'Octave" in thorough-bass: theory and practice. **Acta Musicologica**, [s.l.], v. 64, n. 2, p.91-117, jul. 1992. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/932911>.
- CHRISTENSEN, Thomas. Thoroughbass as music thoery. In: CHRISTENSEN, Thomas *et al.* **Partimento and continuo playing: in theory and in practice**. Leuven: Leuven University Press, 2010. p. 9-41.
- COTUMACCI, Carlo. **Principi e regole/di partimenti/con tutte le lezioni [MANOSCRITTO]**. Nápoles: S.I., 1761-1790. Disponível em: <http://www.internetculturale.it/it/16/search/detailid=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0084771&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>. Acesso em: 09 jul. 2021.
- D'ACOL, Mítia Ganade. **Decoro musical e esquemas galantes: um estudo de caso das seções de canto solo das missas de requiem de José Mauricio Nunes Garcia e mar.** 2015. 181 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- DEMEYERE, Ewald. On Fedele Fenaroli's pedagogy: an update. **Eighteenth century music**, [s.l.], v. 15, n. 02, p.207-229, set. 2018. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s1478570618000052>.
- DURANTE, Francesco. **Partimenti diminuiti (Embellished Basses)**. 2021. Editado por Robert O. Gjerdingen. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20170309021836/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/>

gjerdingen/p. Acesso em: 13 jul. 2021.

DURANTE, Francesco. **Principi e Regole**: per accompagnare del sig.e Francesco Durante. Parma: S.I., 1760-1800. Manoscritti della Sezione musicale della Biblioteca Palatina di Parma. Disponível em: http://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?instance=&case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0167066_1&qt=IT%5CICCU%5CMSM%5C0167066. Acesso em: 07 jul. 2021.

DURANTE, Francesco. **Regole di partimenti numerati, diminuiti Del M.o Francesco Durante**. Nápoles: S.I., 1811-1840. Disponível em: <https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/scheda.jsp?bid=MSM0159751>. Acesso em: 01 maio 2020.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. Tradução: Pedro Sússekind.

FENAROLI, Fedele. **Fedele Fenaroli's partimenti**: book 1. Book 1. 2018. Realizado e editado por Derek Remeš. Disponível em: <https://derekremes.com/wp-content/uploads/Fenaroli/fenarolibook1.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2021.

FENAROLI, Fedele. **Partimenti e regole musicali per quelli che vogliono suonare coi numeri e per i principianti di Cont**. Milão: Giovanni Ricordi, 1847. 152 p. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=fzyIzUDVXz4C&hl=pt-BR&printsec=frontcover&pg=GBS.PA6>. Acesso em: 01 maio 2020.

FENAROLI, Fedele. **Regole musicali per i principianti di cembalo**. Roma: S.I., 1795. 60 p. Editado por Vincenzo Mazzola-Vocola. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ja0RMWzucHgC&hl=pt-BR&pg=PA19#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 09 jul. 2021.

FENAROLI, Fedele. **Regole musicali por principianti di cembalo**. 1775. Editado por Robert O. Gjerdingen. Disponível em: <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Partimenti/collections/Fenaroli/regole/index>. Acesso em: 01 maio 2020.

FLORIMO, Francesco. **Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli**. Nápoles: Tipografia de Lorenzo Rocco, 1869. (Vol. 1). Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Cenno_storico_sulla_scuola_musicale_de_N.html?id=XjYHAQAAMAAJ&redir_esc=y. Acesso em: 21 jul. 2021.

FURNO, Giovanni. **Metodo facile breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare partimenti senza numeri del Maestro Giovanni Furno**. 1817. Editado por Robert O. Gjerdingen. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20160410072202/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Furno/index.htm>. Acesso em: 01 maio 2020.

GJERDINGEN, Robert O.. **Child composers in the old Conservatories**: how orphans became elite musicians. Nova Iorque: Oxford University Press, 2020a.

GJERDINGEN, Robert O.. Images of galant music in neapolitan partimenti and solfeggi. **Basler jahrbuch für historische musikpraxis**, Basel, v. 31, p. 131-148, 2007b.

GJERDINGEN, Robert O.. **Music in the galant style**. New York: Oxford University Press, Inc., 2007.

GJERDINGEN, Robert O.. **Research into the history, theory and cognition of music**. Disponível em: <<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/index.htm>>. Acesso em: 09 jul. 2020.

GJERDINGEN, Robert O.. A source of Pasquini partimenti in Naples. **Atti del convegno su Pasquini**, Smarano, p. 61-82, 2010a.

GJERDINGEN, Robert O.. Partimenti written to impart a knowledge of counterpoint and composition. In: CHRISTENSEN, Thomas et al. **Partimento and continuo playing: In theory and in practice**. Leuven: Leuven University Press, 2010. p. 43-70.

GJERDINGEN, Robert O.. Partimento, que me veux-tu? **Journal of Music Theory**. Durham, p. 85-135. fev. 2007a. Disponível em: <www.jstor.org/stable/40283109>. Acesso em: 27 fev. 2020.

HOLTMEIER, Ludwig. Heinichen, Rameau, and the Italian thoroughbass tradition: concepts of tonality and chord in the rule of the octave. **Journal of Music Theory**, Durham, v. 51, n. 1, p. 5-49, 2007.

IJZERMAN, Job. **Harmony, Counterpoint, Partimento: a new method inspired by old masters**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2018.

INSANGUINE, Giacomo. **Regole con moti di basso partimenti, e fuge del Maestro Giacomo Insanguine detto monopoli**. 1785. Editado por Robert O. Gjerdingen. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20160316180123/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Insanguine/index.htm>. Acesso em: 01 maio 2020.

KHOURY, Stephanie. Partimento as improvisation pedagogy: renewing a lost art. : Renewing a lost art. **Incantare: Revista do núcleo de estudos e pesquisas interdisciplinares em musicologia**, Curitiba, v. 5, n. 2, p. 87-101, dez. 2014.

LEVESQUE, Pierre Charles; BECHE, L.. **Solfèges d'Italie avec la Basse chiffrée, Composés par Léo, Durante, Scarlatti, Hasse, Pordora, Mazzoni, Caffaro, David Perez. Dédiés à Messieurs les premiers Gentils-Hommes de la Chambre du Roi, et recueillis par les Srs. Levesque & Bèche, Ordinaires de la Musique de Sa Majesté**. 2. ed. Paris: A Paris, Chez Cousineau, 1772.

LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. **A Latin Dictionary**. Oxford: Clarendon, 1879. S.v. "Clausula"

LODEWYCKX, David; BERGÉ, Pieter. Partimento, Waer bestu bleven? Partimento in the european classroom: pedagogical considerations and perspectives. **Music Theory and Analysis (Mta)**, [S.L.], v. 1, n. 1, p. 146-169, 1 out. 2014. Leuven University Press. <http://dx.doi.org/10.11116/mta.1.9>.

LONGENECKER, Deborah. The partimento tradition in the shadow of enlightenment thought. **Channels: Where Disciplines Meet**, Ohio, v. 1, n. 2, p. 23-34, nov. 2017. Disponível em: <https://digitalcommons.cedarville.edu/channels/vol1/iss2/3>. Acesso em: 25 ago. 2020.

LUTZ, Rudolf. The playing of partimento: comprehensive training for the composing and improvising interpreter. In: CHRISTENSEN, Thomas et al. **Partimento and continuo playing: In theory and in practice**. Leuven: Leuven University Press, 2010. p. 113-127.

MACHADO NETO, Diósnio et al. É assim, porque é assim que tem que ser: a retórica galante nos motetes de José Maurício, observada no uso da pedagogia dos *partimenti*, da gramática, das *schemata* e da oratória musical. **Musica Theorica**, [S.L.], v. 5, n. 2, p. 74-141, 7 jul. 2021. Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA). <http://dx.doi.org/10.52930/mt.v5i2.167>. Disponível em: <https://revistamusicaltheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/167>. Acesso em: 05 ago. 2021.

MACHADO NETO, Diósnio. Memória, realidade e projeção: 10 anos de estudos de significação musical sobre a música na América portuguesa. In: Musicologia Transatlântica, um momento de reflexão, 10., 2018, Lisboa. **Atas do Congresso Internacional**. Lisboa: Cesem-Universidade Nova de Lisboa, 2018. p. 123-136.

MACHADO NETO, Diósnio. O discurso musical no Réquiem de Marcos Portugal através de um estudo comparativo das tópicas: circunstâncias históricas e contextos estilísticos. In: (COORD.), David Cranmer. **Marcos Portugal: uma reavaliação**. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012. p. 1-10.

MALCOLM, Alexander. **A Treatise of musick, speculative, practical, and historical**. Edimburgo: S.I., 1721. 269 p.

MANFREDINI, Vincenzo. **Regole armoniche: o sieno precetti ragionati**. 2. ed. Veneza: S.I., 1797. 41 p.

PAGET, Jonathan R.; SMITH, Stewart J.. Keys from the past: unlocking the power of eighteenth-century contrapuntal pedagogies. In: **New Zealand Musicological Society and the Musicological Society of Australia Joint Conference**. 2010, Dunedin. New Zealand Music Industry Centre, 2013. p. 18-30.

PAISIELLO, Giovanni. **Regole e partimenti del M.o Giovanni Paisiello originale**. Nápoles: S.i., 1761-1790. Disponível em: <http://www.internetculturale.it/it/16/search?q=IT%5CICCU%5CMSM%5C0149061&instance=metaindice>. Acesso em: 01 maio 2020.

PAISIELLO, Giovanni. **Regole per bene accompagnare il partimento, o sia il basso fondamentale sopra il cembalo di Giovanni**. São Petersburgo: S.I., 1782. Disponível em: <http://www.internetculturale.it/it/16/search?q=IT%5CICCU%5CMSM%5C0155590&%20instance=metaindice>. Acesso em: 01 maio 2020.

SANGUINETTI, Giorgio. **The art of partimento: History, theory, and practice**. New York: Oxford University Press, Inc., 2012.

SANGUINETTI, Giorgio. Decline and fall of the "Celeste Impero": the theory of composition in Naples during the ottocento. **Studi Musicali**, Roma, v. 34, n. 2, p. 451-502, 2005.

SANGUINETTI, Giorgio. Diminution and harmonic counterpoint in late-Eighteenth-Century Naples: Vincenzo Lavigna's studies with Fedele Fenaroli.. **Journal of Schenkerian Studies**. Texas, p. 31-61. dez. 2013.

SANGUINETTI, Giorgio. Il Gradus Ad Parnassum di Fedele Fenaroli. In: MISCIA, Gianfranco. **Fedele Fenaroli il didatta e il compositore**. Lanciano: Libreria Musicale Italiana, 2011. p. 209-224.

SANGUINETTI, Giorgio. L'eredità di Fenaroli nell'Ottocento. In: CAROCCIA, Antonio; MAIONE, Paolo Giovanni; SELLER, Francesca. **Giuseppe Martucci e la caduta delle Alpi**. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2008. p. 11-34.

SANGUINETTI, Giorgio. Partimento-Fugue: The Neapolitan angle. In: CHRISTENSEN, Thomas et al. **Partimento and continuo playing: In theory and in practice**. Leuven: Leuven University Press, 2010. p. 71-112.

SANGUINETTI, Giorgio. The Realization of Partimenti: An Introduction. **Journal Of Music Theory**, [s.l.], v. 51, n. 1, p.51-83, 1 jan. 2007. Duke University Press. <http://dx.doi.org/10.1215/00222909-2008-023>.

SCARLATTI, Alessandro. **[217 partimenti] Regole per ben sonare il Cembalo**: date dal signor alessandro scarlatti estratte dalle proprie originali ad usum d. stefani rossi anno d. S.I: S.I., 1754. (D-Hs M A25). Disponível em: https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/de/nc/detail.html?tx_dlf%5Bid%5D=12004&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx. Acesso em: 05 jul. 2021.

TAVARES, Fernando; SILVA, Gustavo Caum e; MACHADO NETO, Diósnio. Cadências do galante: a utilização nas missas do padre José Mauricio Nunes Garcia. In: X Simpósio Internacional de Musicologia, 10., 2020, Goiânia. **Anais [...]**. Goiânia: S.I., 2020. p. 132-143.

TRILHA NETO, Mário Marques. **Teoria e prática do Baixo Contínuo em Portugal**. 2011. 410 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

VAN TOUR, Peter. **Counterpoint and Partimento**: Methods of teaching composition in Late Eighteenth-Century Naples. Uppsala: Uppsala Universitet, 2015. 318 p.

VAN TOUR, Peter. Partimento teaching according to Francesco Durante, investigated through the earliest manuscript sources. In: **Studies in Historical Improvisation: From 'Cantare super Librum' to Partimenti** / [ed] Massimiliano Guido, Oxford: Routledge, 2017, p. 131-148

VAN TOUR, Peter. Taking a walk at the Molo: Partimento and the Improvised Fugue, in: **Musical Improvisation in the Baroque Era**. Ed. Fulvia Morabito, Turnhout, Brepols, 2019 (Speculum Musicae, 33), pp. 371-382. ISBN: 978-2-503-58369-3.

Apêndice A: Exercícios para o estudo e realização dos partimentos

Neste apêndice, colocamos informações sobre os estudos de partimentos, que funcionarão como um pequeno manual de estudos.

Dividimos este apêndice em: Baixo Figurado, Cadências, Regra da Oitava, Suspensões e Partimentos para realizações. Apesar de constarem na parte principal do trabalho, aqui serão apresentados como nos cadernos de partimento, ou seja, somente os exercícios com pequenas anotações, com exceção ao baixo figurado, que terá uma apresentação mais detalhada aqui. Ademais, os estudos serão apresentados de forma completa, pois no corpo do texto eles foram reduzidos para o foco se dar no debate teórico que envolvia o pensamento dos mestres napolitanos.

Baixo Figurado

Iniciamos a demonstração dos conteúdos pelo baixo figurado que era a fonte principal da escrita dos partimentos. É importante lembrar que em alguns partimentos as figuras não eram utilizadas, pois o estudante deveria entender como realizar uma determinada sequência de baixos. Temos na figura 41 a representação dos baixos figurados e não figurados.

Figura 41: Baixo Figurado e Não figurado

The figure shows two staves of musical notation in 4/4 time, illustrating figured bass. The first staff contains six chords with the following figures: 5/3, 6/3, 6, 6/4, and 6/4. The second staff contains eight chords with the following figures: 7/5/3, 7, 6/5/3, 6/5, 6/4/3, 4/3, 6/4/2, and 4/2.

Fonte: O autor

Para sermos mais claros quanto as alterações possíveis, usamos um resumo exposto por Fétis (1875¹¹², apud Cafiero, 2007) em 11 tópicos. Dentro da tradição francesa, na qual a tríade se transforma na pedra fundamental da montagem dos acordes, ele começa descrevendo um conceito subentendido para um estudante criado dentro da tradição, o da coerência tonal. São três as regras que tratam das tríades e possíveis alterações, as regras 1, 3 e 4. O autor diz que não se deve figurar uma tríade composta por notas da tonalidade e no caso de alguma

¹¹² Fétis, François-Joseph, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art*, 11th ed. Paris: Brandus et Cie., 1875.

tríade menor se transformar em maior, deve-se grafar $3\#$ ou $3\flat$, ou suas abreviações $\#$ ou \flat . Se o oposto ocorrer, tríades maiores se transformarem em menores deve-se grafar $3b$ ou $3\flat$, abreviado com b ou \flat . Na terceira regra são tratadas as sextas que sofrem as mesmas alterações que a terça, ou seja, alterações ascendentes se grafa com $\#6$ ou $\flat6$ e descendentes com $b6$ ou $\flat6$. Neste caso, não há abreviações. Dentro das figuras básicas de tríades que conhecemos, o acorde de sexta e quarta é representado como exposto anteriormente.

As regras 5, 6, 7 e 8 tratam das inversões de tétrades. Na regra 5, obedecendo a coerência tonal, todo acorde com sétima sem alterações recebe apenas o número 7. Para os compositores napolitanos a figura 7 pode indicar “o acorde dominante com sétima, a suspensão da sexta para a sétima, o acorde de sétima menor no segundo grau da escala” (produzido pela combinação da ligadura [= uma suspensão] com substituição)” (FÉTIS, 1875, p. 140-42 apud CAFIERO, 2007, p. 152). O acorde diminuto com sétima pode receber a mesma figura ou 7_5 . Mudanças nas terças dos acordes 7 recebem as mesmas alterações que as ocorridas nas regras de terças, ou seja, $\#7$ ou $\flat7$. Ainda na regra 5, “se a terça menor do acorde de sétima no segundo grau da escala for resultado de uma mudança de tom, o sinal para esse acorde é $b7$ ou $\flat7$ (FÉTIS, 1875, p. 140-42 apud CAFIERO, 2007, p. 153).

A sexta regra trata do acorde 6_5 , e se relaciona a Regra da Oitava, diferenciando os acordes sob a quarta e a sétima da escala. Na regra, a sétima é tratada como a segunda inversão do acorde dominante. Diferente da figura mais comum (4_3), o autor cria uma categoria bem mais confusa, aonde o acorde é representado por $6\#$ ou $6\flat$. “Indica-se, de acordo com o contexto, por $\#/6$ ou $\flat/6$. O sustenido e o bequadro, colocados depois do 6 ou acima, distinguem este acorde do sexto maior simples, onde o acidente precede a figura (FÉTIS, 1875, p. 140-42 apud CAFIERO, 2007, p. 153). E por fim, a terceira inversão aparece na oitava regra em que dentro da tonalidade temos o acorde 4_2 ou 4. O acidente ascendente na quarta da tonalidade maior é representada por $^{4\#}_2$, $4\#$, $^{6\#}_{\#4}$, ou $^{4\flat}_2$. Em menor o sustenido ou bequadro é colocado ao lado da figura.

As regras 2, 9, 10 e 11, expostas por Fétis (1875) se referem as suspensões. Uma suspensão 4-3 é indicada pelo número 3 e se segue um retardamento 9-8, indica-se com a figura 8. Como temos alguns sinais bem particulares, deixamos a citação literal destas três regras.

9. Na tríade simples, o atraso [= suspensão] da terça por uma quarta é simplesmente figurada como 4; a mesma suspensão como parte de um acorde com sétima é figurada com 7_4 . Esta última figura é usada para indicar a suspensão da sexta por uma sétima em um acorde de seis-quatro.

10. O atraso da oitava por uma nona é figurado com $^+_9$. O sinal “+”, do qual dificilmente se compreende o propósito, parece pretender mostrar a necessidade de uma terça para acompanhar a suspensão; para quando a terça for menor, uma figura é $^{b+}_9$ [O sinal “+” era, na verdade um numeral romano dez, “X”]

11. A suspensão da terça pelo baixo, em um acorde de sexta, produzindo uma segunda e uma quinta, é representado por 5_2 . A mesma suspensão, com substituição, produzindo uma segunda, quarta e sexta, é representada por 4_2 (FÉTIS, 1875, p. 140-42 apud CAFIERO, 2007, p. 153).

9. In the plain triad, the delay [= suspension] of the third by a fourth is simply figured as 4; the same delay as part of a seventh chord is figured 7_4 . This last figure is used to indicate the delay of the sixth by a seventh in a six-four chord.

10. The delay of the octave by a ninth is figured by $^+_9$. The “+” sign, of which one hardly understands the purpose, seems intended to show the necessity of a third to accompany the delay; for when the third is minor, one figures it with $^{b+}_9$ [The V sign was actually a Roman numeral ten, "X"]

11. The delay of the third by the bass, in a sixth chord, producing a second and a fifth, is figured by 5_2 . The same delay, with substitution, producing a second, fourth, and sixth, is figured by 4_2 (FÉTIS, 1875, p. 140-42 apud CAFIERO, 2007, p. 153).

Deste modo, as primeiras ideias necessárias para o entendimento do método de uma forma geral estão postas.

Cadências

A cadência simples é caracterizada pelo uso de consonâncias na dominante dentro da unidade métrica unitária. Na figura 42, temos os três primeiros exemplos utilizando a cadência simples em *Dó* maior nas três posições e depois em *Lá* menor. Em ambas funções os acordes são 5_3 .

Figura 42: Cadência simples (*cadenze semplici*)

Fonte: O autor

A cadência composta possui uma suspensão 4-3 e para tanto, necessita de duas unidades métricas para ocorrer. A suspensão deve ser preparada pela oitava no acorde anterior. Ela é figurada com 5_3 na tônica e $^5_{4-3}$, na dominante (figura 43).

Figura 43: Cadência composta (*cadenze composte*)

Fonte: O autor

Figura 44: Cadência dupla (*cadenze doppie*)

Fonte: O autor

Por fim, na figura 44, temos a cadência dupla, que é construída com quatro acordes na região da dominante. Estes acordes são figurados com 5_3 , 6_4 , $^5_{4-3}$. Esta cadência é mais adequada ao final dos partimentos ou de peças, quando os quatro tempos estiverem disponíveis.

Regra da Oitava

Abaixo temos a Regra da Oitava na tonalidade maior, nas três posições. Primeiro na forma ascendente (figura 45) e depois na descendente (figura 46).

Figura 45: Regra da Oitava Maior Ascendente nas três posições

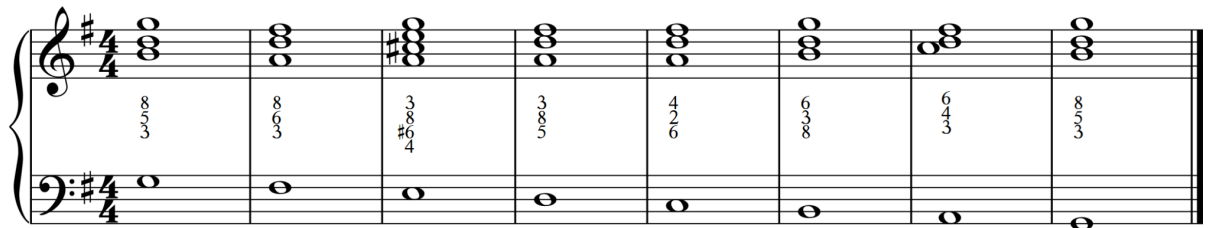
Regra de Oitava (Ascendente) - Primeira Posição

Regra de Oitava (Ascendente) - Segunda Posição

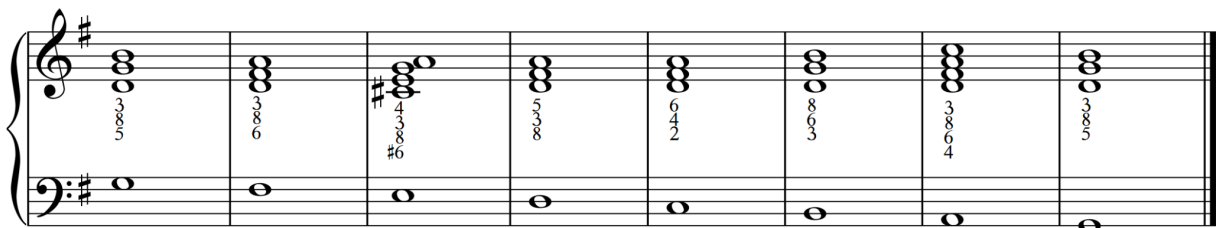
Regra de Oitava (Ascendente) - Terceira Posição

Figura 46: Regra da Oitava Maior Descendente nas três posições

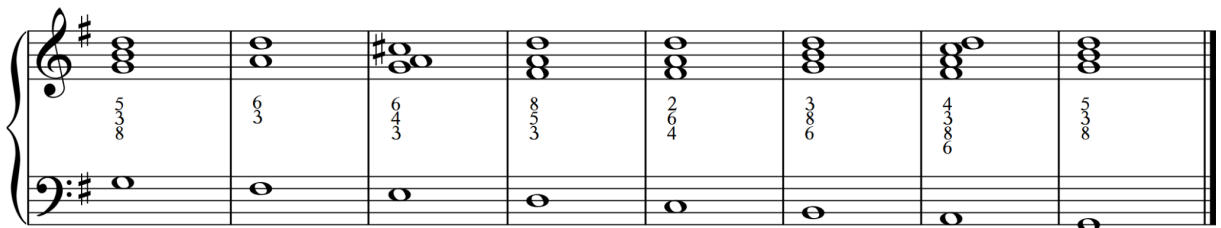
Regra de Oitava (Descendente) - Primeira Posição



Regra de Oitava (Descendente) - Segunda Posição



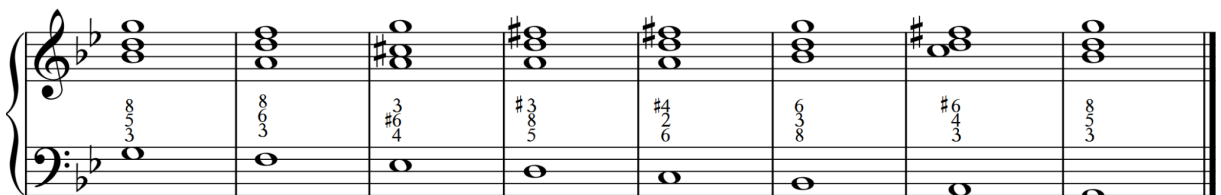
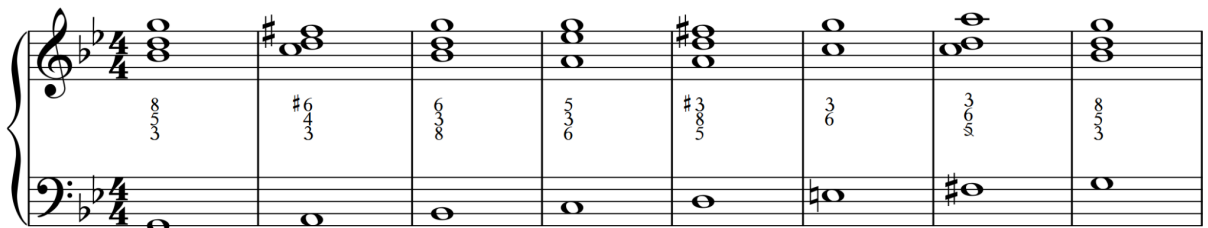
Regra de Oitava (Descendente) - Terceira Posição



Fonte: O Autor

Na sequência temos a Regra da Oitava na tonalidade menor, novamente nas formas ascendente e descendente no mesmo exercício.

Figura 47: Regra da Oitava Menor nas formas ascendente e descendente



Fonte: O Autor

É recomendado que os alunos estudem as cadências e todas as formas da Regra da Oitava em todos os tons. Na edição de Mandanici do caderno de Fenaroli (1846), o autor passa a Regra nas tonalidades de Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá, Si bemol e Mi bemol nas três posições e em Sol menor, Lá menor, Si menor, Dó menor, Ré menor, Mi menor e Fá menor somente na primeira posição.

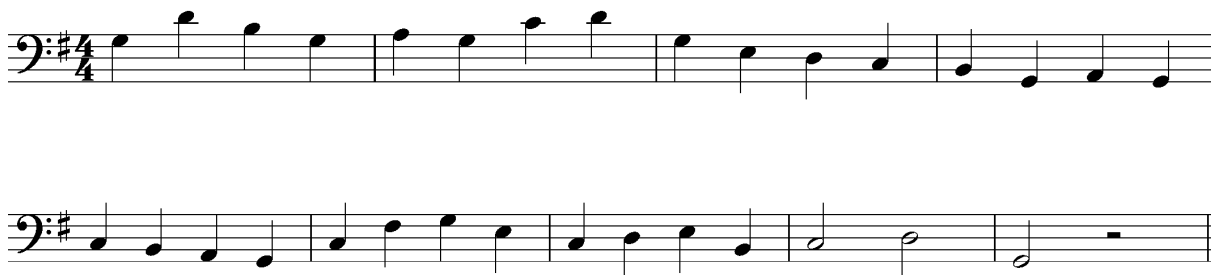
Após estes primeiros estudos, o estudante pode arriscar as primeiras tentativas de realizar os partimentos. Mostramos a seguir um passo a passo para resolver o partimento número 1 de Giovanni Furno (1817). Não obstante, é necessário lembrar que os partimentos devem ser realizados de forma improvisada e após dominar pelo menos as primeiras regras. Este nosso exemplo é válido, pois ele demonstra pelo passo a passo e de forma sintetizada o pensamento do músico do período

Resolução do Partimento 1 de Giovanni Furno

Durante o processo de aquisição de habilidades, alguns partimentos são transmitidos para os alunos promoverem pequenas realizações. Este processo de realizar baixos é importante para os alunos, pois funciona como uma verificação de aprendizagem. Em suma, ao realizar um partimento os mestres poderiam avaliar o que o estudante aprendeu e se percebessem alguma lacuna, poderiam propor novas realizações ou um novo partimento para o estudante executar.

Utilizando o partimento número 1 de Furno (1817), apresentado na figura 48, mostraremos um passo a passo para resolver estes baixos. Outras resoluções deste partimento são fáceis de encontrar, como por exemplo, o presente no caderno editado por Gjerdingen que possui um apêndice com a resolução de todos os partimentos deste caderno.

Figura 48: Partimento 1 de Giovanni Furno (1817)



O primeiro passo para iniciar a realização é imaginar ou numerar cada nota com os graus da escala. Este procedimento auxiliar o estudante a encontrar as cadências e os graus conjuntos que caracterizam a Regra da Oitava (Figura 49).

Figura 49: Passo 1 – Identificação dos graus do partimento

Fonte: O autor

Após este primeiro procedimento, podemos montar uma análise para entender o que acontece no partimento, assim anotamos o que encontramos. Neste partimento encontramos Regra da Oitava (R.O.), cadência simples (C.S.), e cadência composta (C.C.). Além destas, indicamos um *Prinner*, que é um *schema* encontrado no livro de Gjerdingen (2007) e que apesar de entendermos todo o complexo de significação que carrega um determinado *schema*, colocamos aqui como exemplo da gramática e da coleção de ideias musicais de um estudante do período (Figura 50).

Figura 50: Passo 2 – Análise dos baixos

Fonte: O autor

E após estes procedimentos, podemos realizar o partimento respeitando as primeiras etapas do método. Novamente, recordaremos que o ideal é dominar tais parâmetros para poder entender os baixos de forma ágil para improvisar as conduções de vozes. Salientamos que o número de vozes na realização é indiferente e ademais, anotamos a melodia separada das outras vozes, pois pode-se montar um partimento somente com estas duas vozes. As outras vozes são auxiliares e portanto, a realização de um partimento pode ser feita com duas, três ou

quatro vozes. Em suma, não é obrigatório a manutenção da mesma quantidade de vozes em todos os acordes, sempre que necessário pode-se omitir ou adicionar vozes a estrutura da realização (Figura 51).

Figura 51: Partimento 1 de Giovanni Furno (1817) com a realização dos baixos

Fonte: O autor

Abaixo, na figura 52 temos uma página do livro 1 de Fenaroli (1847) com alguns partimentos.

Figura 52: Partimentos 1, 2 e 3 do book 1 de Fenaroli (1846) na versão de Placido Mandanici

15

PARTIMENTI
SECONDO LE REGOLE PER L'ACCOMPAGNAMENTO DELLA SCALA E DELLE CADENZE.

1.

2.

3.

Fonte: Fenaroli (1846, p. 15)

As outras regras como as suspensões e os movimentos de baixo, proporcionam aos estudantes o domínio de outros aspectos do contraponto.

Suspensões encontradas no caderno de Fenaroli (1775)

No caderno de Fenaroli são apresentadas as quatro suspensões, quarta, sétima, nona e segunda, preparadas pelas consonâncias.

Começamos pelas suspensões de quarta. Estas podem ser preparadas pelas consonâncias de 8, 3, 5 e 6 e pelas dissonâncias de 7 e b5. Veja na figura 53.

Figura 53: Suspensões de quarta com base no modelo de Fenaroli (1775)

Fonte: Fenaroli (1775)

Posteriormente temos as suspensões de sétima, que podem ser preparadas pelas consonâncias de 8, 3, 5 e 6. Veja na figura 54.

Figura 54: Suspensões de sétima com base no modelo de Fenaroli (1775)

Fonte: Fenaroli (1775)

A seguir temos as de suspensões de nona, que podem ser preparadas pelas consonâncias de 3 e 5. Veja na figura 55.

Figura 55: Suspensões de nona com base no modelo de Fenaroli (1775)

The musical score for Figure 55 is presented in two systems. Each system contains two measures of suspension preparation and two measures of suspension resolution. The first system shows the preparation of the suspension (3 and 9) and its resolution (5 and 9). The second system shows the preparation (3 and 9) and resolution (5 and 9) with different voicings. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4.

Fonte: Fenaroli (1775)

E por fim, temos as suspensões de segunda que ocorrem no baixo. Veja na figura 56.

Figura 56: Suspensões de segunda com base no modelo de Fenaroli (1775)

The musical score for Figure 56 is presented in two systems. Each system contains two measures of suspension preparation and two measures of suspension resolution. The first system shows the preparation of the suspension (4 and 2) and its resolution (6 and 6). The second system shows the preparation (4 and 2) and resolution (6 and 6) with different voicings. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4.

Fonte: Fenaroli (1775)

Os movimentos de baixo foram contemplados no corpo da dissertação, deste modo, seria redundante trazê-los para este apêndice.

Realizações para o partimento #14 de Fedele Fenaroli

Abaixo apresentamos duas realizações para o partimento #14 do livro 1 de Fedele Fenaroli, realizados por Derek Remes¹¹³. Na figura 57 temos o partimento.

Figura 57: Partimento #14 do livro 1 de Fenaroli (2018) na versão de Derek Remes

The musical score for Partimento #14 is presented in seven staves. Each staff contains a line of music with notes, rests, and accidentals. Below the notes, there are numerical figures (fingerings) and some accidentals (sharps and naturals) indicating specific fingerings and pitch adjustments for the performance. The figures are: 8, #6, #, 6, 6/5, #3, 6, 6, 6/5, #3; 5/3, 5/3, 6, 8- - - - 3, 8, 6/3, 6/5, 6; 6/5, 3, 6, 6, 6/5, 3, 6/5, 3; #6, #3, 6, 6/5, #3, 6/5, 3; #6, #, 6, 6/5, #, 6/5, 3, #6, #3, 6; 6/5, #3, 8, 6, 6/5, #, #6, 6; 3/8, 8/3, 6/5, 5/3, 6, #6, 5/3, 6/4, 5/4, 5/3.

Fonte: Fenaroli (2018) no caderno de Derek Remes. Disponível em <https://derekremes.com/wp-content/uploads/Fenaroli/fenarolibook1.pdf>

113 Derek Remes disponibilizou em seu site as realizações de todo o livro 1 de Fedele Fenaroli. O caderno realizado pode ser encontrado no link: <https://derekremes.com/wp-content/uploads/Fenaroli/fenarolibook1.pdf>

Figura 58: Primeira realização do partimento #14 do livro 1 de Fenaroli (2018) na versão de Derek Remes

The musical score is presented in eight systems, each containing a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below notes. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as chords, single notes, and rests.

System 1: Treble staff has chords; bass staff has notes with fingerings 8, #6, #4, 6, 5, #3, 6, 6, 5, #3.

System 2: Treble staff has chords; bass staff has notes with fingerings 5, 5, 6, 8, 3, 8, 5, 5.

System 3: Treble staff has chords; bass staff has notes with fingerings 6, 5, 3, 6, 6, 5, 3, 5.

System 4: Treble staff has chords; bass staff has notes with fingerings 3, #6, #3, 6, 5, #3, 5.

System 5: Treble staff has chords; bass staff has notes with fingerings 3, #6, #4, 6, 5, #4, 5.

System 6: Treble staff has chords; bass staff has notes with fingerings 3, #6, #3, 6, 5, #3, 8, 6, 5, #4.

System 7: Treble staff has chords; bass staff has notes with fingerings #6, 6, #3, #3, 5, 5, 6, #6.

System 8: Treble staff has chords; bass staff has notes with fingerings 5, #3, 4, 4, 5, #3.

Figura 59: Segunda realização do partimento #14 do livro 1 de Fenaroli (2018) na versão de Derek Remes

The musical score is presented in eight systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

System 1: Treble clef starts with a whole note chord. Bass clef has a whole note chord. Fingerings: 8, ♯6, ♯, 6, 5, ♯3, 6, 6, 5, ♯3.

System 2: Treble clef has a quarter rest followed by eighth notes. Bass clef has a whole note chord. Fingerings: 3, 3, 6, 8, 3, 8, 3, 5.

System 3: Treble clef has eighth notes. Bass clef has a whole note chord. Fingerings: 6, 5, 3, 6, 6, 5, 3, 5.

System 4: Treble clef has eighth notes. Bass clef has a whole note chord. Fingerings: 3, ♯6, ♯3, 6, 5, ♯3, 5.

System 5: Treble clef has eighth notes. Bass clef has a whole note chord. Fingerings: 3, ♯6, ♯, 6, 5, ♯, 5.

System 6: Treble clef has eighth notes. Bass clef has a whole note chord. Fingerings: 3, ♯6, ♯3, 6, 5, ♯3, 8, 6, 5, ♯.

System 7: Treble clef has eighth notes. Bass clef has a whole note chord. Fingerings: ♯6, 6, 5, 3, 5, 5, 6, ♯6.

System 8: Treble clef has eighth notes. Bass clef has a whole note chord. Fingerings: 5, 6, 5, 5.

Fonte: Fenaroli (2018) no caderno de Derek Remes. Disponível em <https://derekremes.com/wp-content/uploads/Fenaroli/fenarolibook1.pdf>

Apêndice B: Sites e fóruns de debate sobre partimentos

O debate que cerca os estudos de partimento envolve diversas formas de compartilhamento de informações. Os pesquisadores e músicos utilizam as plataformas digitais para divulgar as pesquisas, resultados obtidos e performances dos músicos e pesquisadores.

Neste apêndice separamos sites, grupos de discussão e canais do youtube que envolvem as pesquisas relacionadas a esta dissertação. Colocamos o nome do site, o link e um pequeno comentário para auxiliar o pesquisador na seleção de quais conteúdos são válidos para pesquisas.

- Robert Gjerdingen e Partimenti.org
 - <http://partimenti.org/partimenti/index.html>
 - Editado por Robert Gjerdingen, é o site mais completo sobre partimentos na rede. É atualizado constantemente com cadernos editados dos grandes mestres. Aqui é possível acessar gratuitamente os cadernos de Francesco Durante, Fedele Fenaroli, Giacomo Insanguine, entre outros.
 - Possui explicações sobre partimento, além de exemplos de realizações. É possível acessar os arquivos em formato midi de alguns exercícios.
 - Na página inicial do site <http://partimenti.org/> existem links que levam a outras páginas com informações teóricas relevantes do período Galante como Solfejo, Contraponto, Fuga, Harmonia, *Schemas*, Disposições e *Intavolatura*.
 - Sites “embrionários” deste, produzidos pela mesma equipe e que ainda se encontram na rede estão nos endereços:
 - <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/index.htm>
 - https://sites.google.com/site/partimenti/resources/mon_of_partimenti
 - <https://sites.google.com/site/partimenti/home>
- Peter Van Tour
 - <http://www.vantour.se/index.php#cover>
 - Van Tour é um dos pesquisadores mais ativos de partimento.
 - Em seu site é possível encontrar os materiais lançados pelo autor sobre o assunto, além de poder adquirir os seus livros.
 - No link *database* do site (<http://www.vantour.se/index.php#resources>), pode-se encontrar um banco de dados completo com os cadernos de partimento (que

disponibilizamos no Anexo B) e solfejo.

- Ewald Demeyere
- <https://www.ewalldemeyere.com/videos>
 - Outro importante pesquisador e difusor de partimentos. Demeyere possui este link no qual ensina os princípios básicos do partimento, além de demonstrar algumas realizações focadas principalmente nos livros de Fedele Fenaroli. Esta página funciona em conjunto com o seu canal do *YouTube*: <https://www.youtube.com/user/ewalldemeyere1>
- Nikhil Hogan
- <https://www.nikhilhogan.com/>
 - Este é um dos pesquisadores mais ativos do período Galante. Sua produção em vídeo é abundante e está vinculada em seu site e no seu canal do *YouTube* (<https://www.youtube.com/c/Nikhilhoganmusic>). Vale ressaltar que o autor produz diversas entrevistas com professores renomados de partimento e que estão em seus canais de divulgação.
 - O conteúdo de seu site varia entre aulas, vídeos com realizações de partimento e *podcasts* (<https://www.nikhilhogan.com/podcast>).
- Early Music Sources
- <https://www.earlymusicsources.com/home>
- <https://www.youtube.com/channel/UCJOiqToQ7kiakqTLE7Hdd5g>
 - Este é um dos sites mais importantes com conteúdo sobre música antiga. Diferente dos outros sites que geralmente são mais práticos e com edições de conteúdo bem precárias, os autores deste trabalho apresentam trabalhos didáticos muito bem produzidos. No canal do *YouTube* tem-se os vídeos produzidos, enquanto que no site, são disponibilizadas as referências bibliográficas, os exercícios e diversos hiperlinks para aprofundamento dos estudos.
 - O site ainda possui bancos de dados iconográficos e bibliográficos.
- Grupos de debate no Facebook:
 - O grupo do facebook *The Art of Partimento*, localizado no endereço: <https://www.facebook.com/groups/195221033967849>, é muito importante para as atualizações sobre as pesquisas de Partimento. O grupo é administrado por Marco Pollaci e Giorgio Sanguinetti, e recebe atualizações de cadernos, vídeos e questionamentos teóricos sobre o assunto. Ademais, é utilizado pelos

principais pesquisadores de partimento para a divulgação de novos trabalhos.

- Outros grupos importantes são:
 - The Art of Schemata: Improvisation, Composition, and Analysis:
 - <https://www.facebook.com/groups/296557367993585/>
 - The Art of Solfeggio:
 - <https://www.facebook.com/groups/2426164244286547/>
 - Basso Continuo - Thorough Bass - Bajo Continuo:
 - <https://www.facebook.com/groups/743301749389957/>
 - Early Music Improvisation:
 - <https://www.facebook.com/groups/1366470113433933/>
- Sala del Cembalo
- https://www.saladelcembalo.org/archivio/a2016_16.htm
 - Site que contém diversos áudios com obras dos mestres napolitanos.
 - Este é um site voltado para cravo e é um projeto *creative commons*, ou seja, com materiais, artigos, áudios e outras fontes de difusão do cravo sem fins lucrativos.
- The partimenti of Alessandro Scarlatti
- <https://partimentiscarlatti.blogspot.com/p/d-hs-ma-251.html>
 - Site dedicado a realização dos partimentos de Alessandro Scarlatti.
- Italian Opera
- <https://www.italianopera.it/>
 - Site dedicado a difusão do partimento.
 - Tem alguns resumos, assim como pequenas biografias dos autores
- Internet Culturale
- <https://www.internetculturale.it/>
 - Neste site é possível encontrar diversos cadernos de partimentos dos mestres napolitanos.
 - Os cadernos podem ser encontrados tanto na forma física, quanto digital.
 - Outras fontes de cadernos são os já conhecidos Google Books (<https://books.google.com.br/>) e o IMSLP (https://imslp.org/wiki/Main_Page).

Anexo A: Lista de cadernos de partimentos de Giorgio Sanguinetti (2012)

- Anonymous
 - [no title] MS: Rome (I-Rsc) A.400 (facsimile edition with introduction by Alexander Silbinger, New York and London, 1987).
 - Istituzioni, ordini e regole, da osservarsi puntualmente da' figliuoli di questo Real Conservatorio della Pieta dei Turchini dentro, e fa.ori di esso, Naples: Mazzola 1759.
 - Istruzioni armoniche raccolte dalle opere de' piu illustri autori ovvero metodo facile per apprendere I principj della musica e del contrapunto: e le regole pratiche necessarie a ben suonare il cembalo, o pianoforte, Naples, Stamperia della Biblioteca Analitica 1822 (copy in I-Mc Nosedà Th. b. 23).
 - Ordini, et istruzioni quali si dovranno osservare nella Casa Santa, «[.Regal Conservatorio della Pieta de' Torchini da' RR. PP. Rettore, Vicerettore, Sagrestano, & altri come segue, Naples: Secondino Porsile 173r.
 - Regole da osservarsi nel Real conservatorio della Pieta de' Torchini, Naples: Mazzola-Vocola 1769.
 - Regole e Statuti del Real Conservat. o della Pieta de Torchini da osservarsi dalli Ministri, Maestri, Alunni e Serventi. Anno domini 1746. MS: Naples: Archive of the Conservatory.
 - Regole per accompagnare nel Cimbalo o vero Organo. D-Bsb Mus.ms.theor. 148}
 - Toccate, Fughe, Intavolature per cembalo, e alcuni pezzi per 2 violini e Be. MS: Naples (I-Ne) MS. 74, olim 22.I.22 (partimenti by different authors: Gaetano Greco, Gaetano Veneziano, Salvatore Tori, Galasso).
- Arena, Giuseppe (1713- 1784)
 - Principij di musica con intavolature di cembalo e partimenti. MS: Naples (I-Ne) 45.r.r.
- Bach, Johann Sebastian (1685-1750)
 - Neue Ausgabe Samtlicher Werke V/12: Werke zweifelhafter Echtheit far Tasteninstrumente (ed. Ulrich Bartels and Frieder Rempp). Kassel: Barenreiter 2006.
- Banchieri, Adriano (1569- 1634)

- L'Organo Suonarino. Venice: Ricciardo Amadino 1605 (second ed. 1611, third ed. 1622). Faes. with an introduction by Giulio Cattin, Bologna: Forni 1969. English translation: Donald Earl Marcuse. Adriano Banchieri: L'organo suonarino. Translation, Transcription and Commentary (Ph.D. diss., Indiana University). Ann Arbor, MI, 1970 (microfilm).
- Basili, Andrea (1705-1777)
 - Musica universale armonico-pratica dettata dall'istinto e dalla natura illuminata dai veri precetti armonici opera utile per i studiosi di contrappunto, e per i suonatori di grave cembalo, ed organo esposta in ventiquattro esercizi. Venice: Scaccaglia, 1776.
- Bovicelli, Giovanni Battista (c.1550-after 1594)
 - Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati. Venice: G. Vincenti, 1594. Faes. Kassel: Barenreiter, 1957; Rome: Societa Italiana del Flauto Dolce, 1986.
- Cafaro, Pasquale (1715- 1787)
 - Elementi per ben sonare il cembalo del Sig.r D. Nicola Sala. MS: Naples (I-Ne) S.r.94 (cc. 9r-16v – 33r-40r).
 - Partimenti ossia Esercizii per accompagnare il basso del Sig.r Leonardo Leo, e del Sig.r Pasquale Cafaro. MS: Bologna (I-Be) DD. 219.
- Catelani, Angelo (1811-1866)
 - Partimenti disposti secondo i principii della Scuola di Napoli, con Appendice del M^o Durante. MS: Modena (I-MOe) Mus. F. 370.
- Cavalliere, Giovanni Filippo (?- 1634)
 - Il scolaro principiante di musica. Naples: Nucci, 1634.
- Chiti, Girolamo (1679-1759)
 - Risposte a una messa cantata. MS: Rome (I-Rli) Musica M 24/4.
- Alexandre-Etienne Choron (1772-1834)
 - Principes d'accompagnement des ecoles d'Italie, extraits des meilleurs auteurs: Leo, Durante, Fenaroli, Sala, Azopardi, Sabbatini, le pere Martini, et autres. Ouvrage classique, servant d'introduction a l'etude de la composition . . . Paris: Imbault, 1804 (with Vincenzo Fiocchi).
 - Principes de composition des ecoles d'Italie. Adoptes per le gouvernement fran;ais pour servir a l'instruction des eleves des maitrises de cathedrales. Ouvrage classique ... Paris: Le Due, 1808.

- Cimarosa, Domenico (1749- 1801)
 - Partimenti di Domenico Cimarosa. Anno D.1762. MS: Modena (I-MOe) Campori, gamma. L. 9. 26.
- Cotumacci, Carlo (1709-1785)
 - Disposizioni a tre, e quattro parti, ossia Partimenti. MS: Milan (I-Mc) Nosed.a E.66-16.
 - Partimenti per cembalo, o piano forte. MS: Naples (I-Ne) 4p.4/ I.
 - Partimenti. MS: Naples (I-Ne) 34.2.2.
 - Principi e regole di partimenti con tutte le lettioni. MS: Naples (I-Ne) Rari 1.9.14/1 (autograph).
 - Regole e principi a ben sonare il cembalo. MS: Naples (I-Ne) U.7.36.
 - Sonate per cembalo divise in studii e divertimenti. Milan: Ricardi 1978.
- De Nardis, Camillo (1857- 1951)
 - Partimenti dei maestri Cotumacci, Durante, Fenaroli, Leo, Mattei, Platania, Sala, Scarlatti, Tritto, Zingarelli. Milan: Ricardi 1933.
- De Sanctis, Cesare (1824-1916)
 - La polifonia nell'arte modema spiegata secondo i principi classici. Vol. I. Milan: Ricardi, 1887.
- Doll, Joseph (Doi, Giuseppe; ?-1774)
 - Regole per Accompagnare il Basso del Sig. Giuseppe Dol Napoletano. MS: Geneva (CH-Ge) R253/ 18.
- Durante, Francesco (1684- 1755)
 - Bassi e faghe. MS: Lecce (I-LEpastore) Ms. A. 5.
 - Bassi e Fughe. Un manuale inedito per riscoprire la vera prassi esecutiva della Scuola Napoletana del Settecento, ed. Giuseppe A. Pastore (Padua: Armelin, 2003).
 - Partimenti, ossia studio di numerati per hen suonare il cembalo. MS: Bologna (I-Be) EE qr.
 - Partimenti. MS: Grottaferrata (I-GR) Ms.It.r25.
 - Partimenti. MS: Milan (I-Mc) Nosed.a Th.c.rn7.
 - Partimenti per Cembalo con I suoi Esempij di diminuzione. Del Sig. D. Franc.o Durante Napolitano. Miinster (D-MOs) Ms 1429.
 - Regole di partimenti numerati e diminuiti. MS: Milan (I-Mc) Nosed.a Th.c.123.
 - Regole di Partimenti numerati e diminuiti. MS: Milan (I-Mc) Nosed.a

Th.C.133.

- Regole di partimenti numerati e diminuiti. MS: Naples (I-Ne) M.S. 1908 (olim ex 22.r.26).
- Regole di partimenti numerati e diminuiti. MS: Naples (I-Ne) 4p.4/4.
- Regole di partimenti numerati e diminuiti. MS: Pesaro (I-PESc) Rari Ms. C. 13.
- Regole e partimenti numerati e diminuiti. Per uso di Agostino Fontana 1801. MS: Rome (I-Ria) Misc. Mss. Vess. 283-
- Sonate per organo di vari autori. MS: Rome (I-Ria) Mss. Vess.429.
- Fago, Nicola (1677-1745)
 - Fughe del sig. Fago per uso di me Giuseppe Mirone nell'anno 1813. MS: Naples (I-Ne) Ms. 2066 (olim 24.1.2).
 - Partimenti del Celebre Maestro Tarantino per uso di me Giuseppe Mirone. MS: Naples (I-Ne) 20.r.20 (8) (olim 46.r.51).
- Fenaroli, Fedele (1730-1818)
 - Metodo nuovamente riformato de' partimenti arricchito di schiarimenti e di una completa imitazione dal maestro Emanuele Guarnaccia. Milan: Ricordi n.d. [1825 ca].
 - Partimenti e regale musicali per quelli che vogliono suonare coi numeri e per i principianti di contrappunto di F. Fenaroli. Nuova edizione corretta ed illustrata con annotazioni ed esempi dimostrativi secondo la scuola dell'autore di P. Mandanici. Milan: Giovanni Ricardi, n.d. [1846 ca.].
 - Partimento ossia bassi numerati del celebre Maestro Fedele Fenaroli e trattato d'accompagnamento di Luigi Felice Rossi . . . Milan, F. Lucca, n.d. [1844 ca.]
 - Partimenti ossia Basso numerato. Florence, Gio. Canti n.d ca. 1850. Faes. Bologna: Forni 1978.
 - Partimenti ossia basso numerato. Napoli, calcografia de' R.li Teatri presso B. Girard e C.ni, n.d. [1829].
 - Partimenti ossia basso numerato. Opera completa di Fedele Fenaroli per uso degli alunni del Regal Conservatorio di Napoli a Nicccla Zingarelli Maestro di S. Pietro in Roma Direttore del medesimo Conservatorio Dall'Editore Dedicata . . . Paris: Carli, n.d. [1814].
 - Partimenti ossia basso numerato. Roma: Leopoldo Ratti, [n.d.].
 - Regale musicali per i principianti di cembalo. Naples: Vincenzo Mazzola-

Vocola, 1775.

- Florimo, Francesco (1800- 1880)
 - Untitled document (n. n8) in Scritti, lettere e documenti varii. MS: Naples (I-Ne) Rari 19.7.
- Franzaroli, Gaetano (2nd half, sec. 17th-1st half, sec. 18th)
 - Bassi per bene accompagnare al cembalo. MS: Mii.nster (D-MOs) Hs. 1540.
- Furno, Giovanni (1748-1837)
 - Metodo facile, breve e chiaro delle prime ed essenziali regale per accompagnare i partimenti senza numeri. Naples: Orlando, n .d. (other editions Milan: Lucca, Gio. Ricordi).
 - Regale di Partimenti del Maestro Furno. MS: Naples (I-Ne) Od. i.6/i.
- Gaffi, Tommaso Bernardo (1665-1744)
 - Regole per sonare su la parte. MS: Rome (I-Rli) Musica M r4 bis/II.
- Galeota, Antonio(?- ?)
 - Partimenti. Antonio Galeota P[adro]ne 2753. MS: Naples (I-Ne) 30.i.5/1(olim45.i.7).
- Gallo, Vincenzo (1560 ca.-1624)
 - Salmi del Re David che ordinariamente canta Santa Chiesa ne i Vespri. Libro primo a otto voci con il suo partimento per commodita degli organisti. Palermo, Gio. Battista Maringo 1607 [recte: 1608]. Modem edition: Maria Antonella Balsano and Giuseppe Collisani (ed.), Florence: Olschki 1996.
- Ganassi, Sylvestro (1492- mid-16th century)
 - Opera intitulata Fontegara. Venice: 1535. Faes. Bologna: Forni, 1969; Rome: Societa Italiana del Flauto Dolce, 1991; trad. and ed. Hildemarie Peter, Berlin: Lienau, 1959.
- Gasparini, Francesco (1661-1727)
 - L'armonico pratico al cembalo (Venice: Antonio Bartoli, 1708). Transl.: The Practical Harmonist at the Harpsichord. Translated by Frank S. Stillings. Edited by David L. Burrows. New Haven: Yale School of Music [1963].
- Greco, Gaetano (1657 ca.-1728)
 - 2 Bassi numerati. MS: Milan (I-Mc) Nosedà N 49-I.
 - Partimenti di Greco Gaetano. MS: Naples (I-Ne) Ms 45.I.65 (olim 33.2.9).
 - Partimenti per Cembalo n. 4 del Sig. Gaetano Greco. MS: Milan (I-Mc) Nosedà Z 16·13-

- Greco, Rocco (1650 ca.-before 1718)
 - Intavolature per cembalo e Partimenti di Rocco Greco. Seguono le intavolature di Rocco Gaetano (?) Greco. MS: Naples (I-Ne) 33.2.3 (olim Mus_ica Strumentale 2850).
- Imbimbo, Emanuele (1756-1839)
 - Seguito de' Partimenti ossia Esercizio d 'Armonia Vocale e Instrumentale Sopra i Bassi Fugati Composta da E. Imbimbo e al Sig. Fedele FenaroU Rispettosamente Dedicata (Paris: Carli n.d [ca. 1814]).
- Insanguine, (Monopoli) Giacomo (1728-1795)
 - Regole con moti di basso, partimenti e faghe. MS: Milan (I-Mc) Nosedata Th. n6/a.
- Jannacconi, Giuseppe (1741- 1816).
 - Kontrapunkt, Generalbafstudien, Solfeggien. MS: Berlin (D-Bd) Mus. Ms. Theor. 1292.
 - Principi e regole per ben accompagnare al cembalo . . . per uso di Giuseppe Troncarelli. MS: Berlin (D-Bsb) Mus. Ms. Theor. 430.
- Leo, Leonardo (1694-1744)
 - Partimenti e toccate del Sig. Leonardo Leo (I-Ne 22.I.26/2, olim Ms 5146).
 - 14 Toccate per cembalo. MS: Milan (I-Mc) Nosedata M 47-6.
 - 14 toccate percembalo. MS: Naples (I-Ne) 22.i.26/3.
 - 1er Caye [sic] de Partimenti. MS: Paris (F-Pn) 4° C2 343-
 - 33 Partimenti del Sig.r D. Leonardo Leo. MS: Naples (I-Ne) 22.2.6-5.
 - Bassetti per cembalo. MS: Rome (I-Ria) Mss. Vess. 286.
 - Deucieme cayé [sic] di partimenti. MS: Paris (F-Pn) 4° C2 343/2.
 - Fughe n. 21 Del sig. D. Leonardo Leo. MS: Montecassino (I·MC) 3-D-18-5
 - Generalbassübungen. MS: Berlin (D-Bsb) Mus. Ms. Theor. 1241.
 - Istituzioni o Regole del Contrappunto del Sig.r Leonardo Leo. MS: Naples (I-NC) I-Nc 22.2.6/3.
 - Partimenti del M° Leonardo Leo MS: Naples (I·Nc) 22.1.26/4.
 - Partimenti del M° Leonardo Leo MS; Pesaro (I·PESc) Rari Ms.12.
 - Partimenti e toccate MS: Naples (I-Nc) 22.1.26/2 (olim MS 5146).
 - Partimenti numerati del Sig.r Maestro Leonardo Leo. MS: Milan (I-MC) Nosedata Th.c.113.
 - Partimenti, ossia esercizi per accompagnare il basso. MS: Bologna (I-Bc)

DD.219.

- Principi e Regole di partimenti con tutte le lezioni. MS: Naples (I-Nc) Rari 1.9.14(1).
- Sonate per Cembalo del Sig. Leo. MS: Tokyo (J-Tk) S11-315.
- Toccate per cembalo n. 14 e partimenti n. 16. MS: Naples (I-Nc) 22.1.26/1 (olim MS 5146). Modern edition: Leonardo Leo. Le composizioni per lastiera - Tomo I, ed. Cosimo Prontera, with an introduction by Ralf Krause. Rome: il Melograno, 1996.
- Lorenzini, Raimondo (1st half. sec. 18th-1806)
 - Gramatica per il Bassetto composta dal Sig.r Raimondo Lorenzini fatto Maestro di Cappella della Basilica di S. Maria Maggiore l'an. 1787 Copiata in quest.ad: med. Da me, e per uso di me Gio: Nicoletti, MS: Rome (I-Rc) Mss.2546 Olim O.ll.132.
 - Regolamento per il cembalo. MS: Münster (D.MUs) Hs. 2397.
- Lotti, Pasquale Antonio (?)
 - Lezioni di accompagnare date al nobile uomo Federico Bernardini dal Sig. re Pasqual'Antonio Lotti 1758. MS: (Parma) I-PAc Sanv. D. 14.
- Martini, Giovanni Battista (1706-1784)
 - Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo, 2 vols. Bologna: Lelio della Volpe, 1774-75. Facs. Ridgewood (NJ): Gregg. 1965.
 - Intero studio di Partimenti del Sig. P.Martini Conventuale. Per uso di Giuseppe Siesto [?] MS: Modena (I-Moe) Campori, gamma L9.10/1.
 - Regole per accompagnare su l'Cembalo. MS: Bologna (I-Bc) I.37.
 - Regole per accompagnare su l'Cembalo o Organo MS: Bologna (I-Bc) 1.50.
 - Regole per accompagnare ... 1761 MS: Bologna (I-Bc) 1.51.
- Mattei, Stanislao (1750-1825)
 - Bassi numerati per accompagnare: ridotti ad intavolatura a due violini e viola opera postuma del padre Stanislao Mattei Milan: F. Lucca, (1850). Facs. Bologna: Forni 1969.
 - Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati e contrappunti a piu voci sulla scala ascendente e discendente maggiore e minore con diverse fughe a quattro e 8 / opera composta ... da Stanislao Mattei. Bologna: Cipriani e C., [1825]. Modern edition: Daniele Zanettovich (ed.), S. Venanzio (Trieste):

Hyperprism, 2000.

- Mattheson, Johann (1681- 1764)
 - Grosse General. BaB-Schule oder. Der esemplarischen Organisten-Probe (2nd edition) Hamburg: 1731.
- Mercadante, Saverio (1795-1870)
 - Disposizione a 4 voci su di Basso di Durante. MS: Milan (I-MC) Noseda M 16.15.
- Napoletano, Daniele (1872-1943)
 - Partimenti adottati nel R. Conservatorio di Napoli. Naples; Izzo, 1907.
- Napoli, Jacopo (1911-1985)
 - Bassi della scuola napoletana, con esempi realizzati. Milan: Ricordi. 1959.
- Paisiello, Giovanni (1740-1816)
 - 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. S. Petersburg; 1782. Modern edition: Giovanni Paisiello. Regole per bene accompagnare il partimento, o sia il basso fondamentale sopra il cembalo (= Praxis und Theorie des Partimentospiels 1), Ludwig Holtmeier, Johannes Menke and Felix Diergarten (ed.), Wilhelmshaven: Noetzel 2008. MS (autograph): Naples (I-Nc) 18.3.3/18 (olim Rari 3-4-17 bis/1).
 - Regole e partimenti del M.o Giovanni Paisiello. Originale. MS (autograph?): Naples (I-Nc) 20.8.20 (olim Rari 3-4-17 bis/2).
- Pasquini Bernardo (1637-1710)
 - Principi e Regole di partimenti con tutte le lezioni. MS: Naples (I-Nc) Rari 1-9-14/1.
 - Regole del sig. Bernardo Pasquini per accompagnare il cembalo et al. MS: Bologna (I-Bc) D.138.
 - (no title) MS: London (GB-Lbl) MS Add. 31501. Facsimile edition ed. Alexander Silbinger, Garland, New York & London 1988 (17th Century Keyboard Music. 8). Modern editions: Bernardo Pasquini, Collected works for Keyboard, ed. Maurice Brooks Haynes, American Institute for Musicology 1968; Bernardo Pasquini, Opere per tastiera: vol. VI (ed. Edoardo Bellotti), vol. VII (ed. Armando Carideo), Latina: Il Levante 2006.
- Picchianti, Luigi (1786-1864)

- Saggio di studi di composizione musicale sopra alcuni partimenti di Fenaroli dedicato al giovani artisti da Luigi Picchianti (Florence, presso Giuseppe Passerai editore di musica. 1852).
- Platania, Pietro (1828-1907)
 - Trattato d'armonia seguito da un corso di contrappunto dal corale al fugato e partimenti analoghi divisi in tre fascicoli. Milan: Francesco Lucca. n.d. [1883].
- Porpora, Nicola (1686-1768)
 - Partimenti. MS: Milan (I-Mc) Ms. Nc. 176.
- Raimondi Pietro (1786-1853)
 - Bassi imitati e fugati divisi in tre libri. Composti per uso de' suoi scolari da Pietro Raimondi Maestro di Camera di S.A.R il Conte di Siracusa. Naples: B. Girard & C., (n.d., pl. n. 2868) (after 1833.)
 - Nuovo genere di scientifica composizione. Andamenti di Basso numerati con una, due o tre Armonie per Pietro Raimondi, Direttore e Maestro di Contrappunto e di Composizione del R. Collegio di Musica di Palermo. Naples: Stabilimento Musicale Partenopeo di T. Cottrau, 1852.
- Rognoni, Francesco (2nd half of 16th century- in or after 1626)
 - Selva de varii passaggi [...]. Milan: Lornazzo. 1620: Facs. ed. with an introduction by Guglielmo Barblan. Bologna: Forni. 1970. 11 /153.
- Sabbatini, Luigi Antonio (1732- 1809)
 - Elementi per ben accompagnare sul cembalo e organo. MS: Münster (D-Müs) Hs. 3464-3465.
- Sala, Nicola (1713- 1801)
 - rer Cayé de Partimenti. Sala et Leo. Traité d'accompagnement Del Signor D. Nicola Sala, Premier maitre de composition du conservatoire de La Pietá in Naples. 25 Juillet 1788. MS: Paris (F-Pn) 4° C-343.
 - Elementi per ben sonare il cembalo. MS: Naples (I-Nc) S.1.94.
 - Partimenti. MS: Naples (I-Nc) 46.1.34 (autograph).
 - Partimenti. Ricercate, Fugati e Fughe scelti e ordinati da Daniele Napoletano. Naples. 1896.
 - Racolta di lezioni numeriche del Signor D. Nicola Sala maestro di cappella Naplesno [sic]. 1776. MS: Paris (F-Pn) 4°c 344.
 - Regole del contrappunto pratico. Naples: Stamperia reale. 1794.
- Saratelli, Giuseppe (1714-1762)

- Bassi per esercizio d'accompagnamento al antico [sic] di Giuseppe Saratelli. MS: Milan (I-Mc) Nosedà I.217.
- Scarlatti, Alessandro (1660-1725)
 - Lezioni. Toccate d'invalotura per sonare il cembalo. MS: Modena (I-MOe) Campori gamma- L.9.41 (App.2404). Facs. ed. with preface by Luigi Ferdinando Tagliavini (Bologna: Forni 1999).
 - Principi del sig. re Cavaliere Alesandro Scarlatti. MS: London (GB-Lbl) Ms. Add. 14244.
- Selvaggi, Gaspare (1763- 1847)
 - Trattato di armonia ordinalo con nuovo metodo e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte. Naples: Raffaella Miranda. 1823.
- Sigismondo, Giuseppe (1739- 1826)
 - Apoteosi della musica del regno di Napoli in tre ultimi transundati secoli (manuscript, Berlin, D-Bsb Mus, ms, autogr. theor. Msr. 30).
- Staffa, Giuseppe (1807-1877)
 - Metodo della scuola napolitana di composizione musicale. Naples: 1849.
- Tomconi, Pellegrino (1721-1816?)
 - Regole pratiche per accompagnare il basso continuo. Florence: Giuseppe Pagani, 1795. Reprinted in *Bibliotheca Musica Bononiensis* (IV / 205), Bologna; Forni, 2002.
- Tritto, Giacomo (1733- 1824)
 - Partimenti e Regole generali per conoscere qual numerica dar si deve a vari movimenti del Basso. Milan: Artaria n.d. (1816).
 - Scuola di Contrappunto ossia teorica musicale dedicata a sua maesta Ferdinando. Milan: Presso Ferd. Artaria Editore (1816).
- Valente, Saverio (before 1750-after 1813)
 - Partimenti – Principi di Cembalo Del Sig.r D. Saverio Valente Accademico Filarmonico, MS: Milan (I-MC) Nosedà Q 13-15 (partial autograph).
 - [Regole di partimento]. MS: Milan (I-Mc) I-Mc Nosedà Q 13·16 (autograph).
 - Partimenti di Saverio Valente Accademico Filarmonico. MS: Milan (I-Mc) Nosedà Q 13-17 (autograph).
 - Altri Partimenti del Sig.r D. Saverio Valente Accademico Filarmonico (1808). MS: Naples (I-Nc) 46.1.57 (autograph).
 - Madricale musicale profittevole per bene intonare la Scala ... Saverio Valente

Accademico Filarmonico. MS: Naples (I-Nc) XVI-1.12 /24.

- Solfeggi per due bassi. Milan: Gio. Ricordi, n.d. [1828].
- Zingarelli, Nicola (1752-1837)
 - Partimenti di Nicolo Zingarelli. Milan: Ricordi, n.d.

Anexo B: Lista de cadernos de partimentos de Peter Van Tour

Lista de Cadernos de partimentos da base de dados do site de Peter Van Tour, o documento original encontra-se no link: <https://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php>

- B-Bc 15452 - Principij del Cembalo Dal Sig.^{re} Maestro D. Marco Sodano. Per Uso del Sig.^{re} D. Carlo Persico Composti Nell'Anno del Signore 1795. [pp. 5~71] MS.
- B-Bc 8531 - [42] Partimenti di Durante [sic]. MS.
- B-Bc 8532 - [67] Partiments diminués Par François Durante. MS.
- B-Bc 8567 - [21] Partimenti per Cembalo Del Sig.^r Leonardo Leo. MS.
- B-Lc 1042826 - Principj di Contropunto della Scuola del Sig.^r D. Francesco Durante. MS.
- B-Lc 1042827 - Regole per ben sonare il cembalo Del Sig.^r Fran.^{co} Durante [section 1: fol. 1r-7v]; Regole per Cembalo Del Sig.^r Fran.^{co} Durante [section 2: fol. 8r]. MS.
- B-Lc 1043476 - Contropunto Incominciato à 5 Xbre 1759 sotto la disciplina del Sig.^r D: Giuseppe Dol Spagnolo [sic]. MS.
- B-Lc 1043478 - Principio di Contropunto incominciato alli 5 Xbre sotto la disciplina del Sig.^r D. Carlo Cotumacci. MS.
- Basili 1776 - Musica Universale armonico-pratica dettata dall'istinto e dalla natura illuminata dai veri precetti armonici opera utile per i studiosi di contropunto, e per i suonatori di grave cembalo, ed organo esposta in ventiquattro esercizi. Venice: Scattaglia, 1776.
- Bazin 1857 - Cours d'harmonie théorique et pratique. Paris: Léon Escudier, 1857.
- Bienaimé 1845 - 50 Uebungsstücke über Harmonielehre. Paris: Troupenas & Co. [1845?].
- CH-Gc R 253/17, part 1 - Regole per accompagnamento di cembalo con bassi. [Gaspere Simoni]. MS.
- CH-Gc R 253/17, part 2 - Sonate per Cembalo Del Sig.^r Leonardo Leo. MS.
- CH-Gc R 253/18 - Regole per acompag[nare] il Basso del Sig.^r Giuseppe Dol Napolitano. MS.
- Choron 1804 - Principes d'accompagnement des Écoles d'Italie: Extraits des meilleurs Auteurs: Leo, Durante, Fenaroli, Sala, Azopardi, Sabbatini, le père Martini, et autres. Ouvrage classique servant d'introduction á l'étude de la Composition. Paris: Chez

Janet et Cotelte, 1804.

- Choron 1808 - Principes de composition des Écoles d' Italie pour servir à l' instruction des des Elèves des Maîtrises de Cathédrales, 3 vols. Paris: Auguste Le Duc, 1808-09.
- Colet 1846 - [206] Partimenti ou Traité spécial de l'Accompagnement pratique au piano. Paris: Chabal, 1846.
- D-B Mus. Ms. 12837 - [Without title]. MS. Section 1 (fols. 2r21r): dispositions a3 and a4 (ca. 1760); Section 2 (fols. 22r26v): Norma per sapere in quanti modi si possono fare le risposte sopra la scala (ca. 1760); Section 3 (fols. 27r29r): Ricercate a Tre Voci (ca. 1760); Section 4 (fols. 31r42v): Fugue a due del Sig.^r Leonardo Leo [heading in Salini's hand] and Norma per fugare a due [heading in Salini's hand]; Section 5 (fols. 50v69v): Disposizioni a Tre Voci [...]. Realized three-part counterpoint exercises on disposizioni and a partimento by Cotumacci (nr. 11-20) (ca. 1760); Section 6 (fols. 71r81v): div. Ricercare by Salvatore, Frescobaldi and di Macque. "A die di Giugno 14, 1702." Teachers of Section 1, 2, 3, 5, 8, 9, and 10: Giuseppe Dol and / or Carlo Cotumacci or possibly Niccolò Piccinni. Teacher of section 5: probably Carlo Cotumacci. The sections 4 and 5 seem to belong to the material in D-B Mus. ms. 12837/2.
- D-B Mus. Ms. 12837/2 - Studio di Contropunto conli canti fermi a due, a tre, ed a quattro Voci della scuola del Sig.^r D. Leonardo Leo. MS.
- D-B Mus. Ms. autogr. Cherubini 120 - Recueil de [48] Basses Chiffrées. MS.
- D-B Mus. Ms. Bach P. 296 [Langloz] - 29. Praeludi und Fugen del Signor Johann Sebastian Bach. MS.
- D-B Mus. Ms. Theor. 430 - Principj, e Regole Per ben accompagnare al Cembalo. Del Sig.^r Maestro Jannacconi. MS.
- D-B Mus. Ms. Theor. 765 - Regole per il basso generale, e per il contrappunto, ridotte di un metodo facilissimo dal Celebre Signore Maestro Sarti. MS.
- D-B Mus. Ms. Theor. 1020 - Amaestramenti pratici dal lume de quali si apreude il vero modo di perfettamente accompagnare la parte sopra la Stromento da Tasto. MS.
- D-B Mus. Ms. Theor. 1241 - [24] Generalbassübungen. MS.
- D-Bsa SA3 - Il Contrapunto e la Fuga. MS.
- D-Hs M A251 - [217 partimenti] Regole per ben sonare il Cembalo date dal Signor Alessandro Scarlatti estratte dalle proprie originali ad usum D. Stefani Rossi Anno Dom[in]i 1754. Ad Dei Gloriam. MS.
- D-Mbs Mus. ms. 16171 - [6 partimenti]. MS.

- D-MÜs SANT Hs. 1339 - Bassi di Carlo Cotumacci (uncertain attr.). Copiati in Ferrara, Gennaio 1824. MS.
- D-MÜs SANT Hs. 1340 - Partimenti Del Sig.^r Cotumaci [sic]. MS.
- D-MÜs SANT Hs. 1428 - [Without title, rules and partimenti]. MS.
- D-MÜs SANT Hs. 1429 - [50] Partimenti per Cembalo con suoi Esempij di sminuizione Del Sig.^r D. Franc.o Durante Napolitano [1771]. MS.
- D-MÜs SANT Hs. 1430 - [53] Partimenti per Cembalo e Organo di Francesco Durante [doubtful attribution]. MS.
- D-MÜs SANT Hs. 1500 - Bassi armonizzati da D. Deodato Vietri sotto la direzione dell'autore Fedele Fenaroli. Fortunato Santini per suo uso. MS.
- D-MÜs SANT Hs. 1540 - Bassi Per Bene Accompagnare Il Cembalo Del Sig.^r Gaetano Franzaroli. MS.
- D-MÜs SANT Hs. 2368 - [5 partimenti?] with Fortunato Santini's attribution "Leonardo Leo." MS.
- D-MÜs SANT Hs. 2397 - Regolamento per il Cembalo Del Sig.^r Raimondo Lorenzini. MS.
- D-MÜs SANT Hs. 2581 - [Without title, 15 partimento fugues, some by Leo]. MS.
- D-MÜs SANT Hs. 3464 - Elementi Per ben Accompagnare sul Cembalo e sul Organo del P. Maestro Sabbatini. [39 partimenti] MS.
- D-MÜs SANT Hs. 3465 - [24 partimenti] P. Sabatini. MS.
- D-MÜs SANT Hs. 3826 - [52] Bassi di Saratelli. MS.
- D-MÜs SANT Hs. xy 166 - [7 partimenti] Without title [on last page:] "Fico scrisse alli 21 9^{bre} 1771." MS. [Continuation of D-MÜs SANT Hs. 1429]
- De Sanctis 1887 - La Polifonia nell'arte moderna. Milano: Ricordi, 1887.
- Dk-Kk mu 1306.2702 - Prime Regole Per accompagnar bene i Partimenti senza numeri. Per uso del S.^r D. Biagianonio Palese. 1813. MS.
- Dobici 1914 E.R. 1589 - Cesare Dobici, Partimenti per lo Studio del Contrappunto imitato e fugato. Milano: Ricordi, 1914.
- Dobici 1933 E.R. 1575 - Cesare Dobici, Trenta lezioni da svolgere a quattro voci per gli esercizi pratici del basso tematico. Milano: Ricordi, 1933.
- Dobici 1933 E.R. 1576 - Cesare Dobici, Trenta lezioni da svolgere a quattro voci per gli esercizi pratici del basso tematico. Le stesse, realizzate. Milano: Ricordi, 1933.
- Dobici 1934 E.R. 1626 - Cesare Dobici, Partimenti per lo Studio del Contrappunto imitato e fugato. Vol. 2.^o Realizzazione. Milano: Ricordi, 1934.

- E-Mn M.2280 - Libro De Partimenti Del Sig.^r D. Fedele Fenaroli. MS.
- F-Pn 4° c2 153 - Studio di Contrapunto di Antonio di Donato fatto sotto la direzione del Sig.^{re} D. Alessandro Speranza. MS.
- F-Pn 4° c2 343/1 - 1er Cayé de Partimenti De Basse d'accompagnement Del Signor D. Nicola Sala, Premier Maitre de composition du conservatoire de la Pietà a Naples 15 Juillet 1788. MS.
- F-Pn 4° c2 343/2 - Deuxieme Cayé di Partimenti di Leo. MS.
- F-Pn 4° c2 344 - Racolda di lezioni numeriche del Signor D: Niccola Sala Maestro di Cappella Napolino. 1776. MS.
- F-Pn 4° c2 345 - Lezioni per Cimbalo del Sig.^r D. Lionardo Leo. MS.
- F-Pn Ac. p. 4105/1 - [63] Partimenti o studii per cimbalo Del Sig.^r D. Franco Durante 1^{ere} Suite. MS.
- F-Pn Ac. p. 4105/2 - [25] Partimenti per Studio del cimbalo Del Sig.^r Franco Durante 2^{eme} Suite. MS.
- F-Pn D 18322 - [10] Partimenti. [Cherubini] MS.
- F-Pn Ms. 1693/2 - [1] Partimento. [Cherubini] MS.
- F-Pn Ms. 1693/3 - [1] Partimento. [Cherubini] MS.
- F-Pn Ms. 1693/4 - [2] Partimenti. [Cherubini] MS.
- F-Pn Ms. 1693/5 - [2] Partimenti. [Cherubini] MS.
- F-Pn Ms. 1693/6 - [2] Partimenti. [Cherubini] MS.
- F-Pn Ms. 1693/7 - [2] Partimenti. [Cherubini] MS.
- F-Pn Ms. 355/6 - [1] Partimento. [Cherubini] MS.
- F-Pn Ms. 362 - [1] Partimento. [Cherubini] MS.
- F-Pn Rés 2315 - Regole o' vero Toccate di Studio del Sig.^r Abb.^e Fran.^o Mancini. 1695. MS.
- F-Pn Rés Vmb ms 10/1 - [Without title]. MS.
- F-Pn Rés Vmb ms 10/2 - [Without title]. MS.
- Fétis 1824 - Méthode Elémentaire et abrégée d'harmonie et d'Accompagnement, suivie d'exercices gradués et dans tous les tons, par l'étude desquels les Amateurs pourront arriver promptement à accompagner la basse chiffrée et la partition. Paris: Magasin de Musique et d'Instrumens de Ph. Petit, 1824.
- Furno ca. 1810 - 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. Naples: Orlando Vico S.M. delle Grazie

N.25, n.d.

- Förster 1805 - Emmanuel Alois Förster's Fractische Beyspiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung des Generalbasses. 1te Abtheilung. Wien: Artaria, 1805.
- GB-Cfm MU. MS. 709 - 36 Ripartimenti del celebre Maestro Francesco Durante accommodati per l' Organo o Cembalo da Mariano Stecher [36 realisations by Padre Mariano Stecher, opus 12]. MS.
- GB-Lbl Add. MS. 14244 - Principj Del Sig.^{re} Cavaliere Alesandro [sic] Scarlatti (fols. 41v46r). MS.
- GB-Lbl Add. MS. 31501, part 2 - 102 versetti in Basso Continuo per rispondere al coro Di Ber[nar]do Rico[rda]i Pasq[uin]i. MS.
- GB-Lbl Add. MS. 40081 - Sonate per cembalo per uso dell'Ill.^{mo} Marchesino Saverio d'Anza del fù Leonardo Leo 1751. MS.
- GB-Lbl R.M. 18.a.3 - I due ultimi Libri 5. e 6. di Partimenti del Maestro F. Fenaroli decifrati del Cav. N.C. Manzaro Corcicese (ca. 1853). MS.
- Guarnaccia – Metodo, part 1 - Metodo nuovamente riformato de' Partimenti del Maestro Fedele Fenaroli Arrichito di schiarimenti e di una completa Imitazione dal Maestro Emmanuele Guarnaccia a più facile intelligenza de' Partimenti medesii, è reso atto a procurare nozioni esatte intorno al Contrappunto. Milano: Giovanni Ricordi, 1850.
- Guarnaccia – Metodo, part 2 - Metodo nuovamente riformato de' Partimenti del Maestro Fedele Fenaroli Arrichito di schiarimenti e di una completa Imitazione dal Maestro Emmanuele Guarnaccia a più facile intelligenza de' Partimenti medesii, è reso atto a procurare nozioni esatte intorno al Contrappunto. Milano: Giovanni Ricordi, 1851.
- I-Bc DD.138 - Regole del Sig.^r Bernardo Pasquini per accompagnare con il cembalo. Ad uso di Giuseppe Gaetani da Fofi, in Roma, dal dì 7. Genn. 1715. MS.
- I-Bc DD.219 - [30] Partimenti ossia Esercizij per accompag-nare il Basso Del Sig.^r D. Leonardo Leo, e del Sig.^r D. Pasquale Cafaro. MS.
- I-Bc EE. 171 - Partimenti, ossia intero studio Di numerati Per ben suonare il Cembalo Del Sig.^r Durante. MS.
- I-Bc L.20 - Trattato del Basso Generale Del Sig.^r Giuseppe Sarti. MS.
- I-Bg Mayr 248.11 - [9] Movimenti (Only from 'Aq' until end), 41 Partimenti senza numeri and 8 partimenti diminuiti. MS.
- I-Bg Piatti Lochis 8590 - Partimenti, Fughe e Disposizioni al Contropunto. MS.

- I-Bsf M.F. 1-8 - Dell' Accompagnare. Libri quattro del Sig.^r Maestro Fenaroli. Frontispiece: "Giuseppe Benedetti inciso 1774." MS.
- I-Btagliavini B4 - Regole per l'accompagnamento del Clavicembalo o Piano-Forte del Sig. Francesco Durante | Compendio di elementi e Regole di Contrappunto. MS.
- I-CBp Ms. 399.1 - Elementi di Partimenti dettati da V. Fioravanti. MS.
- I-Fc B. 360 - Regole per l'Accompagnamento Del Sig.^r Francesco Durante. MS.
- I-GALc Fondo Vernole 16, olim LE 2 - Title page missing [Durante: 46 realizations of the Studj per cembalo]. MS.
- I-Gl A.7b.48 (B-2-10) - Studj per cembalo Del Sig.^r Francesco Durante. MS.
- I-GR It. 125 - [81] Partimenti Del Sig.^r D. Frangeso [sic] Durante, per uso mio Gaetano Loverj (?) Comprato alli 17 Agosto 1779. MS.
- I-LEcon Ms. BC4 - Lezioni del Sig.^r D. Francesco Durante. Per uso di S.^a E.^a il Sig.^r D. Fran.^{co} Bozzi colonna. A.D. 1763. MS. [partimenti by Sala, Leo, Durante, among others].
- I-MC 2-C-1/1 - Without title. From: Partimenti, book IV. MS.
- I-MC 2-C-1/7 - Partimenti ò sia Bassi numerati Del M. Fedele Fenaroli Per uso agli Alunni al Rl Collegio di Musica di Napoli Libro 3. From: Partimenti, book III [Movimenti]. MS.
- I-MC 3-D-18/2 - [24] Partimenti Del Sig.^r D. Leonardo Leo. MS.
- I-MC 3-D-18/3 - [28 Partimenti] Without title. MS.
- I-MC 3-D-18/4 - [24] Partimenti Del Sig.^r D. Leonardo Leo. MS.
- I-MC 3-D-18/5 - Fughe n:o 21 Del Sig.^r D. Leonardo Leo. MS.
- I-MC 3-D-18/6a-q - [10] Partimenti Del Sig.^r Leonardo Leo. MS.
- I-MC 6-F-15/1 - [Without title]. MS.
- I-MC 6-F-15/2, part 1 - [36] Lezioni d'accompagnò di Giordanello. MS.
- I-MC 6-F-15/2, part 2 - [57 Partimenti by Cotumacci]. MS.
- I-MC 6-F-15/2, part 4 - [16 Partimenti by Gaetano Carpani]. MS.
- I-MC 6-F-15/2, part 5 - [36] Bassetti di Carpani. MS.
- I-MC 6-F-15/2, part 6 - [77 Partimenti by Cotumacci]. MS.
- I-MC 6-F-15/2, part 7 - [Without title; anonymous partimenti, ca. 1750]. MS.
- I-MC 6-F-15/2, part 8 - [Without title; 8 partimenti by Nicola Sala]. MS.
- I-MC 6-F-15/3 - [Without title; 10 partimenti]. MS.
- I-MC 7-A-28/9 - [16] Partimenti per cembalo Del Sig.^r D. Franco Durante. Filippo Corigliano P.^{ne}. MS.

- I-MC 7-A-28/10a-b - [16] Partimenti per cembalo Del Sig.^r D. Franco Durante. Filippo Corigliano P.^{ne}. MS.
- I-Mc Ms. Nc 176 - (Nicola Porpora) Partimenti. MS.
- I-Mc Nosedà 7759 - [24] Disposizioni a tre, e quattro parti, ossia Partimenti Del Sig.^r Carlo Cotumacci. MS.
- I-Mc Nosedà A 42-4 - [43] Partimenti. MS.
- I-Mc Nosedà E 66-16 - [24] Disposizioni a tre, e quattro parti, ossia Partimenti Del Sig.^r Carlo Cotumacci. MS.
- I-Mc Nosedà H 47 - Vincenzo Fiodo. [Counterpoint studies with Alessandro Speranza]. MS.
- I-Mc Nosedà I 217 - Bassi per esercizio d'accompagnamento all'antica, di Giuseppe Saratelli. MS.
- I-Mc Nosedà L 24-34 - [Partimenti] Pietro Scarlatti. MS.
- I-Mc Nosedà L 36-8 - Metodo facile, e breve per accompagnare i Partimenti senza numeri Del Sig.^r Giov.^{mi} Furno, Maestro del Real Collegio di Musica in Napoli. MS.
- I-Mc Nosedà N 49-1 - Due Bassi numerati del Sig. Greco Gaetano. MS.
- I-Mc Nosedà O 40-6 - [33] Partimenti del Sig.^r Fedele Fenaroli. Proprietà della Litografia Patrelli. MS.
- I-Mc Nosedà Q 13-15 - Partimenti Principj di Cembalo Del Sig.^r D. Saverio Valente Accademico Filarmonico. MS
- I-Mc Nosedà Q 13-16 - [Regole di partimento]. MS.
- I-Mc Nosedà Q 13-17 - Partimenti di Saverio Valente Accademico Filarmonico. MS.
- I-Mc Nosedà R 40-5 - Dieci Fughe In Toni Cromatici Per Cembalo, o Piano Forte Composte Dal Sig.^r D. Fedele Fenaroli. Ad uso di me Vincenzo Lavigna 1795. MS.
- I-Mc Nosedà R 40-8 - Fughe per Cembalo Del Sig.^r D. Fedele Fenaroli. Ad uso di me Vincenzo Lavigna 1794, 29 Novembre. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 106 - Studio intero di Partimenti e Fughe di Cotumacci. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 107 - Partimenti del Sig.^r Francesco Durante. [Vincenzo Tobia?] Bellini P.^{ne}. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 113 - [42] Partimenti numerati Del Sig.^r Maestro Leonardo Leo. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 115 - [91] Partimenti per ben sonare il Cembalo Del Sig.^r D. Fedele Fenaroli. Maestro di Cappella Napolitano, e del Real Conservatorio di S.^a M.^a di Loreto. MS.

- I-Mc Nosedà Th. c. 116a - Regole con moti di Basso, Partimenti, e Fughe Del M.^{tro} G.^{mo} Insanguine Detto Monopoli. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 116b - [59] Fughe del Maestro Nicola Sala. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 116c - Fughe con soggetto, e contro soggetto a suono placale Del S: D. Nicola Sala. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 116d - Disposizioni imitate a soggetto, e contro soggetto Del celebre M.^o D. Nicola Sala. Ms.
- I-Mc Nosedà Th. c. 117/1 - Studj di Contrappunto: disposti a Due. Fatte sotto la direzione Del Sig.^r D. Saverio Verde. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 121 - Regole di Partimento Per imparare a sonare bene il Cembalo Del Sig.^r D. Giovanni Furno. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 122 - Principj, e Studj di Contropunto Fatti da me Antonio Sorrentino Emendati e Corretti da un Eccellente Maestro Il Sig.^r D. Antonio De Donatis. Nel Anno 1807: Mese di Settembre. Usque ad annum 1809. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 123 - Regole di Partimenti numerati e diminuiti Del Sig.^r Francesco Durante. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 127 - Partimenti ossia Basso numerato Del Padre Stanisloae Mattei, di Bologna. Ciffrati esattamente dal M.^{tro} Quadri, suo Allievo. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 128 - Piccoli Bassi in tutti li toni per introduzione alli Bassi numerati O siano Partimenti del Padre Maestro Stanislao Mattei Minore Conventuale. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 133 - Regole di partimenti numerati, diminuiti Del Maestro Francesco Durante. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 134 - [8] Partimenti per Cembalo del Sig.^r D. Ciccio Durante. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 135 - Studio Del Contrappunto Opera Inedita del Signor Fedele Fenaroli. Maestro nel Conservatorio della Pietà dei Turchini in Napoli. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 140 - Alcuni bassi di Raimondi, disposti dal M.^o Fiodo. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 142a - Fiodo, Studj di partimento. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 142b - N.o 12 Bassi del Sig.^r Pietro Raimondi disposti dal Sig.^r D. Eduardo Fulvio, riportando tutte le imitazioni del proprio Autore. 1858. MS.
- I-Mc Nosedà Th. c. 143 - Fiodo: Studio sulle cadenze. MS.
- I-Mc Nosedà Z 16-13 - [74] Partimenti ossia Studj di Contrappunto, Originali del Maestro Gaetano Greco. MS.
- I-Mcom S. Mus. 108 - [No title] MS.

- I-MOe Campori L.9.10/1 - Intero Studio di Partimenti Del Sig.^r P. Martini Conventuale. Per uso di Giuseppe Siesto. MS.
- I-MOe Campori L.9.10/2 - Intero Studio di Partimenti Del Sig.^r M.^o Niccolò Zingarelli. Per uso di Giuseppe Siesto. MS.
- I-MOe Campori L.9.26 - [46] Partimenti Di Domenico Cimarosa [sic] Anno D. 1762. MS.
- I-MOe Campori L.9.41 - Principii del Sig.^r Cavaliere Alessandro Scarlatti. MS.
- I-MOe F. 161 - Studio di Contrappunto fatto sotto la direzione del. M.^o Zingarelli. MS.
- I-MOe F. 370 - Appendice. 24 Bassi disposti dello studio del M.^o Durante. MS.
- I-Nc 19-1-9 - Corso di Contrappunto dell'Alunno Fermo Marini sotto la direzione del M.^o Cav. Paolo Serrao R. Collegio di Musica di Napoli, 1 Giugno 1874. MS.
- I-Nc 20-1-20/8 - [31] Partimenti del Celebre Maestro Tarantino. Per uso di me Giuseppe Mirone [Shirone?]. MS.
- I-Nc 20-2-2 - Studio di musica. Libro I. Principj di contrapunto. Originale di Francesco Ricupero. 1803. MS.
- I-Nc 20-6-16 - Bassi del Fenaroli abbelliti e rifioriti, da Francesco Zanetti sotto la direzione di Marco Santucci suo Maestro (fols. 187r-221r). MS.
- I-Nc 20-8-20 - Regole e Partimenti del M.^o Giovanni Paisiello (uncertain attribution). MS.
- I-Nc 22-1-14 - [21] Fughe, [59] Partimenti numerati and [113] Partimenti diminuti. MS.
- I-Nc 22-1-23/21 - Studi, o sia scuola di contrapunto del Sig. D. Fedele Fenaroli. Per uso di Ferdinando Sebastiani (1819). MS.
- I-Nc 22-1-26/1 - Toccate per Cembalo N^o 14 e partimenti N^o 16 del Sig. D. Leonardo Leo. MS.
- I-Nc 22-1-26/2 - [33] Partimenti Del Sig.^r Leonardo Leo. MS.
- I-Nc 22-1-26/3 - [15] Leonardo Leo 14 Toccate per Cembalo. MS.
- I-Nc 22-1-26/4 - [16] Partimenti Del M^o Leonardo Leo. MS.
- I-Nc 22-2-6/2 - Studio de Contrapunto del Sig.^r D. Fedele Fenaroli.
- I-Nc 22-2-6/5 - 33 Partimenti del Sig.^r D. Leonardo Leo [doubtful attribution]. MS.
- I-Nc 3-4-17^{bis} - Regole e Partimenti del M.^o Giovanni Paisiello. MS.
- I-Nc 30-1-5/1, olim 45-1-7 - [8] Partimenti. Antonio Galeota P.^{ne} "1750 li 15 Marzo." MS.
- I-Nc 31-1-19 - Studio di Contrapunto composto da me Francesco Florimo sotto la

direzione del sig D. Nicolò Zingarelli, Gran Maestro, e Direttore del Real Collegio di Musica di S. Sebastiano. MS.

- I-Nc 33-1-14 - Studi, o sia scuola di contrapunto del Sig. D. Fedele Fenaroli. Per uso di Studio e corso di contrappunto e solfeggi di M.^o Raffaele Giannetti. MS.
- I-Nc 33-2-3 - Partimenti di Rocco Greco. MS.
- I-Nc 34-2-1/1 - Partimenti di Cotumaccio [sic]. MS.
- I-Nc 34-2-2 - [Principj e Regole di] Partimenti [con tutte le lezioni] Del M.^o Carlo Cotumacci [con Disposizioni a 3 e 4 parti, Fughe]. MS.
- I-Nc 34-2-3 - Regole Di Partimenti numerati e diminuiti Del M.^o Francesco Durante. MS.
- I-Nc 34-2-4 - Partimenti numerati e diminuiti e Fughe Del M.^o Francesco Durante. MS.
- I-Nc 45-1-1 - [Giuseppe Arena] Principij per cembalo, ed organo. MS.
- I-Nc 45-1-13/1 - Fenaroli [5.^o Libro]. MS.
- I-Nc 45-1-13/2 - [14] Partimenti per cembalo D. Sig.^r D. Leonardo Leo. MS.
- I-Nc 45-1-13/3 - Regole, e Principij di Ben Sonare il Cembalo Del Sig.^r Carlo Cotumacci. MS.
- I-Nc 45-1-4/1 - [125] Partimenti Per cembalo, o Piano forte Del Sig.^r Carlo Cottumaci. MS.
- I-Nc 45-1-4/2 - [24 Disposizioni di Cotumacci] Per Organo. MS.
- I-Nc 45-1-4/3 - Partimenti Per Cembalo Del Sig.^r Giovanni Paisiello. MS.
- I-Nc 45-1-4/4 - Regole Di Partimenti numerati E diminuiti Del Sig.^r Francesco Durante. MS.
- I-Nc 45-1-4/5 - Esercizio sopra le scale, si magg.ⁿⁱ che Minori. Del Padre Maestro Stanislao Mattei. MS.
- I-Nc 45-1-65 - [157] Partimenti di Greco Gaetano. MS.
- I-Nc 46-1-34 - [107] Partimenti di Nicola Sala. Manca il principio. Originale. MS.
- I-Nc 46-1-57 - [14] [Altri] Partimenti Del Sig.^r S. Saverio Valente Accademico Filarmonico. Originale. MS.
- I-Nc 46-1-61 - [72] Partimenti per armonizzarsi. MS.
- I-Nc 46-1-65 - Partimenti, fughe. Composti dal Celebre Maestro D.ⁿ Niccolò Zingarelli. MS.
- I-Nc 84-1-72 - Corso di Contrappunto dell'alunno F. Colarzi sotto la direzione del M.^o Cav. P. Serrao, Napoli 12 Luglio 1874. MS.

- I-Nc 84-3-53/11 - Bassi di Fenaroli e Zingarelli armonizzati da Eduardo Buccini sotto la scuola di Carlo Costa. MS.
- I-Nc M.S. 74 - Toccate, Fugue, Intavolature per cembalo, e alcuni pezzi per 2 violini e Bc. MS.
- I-Nc M.S. 1895 - [28] Studj per Cembalo con Partimenti diversi, Partimenti da potersi diminuire a più maniere del Sig.^r D. Francesco Durante, D. Giuseppe Sigismondo P^{ne} 1769. MS.
- I-Nc M.S. 1896 - [22] Partimenti Del Celebre Maestro Sig.^r D. Francesco Durante. MS.
- I-Nc M.S. 1897 - Maniera Dà ben suonare il Cembalo Ritrovata Dal Sig.^r D. Francesco Durante. MS.
- I-Nc M.S. 1898 - Maniera Da ben suonare il Cembalo Ritrovata Dal Sig.^r D. Francesco Durante [dated 1770 on fol. 36r]; “per uso di me Ignazio M.^o di Sanguine. A.D. 1798”; includes also some tavolature presumably by Francesco Durante. MS.
- I-Nc M.S. 2066 - [8] Fughe Del Sig.^r Fago. Per uso di me Giuseppe Shirone Nell’ anno 1813. MS.
- I-Nc Oc 3-40 - Regole Di Partimenti numerati E diminuiti Del Sig.^{re} Francesco Durante (fols. 82r137v). MS.
- I-Nc Rari 1-9-14/1 - Principj e Regole di Partimenti con tutte le lezioni. MS.
- I-Nc Roche A-5-4 - [537] Partimenti del Sig.^r Cav.^{re} D. N.^{lo} Zingarelli dedicati dal medesimo al suo Allievo Francesco Pollini. From fol. 105r: partimenti by Stanislao Mattei. MS.
- I-Nc Roche A-5-6 - [66] Partimento imitato del Sig.^r Durante [doubtful attribution]. MS.
- I-Nc S-1-94 - Elementi per ben sonare il Cembalo del Sig.^r D. Nicola Sala. MS.
- I-NT Fondo Altieri 28 - Partimenti antichi per Cembalo Del Sig.^r D. Bernardo Pasquini. Libro Primo. Libro Secondo. MS.
- I-NT Fondo Altieri 81 - Partimenti per Cembalo. Adattati ai principianti. Del Sig.^r D. Paolo Altieri. Nel 1801. MS.
- I-NT Fondo Altieri 89 - Partimenti per Cembalo. Del Sig.^r D. Paolo Altieri. Nel 1807. MS.
- I-PAc F. Ms. 1225 - Lezioni N.^o 50 di Accompagnatura ad uso di Ferrante Manfredi, 1806. MS.
- I-PAc Sanv. D. 14 - Lezioni per accompagnare data al Nobil uomo Federico

Bernardini dal. Sig.^r Pasqual' Antonio Soffi 1758. MS.

- I-PAc Sanv. D. 18 - Principi, e Regole per accompagnare Del Sig.^r Francesco Durante. MS.
- I-PAc Sanv. D. 19 - Mattei [sic]. Bassi d'accompagn.^o. MS.
- I-PESc Rari Ms. c. 12 - [49] Partimenti del M.^o Leonardo Leo. MS.
- I-PESc Rari Ms. c. 13 - Regole di Partimenti numerati, diminuiti del Maestro Francesco Durante. MS.
- I-PESc Rari Ms. II. 20 - Partimenti di Nicola Sala. MS.
- I-PS B.171.4 - Studi di contrappunto fatti da me Filippo M. Gherardeschi di Pistoia [1756]. MS.
- I-PS B.171.5 - [59] Partimenti. MS.
- I-PSCmp - Corso Pratico di Contrappunto, Compilato da Michele Puccini. Per uso de' suoi allievi. 1846. MS.
- I-Rdp Mus. 276/B - Bassetti di Francesco Durante [sic], fol. 17^v42^v. MS.
- I-Rdp Mus. 281/5 - Bassetti di Francesco Durante [sic]. MS.
- I-Ria Misc. Mss Vess 283 - Regole e Partimenti numerati e diminuiti del Sig.^r D. Francesco Durante. Per uso di me Agostino Fontana copiati nel 1801. MS.
- I-Ria Misc. Mss Vess 286 - [24] Bassetti per Cembalo del Sig.^r Maestro Leonardo Leo Napolitano. Per uso di Giovanni Marini. MS.
- I-Rld Ms. 278 - Bassetti Per Studio D'accompagnamento Del Sig.^{re} Maestro Sebastiano Bolis. MS.
- I-Rld Ms. 279 - Bassetti Per Studio D'accompagnamento Di Sebastiano Bolis. MS.
- I-Rld Ms. 280 - Bassetti per accompagnare sopra il Cembalo, ò Organo Di Sebastiano Bolis [...]. MS.
- I-Rli Musica M24 - Risposte di una Messa Canta in Coro per l'organista. Girolamo Chiti. 1740. MS.
- I-Rli Musica R1 M14bis3 - Regole per accompagnare il basso continuo. Sig.^r Damaso Testa. MS.
- I-Rsc A. Ms. 400 - [No title]. MS.
- I-Rsc A. Ms. 490 - [37] Bassi numerati del Sig. Maestro Leonardo Leo. MS.
- I-Rsc A. Ms. 535 - Regole, e Principi di sonare, e Lettioni di Partimenti Con tutte le sue regole spiegate Del Sig.^r D. Carlo Cotumacci. Per uso dell'Illustrissimo Sig.^r D. Raffaele Scaja. MS.
- I-Rsc A. Ms. 4527 - Limbro [sic] Secondo che tratta delle dissonanze, E dei

Oartimenti di tutte le regole Del Sig.^r D. Fedele Fenaroli. MS.

- I-Rsc G. Ms. 97 - Regole per accompagnare col Basso numerato [di Jannaconi] MS.
- I-Rsc G. Ms. 305 - [38] Basso nummerato del Sig. Maestro Ferdinando [sic] Leo. MS.
- I-Rsc G. Ms. 1844 - [17] Bassetti per cembalo del Sig. Leonardo Leo. MS.
- I-Rsc G. Ms. 1845 - [23] Bassetti per cembalo del Sig. Maestro Leonardo Leo Napolitano. MS.
- I-TE Mus. Ms. 95 - [20] Bassi numerati del Maestro Ferdinando [sic] Leo. MS.
- I-Vc B.14.8 - [52] Bassi continui Del Sig.^r Francesco Durante. MS.
- Imbimbo 1812 - Seguito de' partimenti ossia Esercizio d'Armonia Vocale e Instrumentale sopra i Bassi Fugati. Paris: Chez Carli, ca. 1812.
- Kirchhoff 1734 - Gottfried Kirchhoff, L'A.B.C. Musical Contenant des Preludes et des Fugues de tous les Tons Pour l'orgue, ou le Clavecin Fort utile aux disciples pour aprendre à accompagner de la Basse Continue et à faire des preludes et des Fugues. Amsterdam: Gerhard Fredrik Witvogel [c1734].
- M-Vnl Ms. 328^{bis} - Il musico pratico che conduce lo studente per l'arte del Contropunto. MS.
- Mattei – Pratica d'accompagnamento 1824 - Stanislao Mattei, Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati e contrapunti a più voci del Padre Stanislao Mattei. Bologna: Cipriani [1824].
- Mattei - Bassi numerati 1850 - Stanislao Mattei, Bassi numerati per accompagnare: ridotti ad intavolatura a due violini e viola opera postuma del Padre Stanislao Mattei. Milano: F. Lucca [1850]. Facsimile: Bologna: Forni, 1969.
- Napoli 1969 - Jacopo Napoli, Bassi della Scuola Napoletana con esempi realizzati. Milano: Ricordi, 1969.
- Nardis 1933 - Camillo de Nardis, Partimenti dei maestri: Cotumacci, Durante, Fenaroli, Leo, Mattei, Platania, Sala, Scarlatti, Tritto, Zingarelli. Milano: Ricordi, 1933.
- P-Cul M.M. 18152 - [41] Bassi continui Del Sig.^{re} David Perez. MS.
- P-Lm coleção particular Engenheiro Morna - Liçoes p^a Acompanhar do Snr João de Souza de Carv^o. MS.
- P-Ln C.N. 200 - [105] Solfejos [sic] de Acompanhar, Feitos por José Joaquim dos Santos. MS
- P-Ln C.N. 209 - [41] Regras de Acompanhar. MS
- P-Ln M.M. 107 - Regole e Principi di Acompanhamento di S. Carelos Contumaci. MS

- P-VV Sant D-10 - [17] Lições para acompanhar do Senhor David Perez (1856). MS.
- Paisiello 1782 - 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. St Petersburg: Napechatano v Tipografii Morskogo Shliakhetskogo Kadetskogo Korpusa, 1782.
- Platania 1883 (until now only part 1&2) - Pietro Platania, Trattato d'armonia seguito da un corso di contrappunto dal corale al fugato e partimenti analoghi divisi in tre fascioli. Milano: Francesco Lucca, n.d. [1883].
- Raimondi, Bassi numerati - Bassi imitati e fugati divisi in tre libri per uso de' suoi scolari. Milano: Ricordi, 1835.
- Raimondi, Nuovo genere - Pietro Raimondi, Nuovo genere di scientifica composizione. Andamenti di Basso numerati con una, due o tre Armonie per Pietro Raimondi, Direttore e Maestro di Contrappunto e di Composizione del R. Collegio di Musica di Palermo. Naples: Stabilimento Musicale Partenopeo di T. Cottrau, 1852.
- Ray 1846 - Studio Teorico-Pratico di Contrappunto, compilato pe' suoi allievi. Milano: Ricordi, 1843.
- Tritto 1816 - Partimenti e Regole per conoscere qual numerica dar si deve a vari movimenti del Basso. Milano: Ferd. Artaria Editore, 1816.
- Zingarelli Ricordi - Partimenti del signor maestro don Nicolò Zingarelli, dal medesimo dedicati al suo caro amico e discepolo di contrappunto il Signor Francesco Pollini. In two books.
- Milano: Ricordi, n.d.