UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

OSWALDO CERTAIN SIMAS DE PAULA

ESTUDO DE PARTIMENTO: Formas de ensino da improvisação em Nápoles no Século XVIII

Goiânia

2023

OSWALDO CERTAIN SIMAS DE PAULA

ESTUDO DE PARTIMENTO: Formas de ensino da improvisação em Nápoles no Século XVIII

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como pré-requisito para conclusão da disciplina trabalho de conclusão de curso de MÚSICA LICENCIATURA – Habilitação em Educação musical.
Orientadora: Mª Cristiane Carvalho.

Goiânia

2023

Agradecimentos:

Primeiramente agradeço aos meus pais e avós por todo o suporte que me entregaram de corpo e alma para me possibilitar estar aqui em Goiânia durante estes 9 anos.

Agradeço aos meus irmãos pelo acolhimento, respeito e carinho.

Minhas Professoras Beatriz Pavan que me apresentou o cravo e Cristiane Carvalho que nunca desistiu de mim, foram fonte de inspiração durante todo meu curso e a minha introdução à música antiga.

Meu amigo João Pedro que me acompanha desde minha trajetória na biologia e agora sim poderemos formar juntos, obrigado pelas inúmeras trocas, meu braço direito.

Todos amigos que se encontram aqui e fora: Samuel, Isabella, Iago, Daniel, Pedrão, Umbelino, Artur, Raphael, Erick, Arisson, Nathália, Mansur, Se Oh, Mayumi, Vinicius, Milla, Olchenski, Bruno e Renato, a vida se torna mais afável graças a vocês.

RESUMO

O seguinte trabalho traz um panorama geral do contexto musical que se passava em Nápoles durante o século XVIII, ressaltando a influência exercida pelo método de ensino napolitano sobre um grande número de compositores e músicos europeus. Os seguintes assuntos são tratados nesta monografia: improvisação musical, quem era objeto do ensino e as metodologias aplicadas quanto aos tópicos *solfeggio* e *partimento*. A partir disso, aborda-se o primeiro exercício do método de Giovanni Furno, trazendo uma resolução que segue as práticas e linguagens musicais comuns à época. Para além de interpretar uma música pela leitura da obra escrita, identificar outras formas de ensino abre caminhos para a criação e utilização de diferentes abordagens no ensino da música erudita.

Palavras-chave. Improvisação, Solfeggio, Partimento, Ensino, Furno.

Title. **Music teaching in Naples on the 18th century**

The present work provides a general retrospect of the musical context that took place in Naples during the 18th century, highlighting the influence exerted by the Napolitan teaching method on a large number of European composers and musicians. The following subjects are treated in a simple and didactic way: musical improvisation, who was the object of teaching and the topics solfeggio and partimento. From this, the first exercise from Giovanni Furno's method is approached, bringing a resolution that followed the common musical practices and languages at the time. Beyond interpreting a piece by reading the written sheets, to acknowledge other forms to teach open ways to the creation and the use of different approaches to the teaching of classical music.

.

Keywords. Improvisation, Solfeggio, Partimento, Teaching, Furno.

SUMÁRIO

Introdução……..5
1.0 Ensino de música em Nápoles….....7
2.0 Existe estudo de partimento no Brasil? ……..…..……10
3.0 Metodologias de ensino conservatorial……..…..……..12
4.0 Desenvolvimento dos exercícios de Furno……..…….……15
Considerações finais……..…….23
Referências bibliográficas……...…….…….24

LISTA DE IMAGENS

1- Ilustração dos métodos de ensino Napolitano retirado do livro:GJERDINGEN, Robert.(2020) *Child composers on the old conservatories. How orphans became elite*
2 - Partimento no 1
3 - trecho do prelúdio em Si bemol maior do Cravo bem temperado no I .Fonte: BACH, Johann Sebastian, Cravo bem temperado livro I.
4 - Partimento no 1, graus da escala.
5 - Partimento no 1, resolução do autor.
6 - Partimento no 2
7 - Partimento no 2, graus da escala
8- Partimento no 2, resolução do autor
9 - Partimento no 3
10 - Partimento no 3, graus da escala
11 - Partimento no 3, resolução do autor

INTRODUÇÃO:

Para compreender o tradicional ensino Italiano e sua importância para a música europeia da época, é necessário descrever um pouco do que se passava em Nápoles durante o século XVIII. Nápoles, diferente de hoje, não se enquadra no contexto geral Italiano como uma coisa só, era um aglomerado de reinados muito parecido com a Alemanha em que Bach viveu, tendo sua unificação ocorrido somente na segunda metade do século XIX.

Até chegar à prática focada na parte improvisadora, há um longo caminho a ser percorrido, sendo aqui tratado a quem era direcionado o ensino de música em Nápoles, a partir dos trabalhos de Sanguinnetti (2012), Gjerdingen (2020), Baragwanath (2020) e Mortensen (2020).

Entendendo que este é um tema muito pouco habitual ainda em nosso país, este trabalho pretende ainda funcionar como um primeiro contato a quem deseje conhecer sobre como funcionavam as principais metodologias que guiavam o ensino em Nápoles e como podem ser valiosos os ensinamentos para os músicos nos dias de hoje.

> É fato que o assunto da pesquisa, partimenti, é novo e atual, como é possível notar pela quantidade de publicações bibliográficas sobre o assunto dos últimos 15 anos. O interesse pelos partimenti parece já ter superado o que poderia ser uma mera curiosidade histórica por algo antiquado (e, por isso, esquecido), tendo se mostrado útil para diversas disciplinas ao romper barreiras entre teoria e prática. Mais recentemente parece ter ficado claro também que seu estudo não se restringe apenas à compreensão da música italiana do século XVIII, pois sua influência na pedagogia do século XIX é significativa para a compreensão da estética do alto romantismo.(ALEGRE 2022)

A Nápoles do século XVIII contava com um arsenal de técnicas didáticas de ensino que fez fama em boa parte da europa, trazendo recursos que seriam utilizados por Bach, Mozart e Beethoven. Estes ensinamentos compartilhados entre mestres e aprendizes nos conservatórios que com o tempo foi capaz de ultrapassar as fronteiras do velho mundo, conseguimos encontrar as *schemata*s no processo composicional em diversos pontos do século, transmitindo assim a essência do que seria o estilo galante.

Trazemos um breve retrospecto de como o cravo chegou no brasil e sua história, de forma que mostre para o leitor como a figura do cravo era importante como instrumento

central de ensino seja em Nápoles. Enfatizando ainda como era e ainda é importante para o tecladista o processo criativo no ensino e como ele auxilia no processo de produção musical.

Serão revisadas as metodologias principais de ensino nos orfanatos napolitanos com a dualidade solfeggio e partimento, demonstrando seus signos e a posteriori analisando exercícios de Furno, um mestre napolitano que inclusive foi estudante em um dos orfanatos mencionados no texto e depois tornou-se professor.

Para finalização trataremos de alguns exercícios do método proposto por Furno, trazendo resoluções e a descrição de como foram chegadas às conclusões. Faz-se importante questionar as metodologias que separaram o compositor do intérprete, o ensino para a compreensão real do fazer musical demanda várias de habilidades que devem estar em conjunto.

1.0 Ensino de música em Nápoles

Os principais alunos a quem eram direcionados os estudos aqui expostos constituíam-se da grande quantidade de crianças órfãs abandonadas nas igrejas de Nápoles, que era, e ainda é, uma cidade portuária, com centenas de marinheiros de passagem. Havia cerca de 200 orfanatos, um para cada 1500 habitantes da cidade.

Gjerdingen (2020) relata que, antes de 1880, uma criança poderia ser abandonada em uma abertura na parte de trás de uma igreja, na qual havia um "tipo de roda" em que a criança era colocada e que, quando girada, era movida para a parte interior da igreja. Um sino era tocado e, do lado de dentro, uma atendente do sexo feminino abria o portal da roda e acessava a criança que passava a receber os cuidados da igreja. Essa criança recebia, então, o sobrenome de "*Esposito*" que pode ser traduzido como "abandonado".

Interessante apontar o contexto histórico em que Nápoles se encontrava na época, conforme abordado por Gjerdingen:

> Porque Nápoles produzia tantos órfãos. Era uma cidade portuária com centenas de marinheiros na costa. As fortificações abrigavam grupos de soldados que apoiavam os governantes da Áustria e Espanha, e o comércio ativo entre Europa e Oriente Médio atraíam visitas de comerciantes de todos os tipos. As conexões de todos esses homens itinerantes com as mulheres de Nápoles, combinado com pragas frequentes que vitimaram os adultos, quase sempre representavam um grande abandono de crianças. A genialidade de Nápoles, era lidar com essas crianças não como um problema, mas como um recurso. Estabeleceu cerca de 200 orfanatos(1 para cada 1500 habitantes), filantropos homens e mulheres, trabalhando com a igreja, criaram o que seria uma escola de troca urbana. Os pais (e mães) da cidade tinham descoberto que se os órfãos tivessem habilidades e formações especializadas, as pessoas fariam vista grossa em relação a sua parentagem questionável. Diferentes orfanatos se especializaram em formações diferentes, em um uma criança poderia aprender a trabalhar com couro, com ferro; em um orfanato para meninas, poderiam aprender costura, bordado, e os negócios das lavanderias. E em um grupo especial de 4 orfanatos, meninos poderiam aprender música.(GJERDINGEN, 2020, pag. 10, tradução nossa).

Vale ressaltar que as crianças não eram vistas como problema, mas como fonte de recursos para vários tipos de ofícios. Gjerdingen (2020) enfatiza que eram quatro orfanatos que ensinavam música, e que não eram aceitas crianças pequenas nem bebês para que o ambiente desenvolvido ali favorece-se o aprendizado de crianças que tinham uma facilidade com a linguagem musical. Os orfanatos que ministravam aulas de música eram: Santa Maria Di Loreto; Sant'Onofrio A Porta Capuana; I Poveri Di Gesù Christo; La Pietà De Turchini.

A qualidade da vida na maioria dos orfanatos não era muito boa, de forma que com o passar dos tempos foi feita a substituição para o sistema de lar adotivo, porém nestes 4 orfanatos era diferente. A organização e o financeiro eram melhor gerenciados, as crianças entravam com uma idade entre 7 a 10 anos e faziam um contrato que normalmente durava 10 anos, em que se vinculavam à igreja e não poderiam sair antes desse período. Desta forma, as igrejas a não perderiam os direitos sobre a criança e ela não iria embora assim que suas habilidades musicais estivessem mais desenvolvidas.

Estes conservatórios conseguiam oferecer um prospecto muito melhor para as crianças também por conta da quantidade de dinheiro que era vinculado. As igrejas participavam de concursos de música e podiam oferecer o serviço dos garotos em outros cultos e até funerais, momento em que os mais novos eram vestidos de *angioletti*, pequenos anjos que participavam de velórios, principalmente quando eram mais novos e não eram tão habilidosos musicalmente. Por mais que a experiência pudesse ser vista como um tipo de abuso nos dias de hoje. Não existiam muitas opções fora do orfanato. Cumpria-se a ordem dos professores, do lado de fora restava a mendicância.

O ensino dessas crianças talvez fosse a parte mais importante dentro do funcionamento do orfanato, a qualidade dos professores e das aulas eram notórias trazendo assim reconhecimento de mecenas que investiam grande quantidade de dinheiro. No começo de 1700 essas instituições eram tão reconhecidas que pais de crianças mais abastadas também as levavam para terem aulas nos orfanatos.

A principal forma de ensino que esses professores faziam consistia na facilitação dos conceitos de música. Gjerdingen (2020) observa que o ensinamento das crianças era feito com adaptações de elementos mais rebuscados das músicas dos adultos (corais, orquestras, missas) de modo que fosse compreendida, partindo do baixo e melodia.

Ensino do baixo era chamado de partimento, os professores criavam partimenti (plural de partimento) e as crianças aprendiam essas linhas de baixo com a mão esquerda e o acompanhamento com a direita mão direita nas vozes superiores, utilizando um instrumento de teclado de época, como o cravo. Em outro momento a aula era chamada de solfeggio, eram trazidos trechos melódicos de peças de época em que as crianças cantavam sempre com um professor fazendo o acompanhamento (que poderia ser um partimento) em um instrumento de teclado. Após um período de estudo, passava-se para o ensino do contraponto, o solfeggio iria dar a sustentação melódica e o partimento a harmonia, um edificava o outro, fazendo com que essas crianças pudessem harmonizar e tocar com fluência peças improvisadas e acompanhamentos.

Tendo este contexto sabemos que muitos destes ensinamentos não chegaram desta forma em um panorama geral do ensino de música erudita nos dias atuais, e está mais atrelado ao estudo da performance histórica e com a prática de instrumentos históricos de teclado como: cravo, clavicórdio e órgão. Mesmo assim a maioria das publicações que referenciam o tema tem origem nos últimos 20 anos, mas faz se importante salientar o trabalho de Mortensen (2020) que trabalha principalmente o

partimento com seus alunos de piano na universidade Cedarville em Ohio nos EUA, tendo muito êxito no ensino de uma improvisação historicamente embasada.

> Esta contradição é a reflexão do nosso sistema educacional. Aqueles que atendem a faculdades de música passam quase que todo o tempo e esforço em aprender, perfeccionar e recitar peças do repertório padrão. Até onde eu me lembro, ninguém nunca pensou em advogar pela improvisação durante minha década nas escolas de música. Certamente ninguém nunca improvisou nada que fosse substancial em um recital (exceto pelos músicos do jazz, que eram, eu não gosto de falar, uma subdivisão diferente no meio musical e vistos de forma completamente indiferente pela comunidade da música erudita). Nenhum professor de história jamais mencionou que antigamente, improvisação era uma prática comum e indispensável ferramenta para a maioria das atividades diárias do músico trabalhador.(MORTENSEN, 2020)(tradução nossa)

Partiremos agora para entender como o ensino do instrumento pode estar atrelado a práticas de improvisação no Brasil, sendo assim se faz pertinente a compreensão de que tal prática não está ligada necessariamente ao ensino napolitano, mas sim uma prática que era costumeira dos músicos de outrora e aos instrumentos antigos como o cravo como por exemplo: a prática de baixo cifrado sempre foi necessária e faz parte do contexto do cravista até hoje.

> Do ponto de vista estritamente musical, o anseio por uma renovação do ensino tradicional, que havia cindido as tarefas do compositor e do intérprete, demanda uma busca por novas (ou antigas) maneiras de integrar as múltiplas atividades do fazer musical no contexto da chamada música clássica. (Alegre 2022)

Na busca por diferentes estímulos que favoreçam a evolução do aluno há um modo que o permita se libertar das amarras da partitura e o estabeleça como também um compositor e improvisador. Assim, a chave para o domínio da linguagem musical pode ser oferecida, amparando o estudante para os diversos desafios que encontre em sua carreira.

2.0 Existe estudo de partimento nos núcleos de ensino de música antiga no Brasil?

É sabido que o cravo no Brasil tem sua origem muito próxima às primeiras invasões colonizadoras portuguesas, eram instrumentos trazidos pelos jesuítas, que tocavam durante a celebração de cultos católicos, possivelmente um dos primeiros registros são de meados do séc. XVI, segundo Fagerlande (2005).

A carta de Fernão Cardim a El-Rei (FAGERLANDE 2005, apud RODRIGUES VALE, 1978, p.17).

> [...] em todas estas três aldeias há escolas de ler e escrever, onde os padres ensinam os meninos índios; a alguns mais hábeis ensinam também a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e já há muitos que tangem frautas (sic), violas, cravo e oficiam missa em canto de órgão, coisas que os pais estimam muito [...].

O cravo foi uma ferramenta de catequização utilizada pelos jesuítas contra os indígenas da região, assim entende-se que estes também foram os pioneiros no ensino musical no Brasil, porém não se têm registro de como eram esquematizadas as metodologias das aulas ministradas.

> Não conhecemos o repertório nem a metodologia empregada pelos jesuítas, e sabemos que o Pe. José Maurício utilizava repertório europeu, como trechos de Haydn, e entoações e solfejos de seu compêndio de música para lecionar (ALBUQUERQUE 2008, apud FAGERLANDE, 1996).

José Maurício Nunes Garcia foi um dos nomes mais importantes para o ensino da música no Brasil colonial. Segundo Fagerlande (2005), o padre José Maurício em 1821 publica uma metodologia de ensino voltada para o piano forte, mas que devido a "razões tanto históricas quanto musicais", pode também ser utilizada no ensino do cravo. Segundo Albuquerque (2008), com o tempo o cravo deixou de ser um instrumento de catequização e passou a compor a casa dos nobres e mais abastados, com inúmeros registros de cartas que faziam alusão à habilidade das moças de família com instrumentos musicais como o cravo e a viola.

No séc. XIX ocorreu uma progressiva queda no interesse pelo cravo, também ocorreu a chegada do piano no Brasil, que crescia sua popularidade de maneira inversamente proporcional ao seu antecessor. Este fato se concretiza num momento de hiato do cravo em uma escala global, o instrumento some da vista familiar, tanto na Europa como no Brasil.

O cravo tem sua ressurreição no cenário mundial como um todo no séc XX com figuras como Wanda Landowska que trazia admiração por onde passava, tinha como instrumento um cravo Pleyel, famoso fabricante de pianos. O "*revival*" barroco

primeiramente se deu de maneira contemporânea, os novos cravos tinham sua inspiração no piano moderno, criando um instrumento gigantesco se comparados aos modelos históricos. O mecanismo se assemelhava ao cravo, por se tratar do pinçamento das cordas, mas o som apetecia aos ouvidos modernos.

Após a primeira guerra mundial, o movimento da performance historicamente informada ampliou-se, primeiro com luthiers confeccionando instrumentos a partir das plantas originais, proporcionando uma reaproximação dos músicos com as cópias dos instrumentos históricos. Intensificando-se na busca etérea em "como se ouvia no passado", conjecturas que nunca se findarão no real, mas que fascinam.

Como o cravo se inseriu dentro do Brasil e acaba perdurando até os dias de hoje, Albuquerque enfatiza que uma das formas práticas do ensino cravístico sempre perdurou desde os primórdios, talvez a que a distancie mais do ensino do piano.

> "o desenvolvimento da criatividade. Podemos dizer que práticas anteriormente realizadas, que com o tempo, deixaram de ser ensinadas e valorizadas, acabam por amparar o cravista no aprimoramento de competências e aptidões exigidas em sua atuação, tanto pelo meio musical em está inserido, quanto pelo mercado de trabalho." (ALBUQUERQUE 2008).

A criatividade sempre esteve ligada a prática de música antiga, seja ornamentação de uma reprise ou acompanhamento camerístico. O ensino de baixo contínuo faz parte do coração do ensino cravístico e não há dúvidas que esta é uma técnica que têm a possibilidade de se trabalhar com primazia a criatividade de cada um, mas também o que traz a diferença fundamental entre os alunos de piano e cravo.

3.0 Metodologias do ensino conservatorial

A principal metodologia de ensino musical durante os três primeiros anos das crianças nos conservatórios era o *Solfeggio*. “ Uma melodia didática para uma ou mais vozes, falada, cantada, explorada nos termos silábicos. Solfeggi podia ser sem acompanhamento, acompanhado por um baixo realizado no teclado.” (BARAGWANATH, 2020, tradução nossa). O *solfeggio* era uma forma de iniciação musical semelhante ao que é tratada nos dias presentes.

A seguinte figura representa um órfão e os entrelaçamentos das metodologias nos conservatórios, tendo como base principal *solfeggi* e *partimento.*

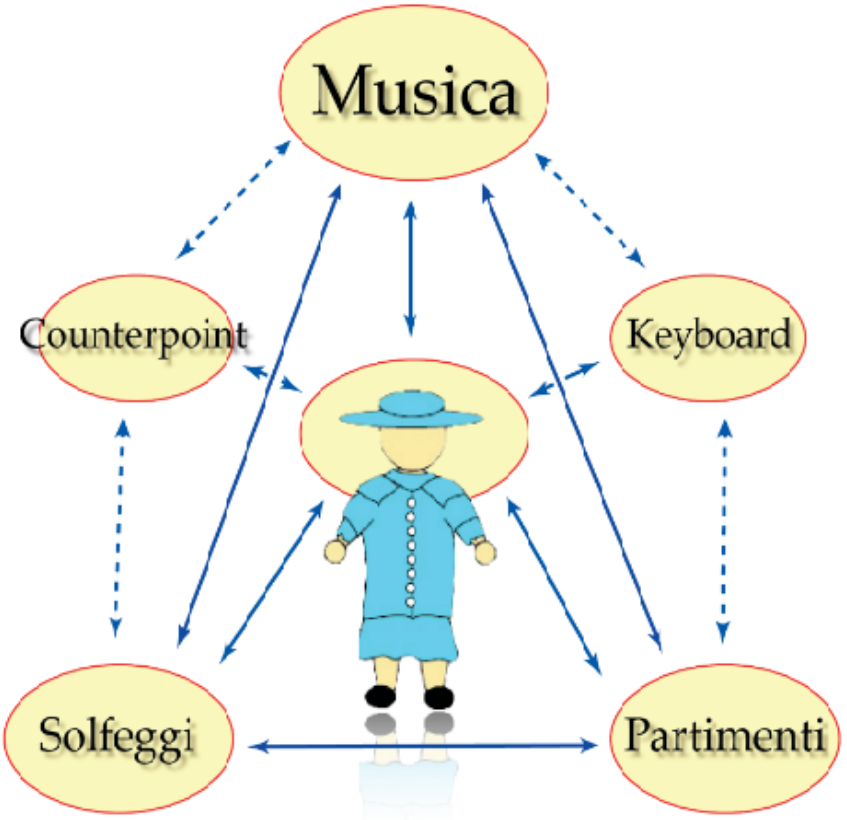

Figura 1 - organização do ensino napolitano. GJERDINGEN, Robert.(2020) *Child composers on the old conservatories. How orphans became elite musicians.*Published in the United States of America by Oxford University Press 198 Madison Avenue, New York, NY 10016, United States of America.

> Solfeggi provia exemplos de material melódico, sempre no contexto de um baixo(e mais provavelmente com acompanhamento harmônico). Assim a melodia-baixo que representava o coração do século XVIII era ensinada e reforçada tanto de baixo(baixo) quanto no topo (melodia). Coleções de solfeggi eram como um léxico de expressões melódicas estilisticamente favorecidas. Para o futuro improvisador, seja como composições inteiras ou só ornamentação nas reprises e cadenzas, solfeggi provia um arsenal de

> material memorizado que o performers e compositores poderiam fazer uso depois. (GJERDINGEN, Monuments of solfeggi, tradução nossa)

Segundo Sanguinetti (2012), *partimento* era a forma na qual se referia a linha de baixo usada na época, trata-se de uma palavra em que não se sabe a real etimologia. Porém, diferente da prática comum do *contínuo* em que as harmonias eram improvisadas, a fim de que nunca fossem tiradas a atenção das linhas melódicas dos outros instrumentos. O baixo contínuo era realizado a partir dos números arábicos acima das notas do baixo, que representavam a harmonia e nas pautas superiores constituíam as linhas de outros instrumentos melódicos. Já o partimento visava a criação de uma peça solo.

> Assim as duas principais características que diferenciam baixo contínuo e partimento são: (1) a realização do partimento deve ser uma composição autônoma, e não apenas um acompanhamento; (2) o partimento possui quase sempre um caráter pedagógico, de modo que são chamados frequentemente de lições. Além disso fica claro o intercâmbio entre contraponto e partimento.(Alegre e Videira 2020)

O partimento aparece em fac-similes contendo apenas uma pauta, podendo em alguns trechos dar indicações da harmonia de maneira parecida com o contínuo, mas nesta mesma pauta poderiam ser adicionados outros recursos, como linhas de tenor, violino e imitação. ” Solfeggi e partimento (bases instrucionais) eram dois lados de uma mesma moeda polifônica. Partimento provia o baixo em que o estudante criava as outras vozes em uma realização no teclado.”(GJERDINGEN. Monuments of Solfeggi, tradução nossa). De forma clara, observa-se que a falta de notação dos números arábicos direciona a atenção do aluno sobre as linhas e o caminho do baixo. Trata-se da referência mais importante da pauta, que facilita a compreensão do músico sobre a harmonia e a improvisação das demais linhas, de modo a agradar os ouvidos da época.

É importante ressaltar que o partimento é a compreensão do caminho, mas não só do baixo, como conclui Sanguinetti (2012). E isso porque, dentro dessa linha, poderiam haver indicações de outras claves, temas, vozes e imitações, parecido com o sistema do jazz e da música popular atual. A prática do partimento é oposta a de *Intavolatura*, em que obras são escritas em duas pautas de teclado e com todas as notas e informações necessárias às performances.

Verifica-se o surgimento da palavra *partimento* na Itália do séc XVIII, não somente como uma peça a ser lida, mas como um exercício didático musical que fomentava diversas maneiras de compreensão dos aspectos musicais da linguagem barroca e, principalmente, a criatividade do aluno em compor suas resoluções instantaneamente, incitando a

improvisação. Tratava-se de prática comum e necessária ao músico da época, a partir das trocas que mantinha com seu professor. Diversos formatos diferentes de resolução eram criados, de acordo com o que mais agradava o respectivo mestre. Era um método completo que, na compreensão do baixo, era auxiliado pelo *solfeggio*, ensinando melodias e o caminho para resoluções, contrapontos, fugas e imitações.

4.0 Desenvolvimento dos exercícios de Furno.

Diversos métodos de *partimento* dos mestres de época estão disponíveis atualmente para estudo, sendo possível acessar esse material em diversos meios digitais. O método de Furno (1817) é apresentado como "Dos que existem neste site, o mais claro, fácil, e um dos que têm as resoluções escritas é o de Giovanni Furno"(Gjerdingen, *Learner's guide*). Quando se obtém contato com o método de partimento pela primeira vez, observa-se que este ocorre com regras que podem ter diferenças na resolução, de acordo com cada autor e sua metodologia aplicada. Essa diferenciação, contudo, não é acentuada. Conforme o método de Giovanni Furno, sugerimos uma resolução ao primeiro exercício por ele proposto (figura 1).

Exercício nº 1:
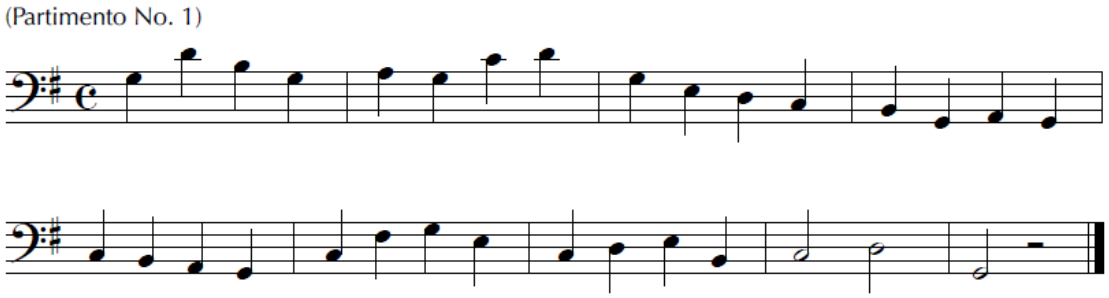
Figura 2 - Partimento no 1 de Giovanni Furno Fonte: FURNO, Giovanni. *Metodo facile breve e chiara ed essensiali regole per accompagnare Partimenti senza numeri*. Napoli: Presse Orlando Vico S. M. delle Grazie N.25, 1817 , Tratado de partituras com modificações do editor.

.

Esse conjunto de regras, na época, era chamado de *régole* . Na parte inicial da metodologia, os autores indicavam, principalmente, como caminhar dentro da escala (regra da oitava) e um conjunto de harmonias a serem utilizadas em diversos contextos nos exercícios propostos, sendo diferenciados movimentos ascendentes, descendentes e saltos. Com o passar dos exercícios, eram inseridas mais formas a serem seguidas pelo aluno, que tratavam das cadências, modulações e sua compreensão a partir do movimento do baixo.

Para o primeiro exercício (figura 1) é importante que se conheça primeiramente como caminhar no teclado, em todos os graus da escala a regra da oitava. Para facilitar a compreensão das regras utilizaremos a reedição de Gjerdingen(2020), traduzidas por Alegre (2022).

Regras de Partimenti de Furno

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

As consonâncias são quatro, a saber: 3ª, 5ª, 6ª e 8ª, das quais duas são perfeitas e duas imperfeitas. As perfeitas são a 5ª e a 8ª, sendo chamadas assim porque não é possível distingui-las [em dois tipos], ou seja, não podem ser alteradas com sustenidos nem diminuídas com bemóis. Vale dizer, portanto, que não há nem 5ª menor, nem 5ª maior, e, para que a tal 5ª possa ser chamada de perfeita, ela deve estar a oito cordas de distância da [nota] principal. Da mesma maneira, não há nem 8ª maior, nem 8ª menor, e, para que seja perfeita, a 8ª deve estar distante treze cordas da [nota] principal.

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

Também são quatro as dissonâncias, a saber: 2ª, 4ª, 7ª e 9ª. Elas não podem ser feitas se não forem preparadas por uma das quatro consonâncias, assim como resolvidas em uma das ditas consonâncias, exemplo: [para saber] se as consonâncias e as dissonâncias são maiores ou menores, [deve-se] contar o número de cordas. (Furno 1817) (tradução de Alegre, 2022).

Estas são as regras iniciais que aparecem no *Régole* de Furno e podem ser vistas em sua totalidade traduzidas para o português no trabalho de Alegre (2022). Seguindo essas regras, é de se ressaltar o constante em Mortensen (2020), no capítulo sobre o prelúdio figurado, que traz um método interessante para ser aproveitado na resolução para o primeiro exercício de Furno.

> Nós começamos a improvisação com o prelúdio figurado porque ele consiste de uma progressão de acordes elaborada por um padrão constante de notas, Se você entende acordes e consegue compreender a figuração, você pode fazer uma peça de música.. (Mortensen, 2020, pg 5)

Utiliza-se como fonte de referência o prelúdio em Si bemol maior do primeiro livro do cravo bem temperado (figura 2).

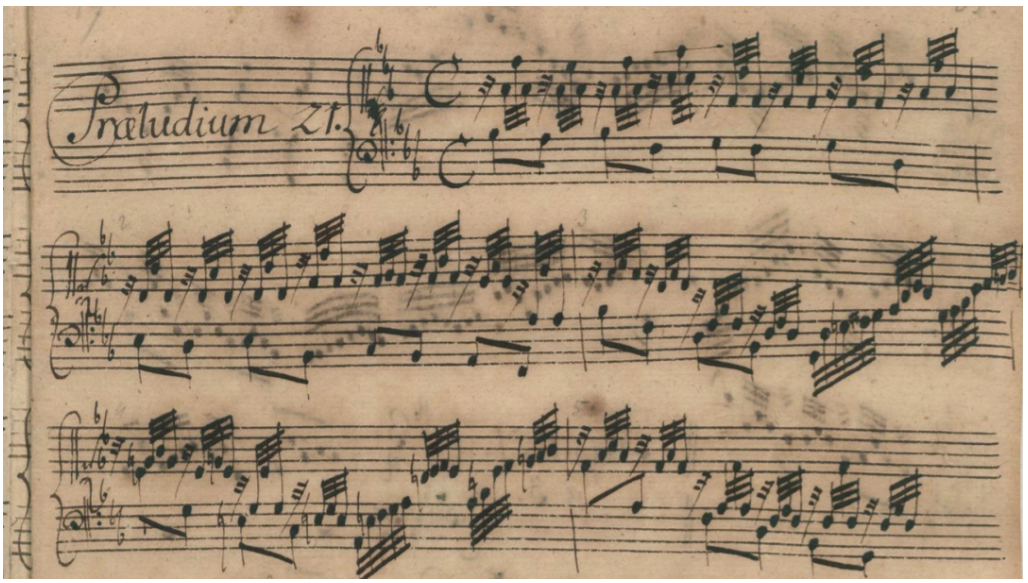

Figura 3: trecho do prelúdio em Si bemol maior do Cravo bem temperado no I .Fonte: BACH, Johann Sebastian, Cravo bem temperado livro I. Manuscript, n.d.(ca.1733-40). D B Mus. Bach p 202 (Berlin, Staatsbibliothek)

A fim de compreender as harmonias que Furno propõe em suas regras, foi primeiro identificado o grau da escala em cada uma das notas que compõem o baixo (figura 2), conta na figura 4 o baixo com os graus da escala, desta forma seguindo o *régole* de Furno, sabe-se a harmonia que ele deseja obter em qualquer uma das notas. Podemos entender a harmonia que Furno pressupõe em cada grau do baixo a partir da regra da oitava que está proposta em seu *régole,* apresentado no começo de seu tratado, sendo sinônimo neste caso de suas regras.

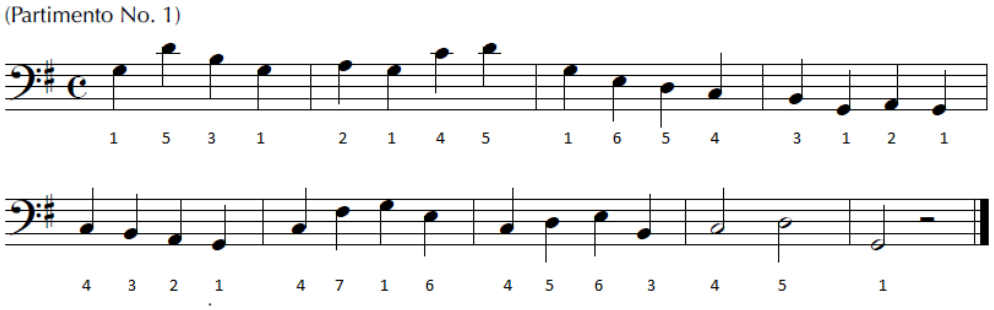

Figura 4: Partimento no 1 de Giovani Furno com os graus da escala Fonte: FURNO, Giovanni. *Metodo facile breve e chiara ed essensiali regole per accompagnare Partimenti senza numeri*. Napoli: Presse Orlando Vico S. M. delle Grazie N.25, 1817 , Tratado de partituras, com modificações do editor.

Os exercícios do método deste *partimento* são divididos em 10 tarefas, são apresentados de forma gradual, aumentando a dificuldade de execução. A partir do momento em que vamos progredindo nos estudos, Furno disponibiliza mais informações e regras, do que se espera ser compreendido a cada exercício.

Como se vê na figura 3, o baixo está numerado com cada grau da escala. Neste caso é importante que a resolução seja pensada no mesmo instante em que se lê o exercício, assim, o aluno que já possui uma boa compreensão da regra da oitava e dos conceitos fundamentais musicais é capaz de criar a melodia de forma livre. Aos poucos, a compreensão dos movimentos do baixo e dos graus da escala se tornam naturais e automáticos e a cada vez que o exercício é tocado, pode ser proposta uma nova resolução.

A construção melódica pensada no prelúdio de Bach (figura 2) e em Mortensen (2020) sugere a utilização de figuras seguindo o mesmo padrão, quando se acrescenta a harmonia proposta nas regras, obtivemos a seguinte resolução:
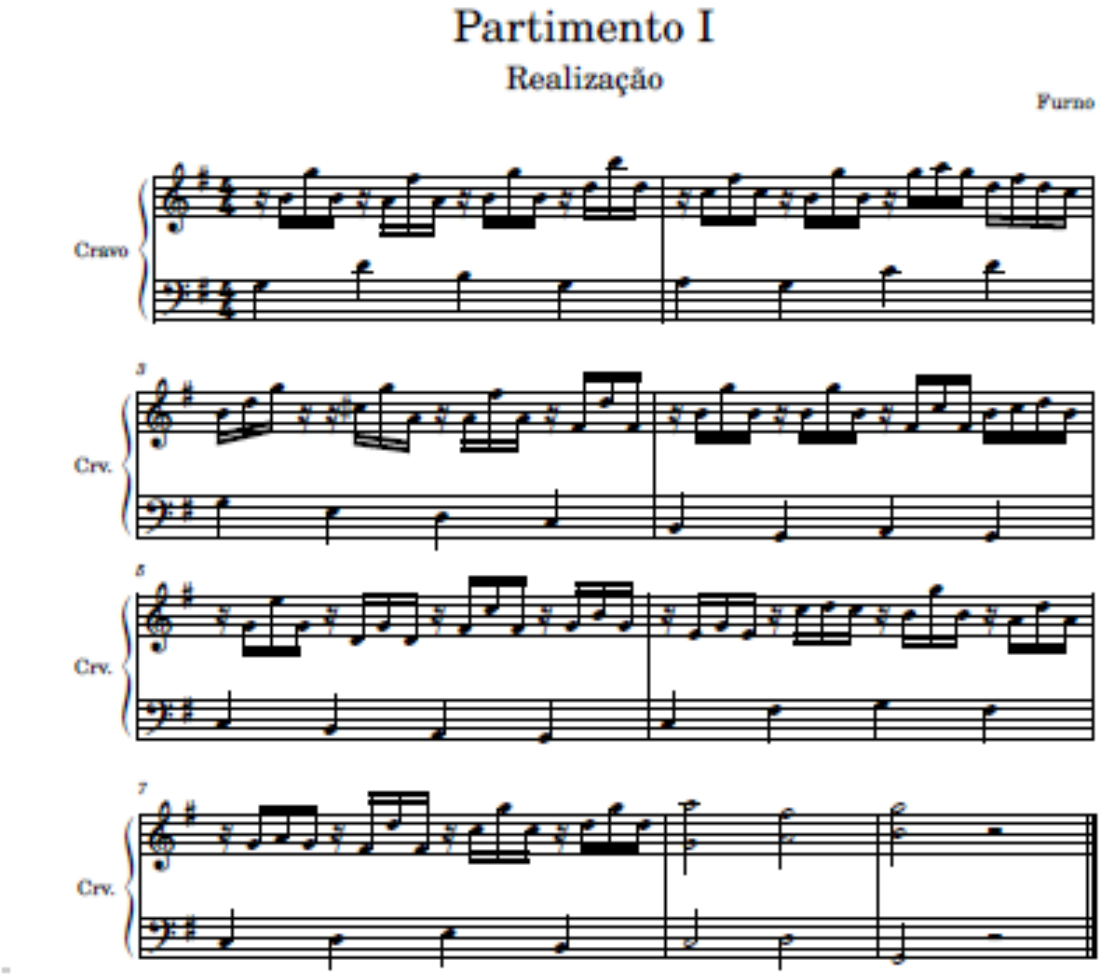
Figura 5: Partimento no 1 de Giovani Furno com a resolução do autor Fonte: FURNO, Giovanni. *Metodo facile breve e chiara ed essensiali regole per accompagnare Partimenti senza numeri.* Napoli: Presse Orlando Vico S. M. delle Grazie N.25, 1817 , Tratado de partituras, com modificações do editor.

Como no prelúdio em Si bemol de Bach, utiliza-se aqui uma resolução alternativa ao encadeamento à quatro vozes. Outras resoluções e possibilidades podem ser experienciadas, desta forma, a utilização da regra da oitava pode ser adaptada a diversos moldes e figuras que o aluno do século XVIII reconheceria. O estudo de regras e padrões de estudo instrumental de outros períodos históricos nos possibilita ampliar as metodologias, abrindo caminhos para a criação e compreensões musicais aprofundadas dos diversos caminhos harmônicos e melódicos.

Exercício nº 2:

No exercício nº 2, Furno pede a resolução para um exercício escrito em Si menor e insere uma nova regra para a resolução de exercícios nas escalas menores:

Adverte-se que, encontrando a escala em 3ª menor, a 6ª e a 7ª de tom subindo consecutivamente devem ser {ambas} maiores, enquanto descendo devem ser ambas menores. Isso é feito para escapar do intervalo cromático que há entre um menor e um maior, ou de um maior a um menor. (Furno 1817) (Tradução de Alegre 2022)
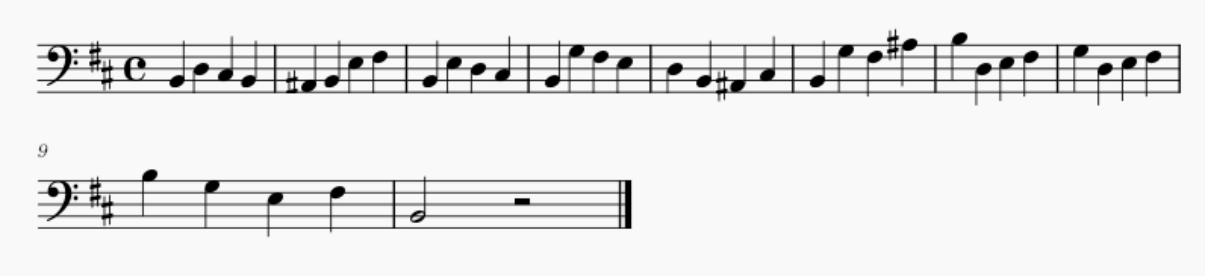
Figura 6 - Partimento no 2 de Giovanni Furno Fonte: FURNO, Giovanni. *Metodo facile breve e chiara ed essensiali regole per accompagnare Partimenti senza numeri*. Napoli: Presse Orlando Vico S. M. delle Grazie N.25, 1817 , Tratado de partituras com modificações do editor.

Começamos da mesma forma que o exercício nº 1, colocando os graus em cada nota do baixo para compreender melhor como ele caminha na escala menor. A regra da oitava se diferencia de algumas formas, utilizando-se da menor melódica no movimento ascendente e a menor natural no descendente.

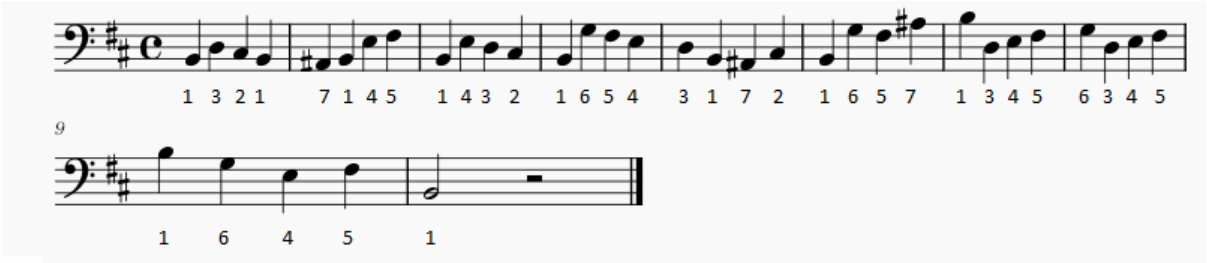

Figura 7 - Partimento no 2 de Giovanni Furno Fonte: FURNO, Giovanni. *Metodo facile breve e chiara ed essensiali regole per accompagnare Partimenti senza numeri*. Napoli: Presse Orlando Vico S. M. delle Grazie N.25, 1817 , Tratado de partituras com modificações do editor.

Diferente do exercício anterior, optei pela utilização do encadeamento de voz simples, sem a utilização de ornamentação e notas de passagem, usando apenas as regras que Furno nos ensina com a regra da oitava.
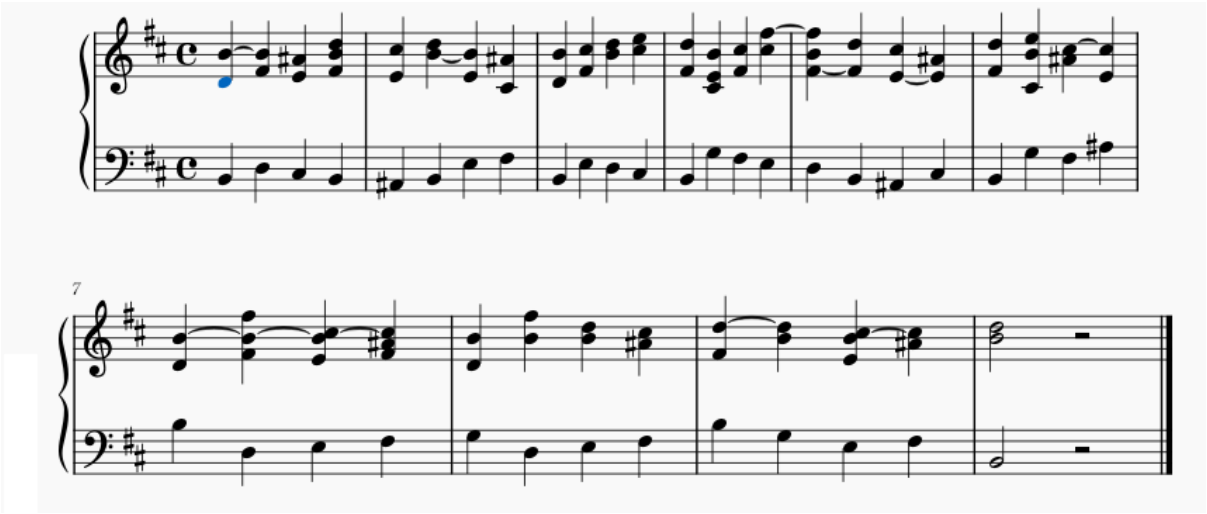
Figura 8 - Partimento no 2 de Giovanni Furno Fonte: FURNO, Giovanni. *Metodo facile breve e chiara ed essensiali regole per accompagnare Partimenti senza numeri.* Napoli: Presse Orlando Vico S. M. delle Grazie N.25, 1817 , Tratado de partituras com resolução do autor.

Exercício no 3:

A partir do exercício no.3 Furno inclui a resolução de cadências, diferenciando-as em simples, composta e duplas. Na primeira vez que aparece na reedição de Gjerdingen, a marca de um asterisco localiza em qual momento utilizaremos cada tipo de cadência.

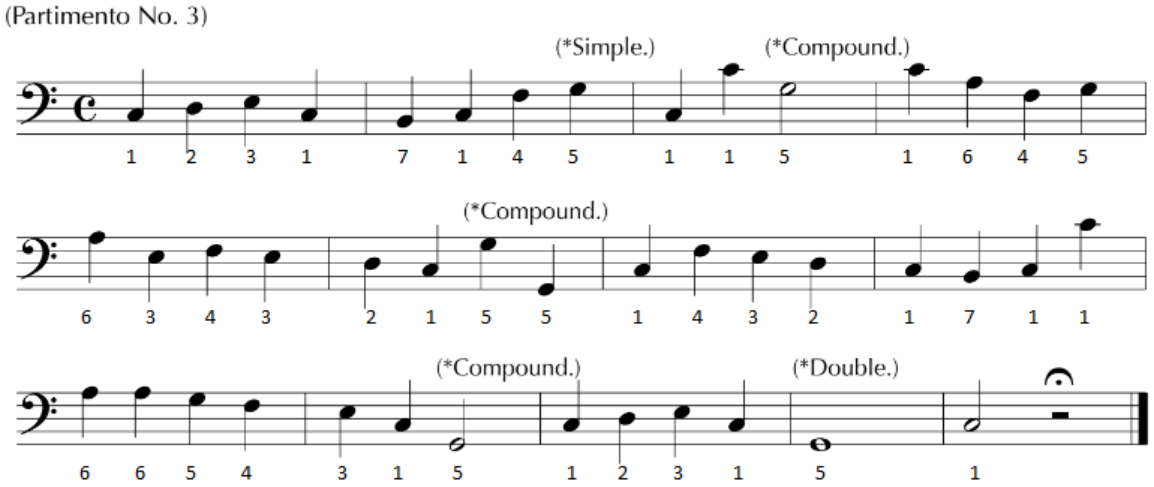

Figura 9 - Partimento no 2 de Giovanni Furno Fonte: FURNO, Giovanni. *Metodo facile breve e chiara ed essensiali regole per accompagnare Partimenti senza numeri*. Napoli: Presse Orlando Vico S. M. delle Grazie N.25, 1817 , Tratado de partituras.

Regra para cadências.

As cadências são três, a saber: simples, composta e dupla. Elas são feitas tocando-se a primeira de tom e a 5ª de tom, [sendo que] a escolha de se tocar outras notas depois da primeira [e antes da quinta] é arbitrária. A cadência simples [ocorre] quando sobre a 5ª de tom são colocadas as consonâncias simples de 3ª maior e 5ª, [sendo que] isso acontece quando a 5ª de tom tem o mesmo valor que as outras notas.

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

A cadência dupla [ocorre] quando sobre a 5ª do tom são colocadas primeiramente a 3ª maior e a 5ª – podendo-se colocar também a 7ª menor – e, em seguida, a 4ª e a 6ª, depois 4ª e 5ª, seguindo-se [novamente] por 3ª maior e 5ª , [sendo que] e também [é possível], se desejar, [colocar] a 7ª menor. [A cadência dupla] acontece quando o valor da 5ª de tom é quádruplo, [ou seja, tem quatro vezes o valor das outras notas]. (Furno 1817, Tradução de Alegre, 2022).

Para a resolução do exercício no 3, começamos da mesma forma dos outros exercícios, colocando os graus da escala em cada nota do baixo e utilizamos o encadeamento de vozes, priorizando sempre as notas mais importantes de cada acorde: a terça e a sétima(quando necessária).

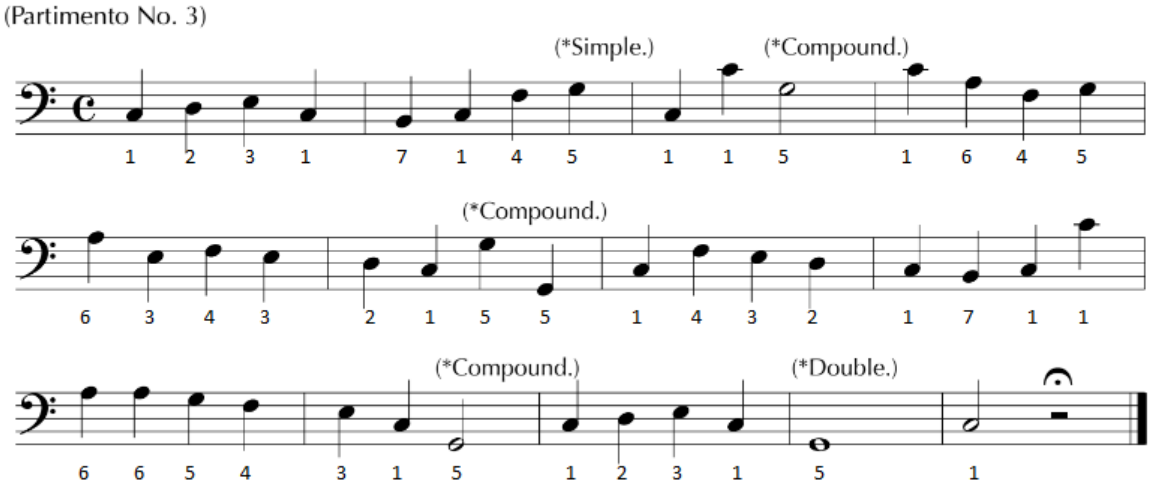

Figura 10 - Partimento no 2 de Giovanni Furno Fonte: FURNO, Giovanni. *Metodo facile breve e chiara ed essensiali regole per accompagnare Partimenti senza numeri.* Napoli: Presse Orlando Vico S. M. delle Grazie N.25, 1817 , Tratado de partituras.
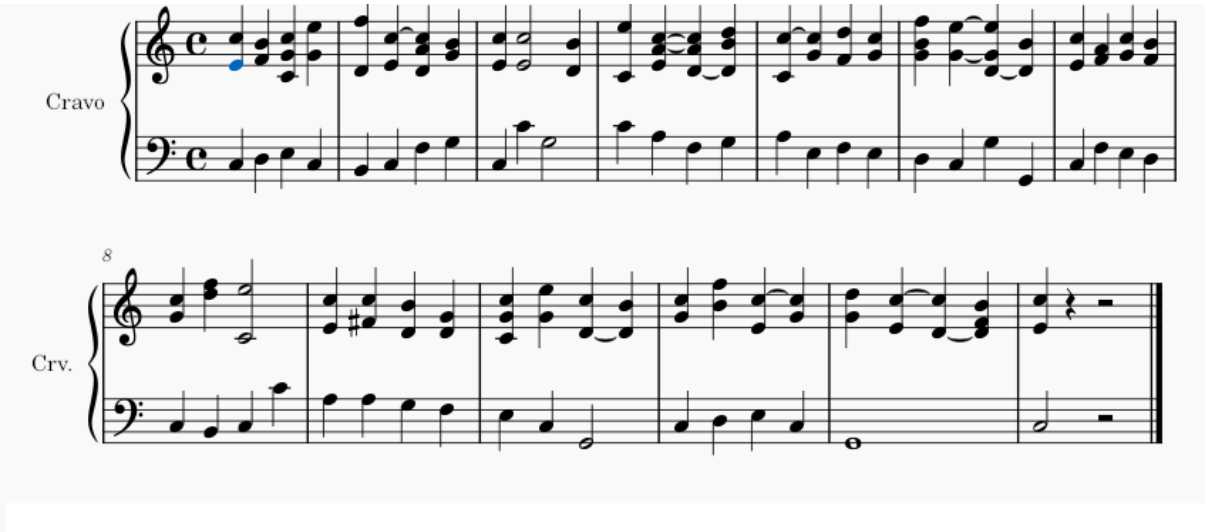
Figura 11 - Partimento no 2 de Giovanni Furno Fonte: FURNO, Giovanni. *Metodo facile breve e chiara ed essensiali regole per accompagnare Partimenti senza numeri*. Napoli: Presse Orlando Vico S. M. delle Grazie N.25, 1817 , Tratado de partituras com a resolução do autor.

Com estes exercícios é possível se ter uma ideia de como Furno evoluiu em seus exercícios, sempre procurando ensinar coisas novas a cada lição, fazendo assim uma introdução de como se realizavam partimentos.

3.0 Considerações finais:

Percebe-se no período atual uma grande movimentação para a compreensão dos métodos mais antigos de ensino e como eram transmitidos, nos traz um fascínio observar como os músicos da antiguidade estavam acostumados a improvisar. Mesmo com todo esse suporte que ocorria no final do século XVIII, a liberdade de criação, que se faz tão viva no repertório popular, ainda não é observada com tanta frequência nos moldes de ensino tradicional erudito.

Compreendemos a figura do partimento e solfeggio não como um livro de exercícios, mas sim como uma ferramenta de liberdade que era arquitetada para fornecer aos músicos todas as possibilidades para pensar na música e assimilar como ela funcionava, desde o caminho do baixo ao arsenal de *solfeggios* e exercícios que se transformavam em linhas melódicas para a prática. Este trabalho visa, enfim, introduzir como se deu a origem ao trabalho de grandes compositores do passado. Para além de interpretar uma música pela leitura da obra escrita, entender como a música era ensinada e vivenciada, identificando outras formas de ensino, ampliando metodologias, abrindo caminhos para a criação e utilização destes métodos nos dias de hoje para o ensino da música erudita.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Clara. A formação do cravista no Brasil: Um estudo sobre história, técnicas e habilidades. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música. 2008

ALEGRE, Roberto, Entre notação e improviso: teoria e prática nos partimenti de Giovanni Furno (1750-1837). Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música. 2022

ALEGRE, Roberto e VIDEIRA, Mario. Os Partimenti de Nichola Sala (1713-1801) como fonte para o estudo do contraponto prático imitativo ao teclado. Anais do VI performa Clavis Internacional. 2020

BACH, Johann Sebastian,(1733) Cravo bem temperado livro I. Manuscript, n.d.(ca.1733-40). D B Mus. Bach p 202 (Berlin, Staatsbibliothek)

BARAGWANATH, Nicholas.(2020)*The solfeggio tradition. A forgotten art of melody on the long eighteenth century.*Published in the United States of America by Oxford University Press 198 Madison Avenue, New York, NY 10016, United States of America.

FAGUERLANDE, Marcelo. O cravo no Brasil, 2005. Disponível em: http://www.marcelofagerlande.com.br/pt/o-cravo-no-brasil/40-o-cravo-no-brasil. Acesso em 28 de janeiro. 2023

FAGUERLANDE, Marcelo. José Mauricio: O Método de Pianoforte de José Maurício Nunes Garcia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

FURNO, Giovanni.(1817) *Metodo facile breve e chiara ed essensiali regole per accompagnare Partimenti senza numeri***.** Napoli: Presse Orlando Vico S. M. delle Grazie N.25, 1817 ,

GJERDINGEN, Robert.(2020) *Child composers on the old conservatories. How orphans became elite musicians.*Published in the United States of America by Oxford University Press 198 Madison Avenue, New York, NY 10016, United States of America.

GJERDINGEN, Robert. A Learner's guide. *Monuments of Partimenti***,** 2021. Disponível em :http://partimenti.org/partimenti/about_parti/beginners_guide/learners_guide.pdf. Acesso em 20 maio. 2021.

GJERDINGEN, Robert. An Introduction to the History of Solfeggi *Monuments of Solfeggio***,** 2022. Disponível em https://www.partimenti.org/solfeggi/about_solfe/hist_overview.html. Acesso em 23 maio. 2022.

MORTENSEN, John (2020). *The Pianist's Guide to Historic Improvisation***.** New York: Published by Oxford University Press, inc.

RODRIGUES VALE, Flausino. Elementos de folclore musical brasileiro. Rio de Janeiro: Companhia editora Nacional, 1978.

SANGUINETTI, Giorgio (2012). *The art of Partimento***.** New York: Published by Oxford University Press, inc.