

**AS TRANSFORMAÇÕES E HERANÇAS
DO MODELO PEDAGÓGICO
NAPOLITANO: uma pequena reflexão
a partir do tratado de João Sépe**

**THE TRANSFORMATIONS AND LEGACIES OF THE
NEAPOLITAN PEDAGOGICAL MODEL: a small reflection
based on João Sépe's treatise**

Fernando Tavares¹

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE
Universidade de São Paulo – USP
femtavares@usp.br
<https://orcid.org/0000-0003-2990-3978>

Diósnió Machado Neto²

Universidade de São Paulo – USP
dmneto@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-6164-8332>

*Submetido em 30/04/2024
Aprovado em 01/07/2024*

Resumo

Este artigo explora a evolução do modelo pedagógico napolitano, concentrando-se nos trabalhos de Fedele Fenaroli (versões de 1775 e 1847) e João Sépe (lançado em 1942). Destaca como o livro *“Regole musicali per i principianti di cembalo”*, lançado por Fenaroli, testemunhou mudanças no pensamento musical ao longo do século XIX e possuía semelhanças com os exercícios de harmonia e contraponto, no *“Tratado de Harmonia”* de João Sépe, amplamente utilizado em escolas de música no Brasil. Para tanto, em um primeiro momento, comparamos o formato da escrita dos exercícios e discutimos o modelo de ensino por meio dos baixos instrucionais. Posteriormente, apresentamos um modelo comparativo dos quatro ensinamentos musicais fundamentais dos cadernos de partimento: Regra da Oitava, Cadências, Suspensões e Movimentos de Baixo. Ademais, apresentamos uma breve discussão sobre as formas de modulações que encontramos nos autores. Por fim, demonstramos como a realização harmônica, transmitida através dos baixos, ganha destaque, evidenciando a força do acorde como unidade harmônica em relação às passagens contrapontísticas.

Palavras-chave: Fedele Fenaroli, João Sépe, Harmonia, Contraponto, Partimento.

Abstract

This article explores the evolution of the Neapolitan pedagogical model, focusing on the works of Fedele Fenaroli (versions from 1775 and 1847) and João Sépe (released in 1942). It highlights how the book *“Regole musicali per i principianti di cembalo”*, released by Fenaroli, witnessed changes in musical thought throughout the 19th century and had similarities with the exercises of harmony and counterpoint, in João Sépe’s *“Treaty of Harmony”*, widely used in music schools in Brazil. To this end, firstly, we compared the format of writing the exercises and discussed the teaching model through instructional basses. Afterwards, we present a comparative model of the four fundamental musical teachings of the partimento notebooks: Rule of the Octave, Cadences, Suspensions and Bass Movements. Furthermore, we present a brief discussion about the forms of modulations that we found in the authors. Finally, we demonstrate how the harmonic realization, transmitted through the basses, gains prominence, highlighting the strength of the chord as a harmonic unit in relation to the contrapuntal passages.

Keywords: Fedele Fenaroli, João Sépe, Harmonia, Contraponto, Partimento.

1 Fernando Tavares é mestre em Musicologia e doutorando no Programa de Pós-graduação em Musicologia da “Escola de Comunicação e Artes” (PPGMUS-ECA/USP). É especialista em Docência no Ensino a Distância e Licenciado em Música. Como pesquisador, ele trabalha na LAMUS – EACH/USP (Laboratório de Musicologia). Fernando foi colaborador de importantes revistas de Contrabaixo, como a *Coverbaixo* (de 2005 a 2010) e a *Bass Player Brasil* (de 2011 a 2017 como colaborador e colunista, e de 2013 a 2017 como editor didático), tendo publicado um total de 243 matérias nessas duas publicações. Ele tem participado de importantes congressos musicológicos no Brasil e no exterior, especialmente divulgando suas pesquisas sobre o processo pedagógico dos partimentos, dos esquemas galantes e da música popular. Além disso, Fernando é compositor e contrabaixista do *Apostrophe’ Trio*. Seu site é www.femtavares.com.br. É bolsista do PROEX (Programa de Excelência Acadêmica) e o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2 Diósnio Machado Neto é Professor Livre-Docente II da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) e professor dos programas de Pós-Graduação em Musicologia da Escola de Comunicações e Artes (ECA) e do Programa de Mudança Social e Participação Política da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo. É Pesquisador Produtividade 2 do CNPq. É coordenador do Laboratório de Musicologia (LAMUS-EACH). É membro dos *Studys Groups IMS Italian and Ibero American Relationships Study Group (RIIA)* e *Early Music in the New World*. Integra o Núcleo Caravelas do CESEM da Universidade Nova de Lisboa. Recebeu Menção Honrosa no Prêmio Capes em 2009 pela tese «Administrando a festa: Música e iluminismo no Brasil colonial», transformada em livro em 2013. É membro-fundador da Associação Regional para América Latina e Caribe da International Musicology Society (ARLAC-IMS) e da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS).

INTRODUÇÃO

Na literatura histórico-musicológica, a partir do trabalho seminal de Gjerdingen (2007), a pedagogia do contraponto passou a ser tratada como uma fonte indispensável para a compreensão das estratégias de compositores entre os séculos XVIII e XIX (Byros, 2015, Baragwanath, 2020, Machado Neto et al. 2021). Sem prejuízo dos sistemas analíticos pela harmonia acordal, este paradigma tem corrigido diversos anacronismos e colaborado com avanço no entendimento de estruturas formais, processos retóricos e até mesmo na compreensão do uso das dissonâncias nas tramas musicais, como aponta Karl Braunschweig em recente texto tratando da música de Chopin (2023).

Para termos uma visão ampla dos modelos composicionais, devemos levar em conta determinadas fontes, como cadernos de aulas, tratados e métodos utilizados durante grandes períodos de tempo e que, apesar de permanecerem como material intocado, eram olhados pelos professores com diferentes perspectivas condizentes com o seu tempo. Em suma, seus conteúdos eram adequados ao seu tempo e discutidos sob diferentes perspectivas.

Destarte, no presente trabalho, o nosso objetivo é demonstrar como um caderno de música lançado em 1775 pelo professor Fedele Fenaroli (1730-1818), o *Regole musicali per i principianti di cembalo*³, foi testemunha de diversas mudanças no decorrer do século XIX e como, ainda em 1942, o seu modelo de exercícios e de conteúdo era utilizado em outras obras teóricas, em especial no *Tratado de harmonia* de João Sépe (1891-1961), lançado em 1942 e utilizado sobejamente nas escolas de música no Brasil, em especial, no *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*, local no qual foi adotado como o livro padrão para o estudo de harmonia.

O caderno de Fenaroli é considerado o principal livro de partimentos, pois o autor foi o primeiro a sistematizar as ideias em um compilado de exercícios, dos mais básicos, referentes ao tratamento e uso das consonâncias nas realizações dos baixos, até os estudos mais avançados, que compreendiam a improvisação da fuga por meio de estudos

3 A versão de 1775 consiste em dois trabalhos que se complementam, sendo composto por um trabalho contendo o texto com as regras dadas e um sistema de letras que levavam para os outros cadernos que possuíam os partimentos em si (Cafiero, 2007, p. 142; Sanguinetti, 2012, p. 77). O caderno teve diversas versões – podemos enumerar no mínimo nove versões importantes –, mas em nossos trabalhos utilizamos a versão de 1847 editada por Placido Mandanici e intitulada *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*, lançada em Milão pela Ricordi. Adotamos esta versão, pois o autor manteve os textos originais de Fenaroli e inseriu novos conceitos em pequenas notas de rodapé, diferentemente de outros cadernos importantes que omitiram os textos originais. Além disso, sabemos que esta edição circulou durante o século XIX no Brasil como um importante tratado de harmonia. Para não sermos demasiadamente evasivos, citamos como versões importantes e disponíveis em bibliotecas virtuais as editadas por Vincenzo Mazzola-Vocola (1795): *Regole Musicali Por Principianti Di Cembalo* e que serviu como base para a edição moderna contida no site de Robert O. Gjerdingen. O autor Emanuelle Imbimbo escreveu em 1814, a versão intitulada *Seguito de' Partimenti ossia Esercizio d'Armonia Vocale e Instrumentale Sopra i Bassi Fugati Composta da E. Imbimbo e al Sig. Fedele Fenaroli Rispettosamente Dedicata*, e publicada em Paris por Raffaele Carli. Este também publicou no mesmo ano *Partimenti ossia basso numerato. Opera completa di Fedele Fenaroli per uso degli alunni del Reale Conservatorio di Napoli a Niccola Zingarelli Maestro di S. Pietro in Roma Direttore del medesimo Conservatorio Dall'Editore Dedicata...* Como dissemos, existem outras versões importantes desse caderno que foram catalogadas por Peter Vant Tour (2017) no site *The Uppsala PARTIMENTO Database (2017)* e por Sanguinetti (2012) em seu livro *The Art of Partimento*.

como a imitação⁴. Sua importância é imensurável para a transmissão dos conhecimentos napolitanos⁵ ao longo do século XIX.

Devemos ressaltar que, ao sistematizar os conteúdos transmitidos nos conservatórios napolitanos, o autor desfez o modelo didático e epistemológico de transmissão do conhecimento de forma artesanal entre mestre e aluno, que era a base de ensino em Nápoles. Esse modelo artesanal proporcionava um aprendizado prático e eficaz aos estudantes por meio de transmissões orais e pequenos lembretes, exercícios e correções. Assim, a cópia de exercícios e partimentos servia como base para o aprendizado de composição, auxiliando o estudante na destreza de construir combinações melódicas e contrapontísticas eloquentes e a tratar de pequenas e grandes formas. Em suma, quando Fenaroli propôs um modelo único de trilha de conhecimento, ele colaborou para a sistematização do modelo napolitano, proporcionando a possibilidade de mudar o ensino particular baseado em um estudo que continha um cabedal de conhecimentos em um caderno com exercícios de resoluções de contraponto. Posteriormente, o livro foi utilizado no século seguinte como um caderno de harmonia e relacionado à ciência da montagem de blocos de acordes.

O que nos levou a este estudo? Constatamos que alguns princípios são comuns nos livros de Fenaroli (1775, 1847) e de Sépe (1941), como os exercícios, que são apresentados com o mesmo modelo pedagógico. No entanto, verificamos que eles são adequados ao tempo presente de cada autor/editor. Percebemos que a ideia do baixo fundamental de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) ganha força a cada nova edição do caderno, por meio dos exercícios e dos textos que são inseridos nas diferentes versões, transformando assim o caderno de Fenaroli de um tratado com todas as possibilidades de realizações contrapontísticas a partir do baixo dado (partimento) em um tratado para o estudo de harmonia, no qual a realização dos blocos harmônicos é percebida como unidades musicais. Segundo Braunschweig (2023, p. 2), “[...] a entrada da noção de baixo fundamental introduziu a possibilidade de surgimento de múltiplos significados harmônicos e, eventualmente, criou as condições para uma maior abstração e autonomia harmônica”⁶. Em suma, no decorrer do século XVIII, o acorde como uma unidade harmônica ganha força em relação às passagens contrapontísticas dos partimentos.

4 Os passos específicos desses estudos serão descritos nas análises promovidas no decorrer do texto.

5 Chamamos de conhecimentos napolitanos o conjunto de ensinamentos transmitidos dentro do modelo de ensino que se sedimentou e teve seu auge no século XVII nos quatro conservatórios da cidade de Nápoles, conforme descrito nos trabalhos de Giorgio Sanguinetti, *“The Art of Partimento”* (2012), e Peter Van Tour, *“Counterpoint and Partimento”* (2015). Esse modelo consistia no ensino da improvisação e composição baseado em três pilares: o partimento, o solfejo e o contraponto. A difusão do contraponto por meio da realização das vozes baseadas em pequenos exercícios emulados a partir do baixo era uma característica desse modelo de ensino. Ademais, como veremos na sequência do trabalho, o partimento era um baixo com fins instrucionais e serviu como modelo de estudos no período. Nesse sentido, Fenaroli se tornou um dos principais professores dos conservatórios, como observado nos trabalhos citados. Pode-se consultar a dissertação de mestrado *“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), escrita por Fernando Tavares, que apresentou as principais discussões sobre o tema nos 10 anos posteriores ao trabalho de Sanguinetti.

6 T [...] the entry of the notion of the fundamental bass introduced the possibility for multiple harmonic meanings to arise, and eventually created the conditions for increased harmonic abstraction and autonomy (Braunschweig, 2023, p. 2).

Para apresentar a herança do pensamento napolitano no ensino de música do século XX, começaremos com uma breve contextualização histórica dos conservatórios de Nápoles e sua relação com o *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*. Em seguida, nos concentramos naquilo que consideramos ser a pedra angular do modelo de ensino que consideramos padrão: o ensino por meio de combinações derivadas das linhas de baixo e dos modelos de exercícios. Utilizaremos como base a emulação de um modelo prático de aprendizagem no qual contraponto e harmonia eram disciplinas unificadas e que, ao longo do tempo, perderam sua conexão, conforme destacado por Gjerdingen ao descrever a pedra angular do ensino napolitano.

A maestria dos padrões musicais envolvendo duas ou mais partes vocais ou instrumentais simultâneas - contraponto - era um objetivo central no treinamento de jovens compositores. O estudo do contraponto foi tão negligenciado nos séculos subsequentes que hoje muitos jovens músicos o acham confuso. Eles continuam tentando encontrar o “acorde certo”, quando na verdade a arte do contraponto é apenas incidentalmente sobre acordes (Gjerdingen, 2020, p. 16)⁷.

E, por fim, demonstraremos alguns estudos ensinados pelos mestres napolitanos e emulados no Tratado de Sépe. Teremos como base para a apresentação dos conteúdos os quatro ensinamentos musicais elementares dos cadernos de partimento: (1) Regra da oitava, (2) cadências, (3) suspensões e (4) movimentos de baixo. Ainda nesse sentido, mostraremos a diferença no estudo da modulação nos dois trabalhos musicais.

Os Conservatórios Napolitanos e o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: O modelo de ensino da música

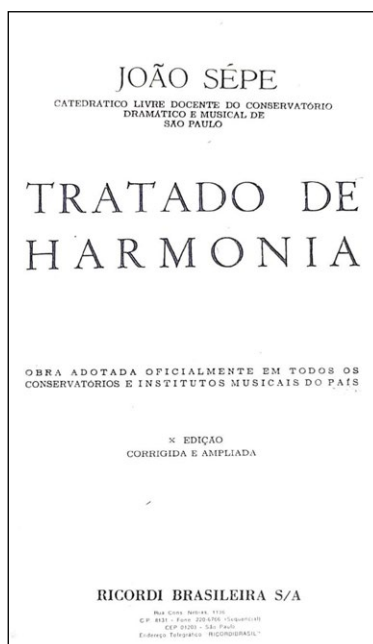
Surgidos em meados do século XVI, os conservatórios napolitanos, a princípio, funcionavam como escolas de ofício, totalizando cerca de 200 dessas instituições (Gjerdingen, 2020). Destas, quatro se transformaram em escolas de música, a saber: *Conservatorio di Santa Maria di Loreto* (fundado em 1537), *Conservatorio di Santa Maria di Onofrio* (fundado em 1578), *Conservatorio di Santa Maria della Pietà de' Turchini* (fundado em 1583) e *Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo* (fundado em 1599). Ao longo dos dois séculos seguintes, os conservatórios foram fechados ou fundidos, resultando na sobrevivência de apenas dois: o *Santa Maria di Loreto* e o *La Pietà* em 1797. Em 1806, sob domínio francês, essas duas instituições foram fundidas para formar o *Real Collegio di Musica*. Em 1826, o *Real Collegio* mudou-se para o antigo mosteiro de *San Pietro a Majella*, seu endereço atual, e passou a ser conhecido como *Conservatorio di San Pietro a Majella*, nome que recebeu em 1889 (Cafiero, 2011; Sanguinetti, 2012; Van Tour, 2015).

⁷ The mastery of musical patterns involving two or more simultaneous vocal or instrumental parts—counterpoint—was a central goal in the training of young composers. The study of counterpoint has so atrophied during the intervening centuries that today many young musicians find it baffling. They keep trying to find the “right chord,” when in truth the art of counterpoint is only incidentally about chords (Gjerdingen, 2020, p. 16).

Nesse espaço, o nome de Fedele Fenaroli emerge fortemente relacionado ao papel de professor dos conservatórios. O mestre era um compositor pouco conhecido, dedicado na maior parte do tempo à música sacra, mas que teve uma carreira docente que “durou cinquenta e oito anos e ele se tornou lendário; segundo Francesco Maria Avellino, autor de um elogio ao mestre, o número de seus alunos chegou a surpreendentes nove mil” (Sanguinetti, 2012, p. 77). Ademais, ele faz parte da tradição deixada por Francesco Durante, e “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” (Tavares, 2021, p. 57).

No Brasil, nosso estudo se concentra no *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*, fundado em 1904 e que esteve ativo até 2009. Desde sua fundação, o Conservatório mantinha estreitos vínculos com o ensino de música nos moldes italianos, inclusive incorporando diversos *oriundi* como Savino de Benedictis e Calixto Corazza. Entre esses professores, destacava-se João Sépe, professor de harmonia e contraponto do conservatório, cujo *Tratado de harmonia*, escrito em 1941 e lançado em 1942, era adotado oficialmente em todos os conservatórios musicais do país, como constatado por meio do frontispício do livro (figura 1). Ademais, o livro foi editado nos Estados Unidos em 1963, um fato de grande importância, conforme noticiado no jornal “Correio Paulistano” de 1 de fevereiro de 1963 (Paulillo, 1963). Por fim, o livro “norteou o ensino da referida disciplina dentro das escolas e grupos musicais da cidade (incluindo as bandas de música) tanto para maestros como para músicos” (Santos, 2019, p. 89)⁸.

Figura 1: Frontispício do Tratado de João Sépe (1942)



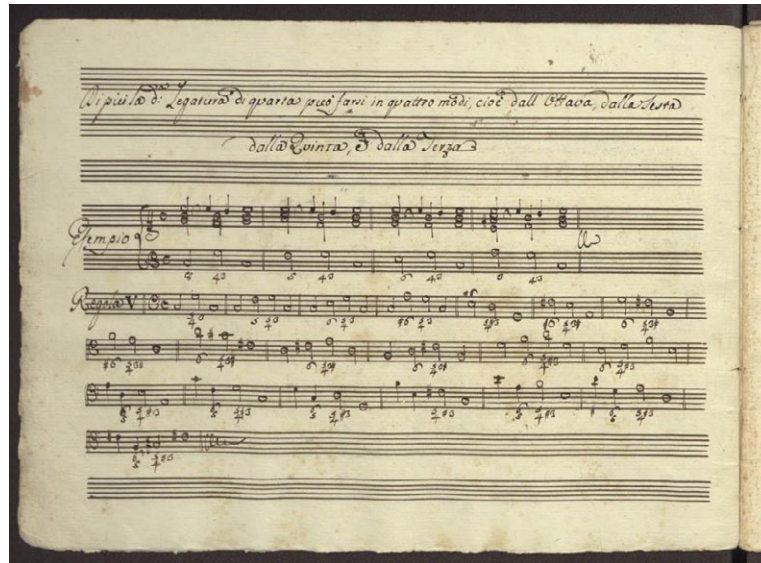
⁸ Existem algumas resenhas de 1942, época do lançamento do Tratado, e que são dedicadas a demonstrar a importância do livro para o estudo de harmonia no país. Podemos citar as dos jornais “Correio da Manhã” de 3 de junho de 1942, do “Diário de Notícias” de 29 de abril de 1942 e “A Manhã” de 10 de maio de 1942.

Em Nápoles, no campo da música, os estudantes aprendiam em geral por meio de três disciplinas importantes que se relacionavam e eram aprendidas simultaneamente: o solfejo, o contraponto e o partimento. Resumidamente, podemos dizer que o partimento era a base para a aprendizagem dos parâmetros musicais e pretendia fazer com que o estudante improvisasse e acompanhasse de forma eficiente e elegante. O contraponto era uma forma mais controlada de se escrever música e geralmente era transmitido pelo professor mais importante do conservatório – *primo maestro* – e, por fim, o solfejo, relacionado à melodia, mas que necessitava do acompanhamento realizado a partir do partimento. O objetivo nessa forma de ensino era prover ao aluno a capacidade de trabalhar a música de uma maneira prática, pois harmonia, contraponto, métrica, forma e demais parâmetros constavam nos exercícios desde o início da aprendizagem.

O ensino por meio do partimento, objeto deste trabalho, foi construído com base na ideia de que o aprendizado de um estudante era feito por meio de esquemas contrapontísticos compreendidos a partir de linhas melódicas com efeitos instrucionais, feito na maior parte das vezes na clave de Fá. Assim, concluímos e apresentamos a pedra angular sob a qual acreditamos que o conhecimento musical era construído pelos compositores do estilo galante no decorrer dos séculos XVII e XVIII: a construção da música com base nas linhas de baixo, ou partimento.

Os cadernos napolitanos tinham duas formas básicas de organização do ensino: (1) na primeira, tínhamos um pequeno espaço, intitulado na maior parte das vezes como *regole*, que continha as regras principais para a realização dos partimentos e em seu final uma coleção de baixos para serem realizados pelos alunos; e no modelo (2), logo após uma regra específica, um partimento era dado para sua aplicação. A edição de 1847 do caderno de Fenaroli segue o primeiro princípio nos livros 1 e 3. No livro 2 de Fenaroli, temos o segundo modelo, que será emulado por Sépe em seu tratado e pode ser observado na figura 2. Nela, o Mestre Francesco Durante ensina uma resolução para as suspensões de quarta. Percebemos que o texto apresenta uma breve descrição do exercício. Abaixo do texto, temos o exemplo que consiste nos quatro tipos de preparação para prover a suspensão e resolver posteriormente na terça: pela (1) oitava, (2) quinta, (3) sexta, e (4) terça. Por fim, temos a *regola* com pequenos baixos para praticar a regra exposta.

Figura 2: Exemplo de ensino pelo Partimento contendo: instrução, exemplo de resolução e o partimento no caderno de Francesco Durante, *Principi, e Regole per accompagnare* (1760-1800, p. 5)



Esse modelo de transmissão do conteúdo é posteriormente emulado no caderno de Fenaroli (1847, figura 3) e no tratado de Sépe (1942, figura 4). Percebemos que os autores também apresentam uma breve descrição, seguida do exemplo e, por fim, uma sequência para estudar o assunto abordado. Esta última etapa, que é o partimento em si, é chamada por Sépe de “Baixo” e na edição de Mandanici de *Lezione*. Escolhemos o mesmo tópico para demonstrar as abordagens dos autores, a suspensão, para termos uma melhor visão ao compararmos a didática utilizada por eles.

Figura 3: Exemplo do modelo instrucional no caderno de Fedele Fenaroli na edição de 1847, p. 22.

22

Della 4.^a preparata dalla 3.^a risolta in 3.^a

IL PARTIMENTO deve scendere di grado, cioè dalla sesta del tono alla quinta, o dalla seconda alla prima.

B

Esempio pratico

Regola

Lezione

Figura 4: Exemplo do modelo instrucional no Tratado de João Sépe (1942, p. 125)

Progressão de 7^a em 6^a
BAIXO QUE DESCE POR GRÁUS CONJUNTOS

Baixos com o retardo da "fundamental"
ESTADO DIRÉTO

Percebemos nos exemplos acima que o princípio de ensino consiste em compreender as regras com base em combinações a partir do baixo dado, que denominaremos sempre como partimento. Mas a prática desses partimentos não servia apenas como um estudo de sequências, pois para um compositor do estilo galante, essas sequências indicavam caminhos a serem percorridos no sucesso composicional. Ademais, Gjerdingen (2007) os utiliza como base para o estudo de sua teoria, que consiste nas chamadas *Galant schemata*, que são fragmentos contrapontísticos e composicionais usados pelos compositores do período. Não obstante, ao encontro dessas teorias, entendemos que a prática constante das realizações ou harmonizações por meio dos partimentos criava no estudante uma proficiência em realizações harmônicas, porém, não como apenas blocos sonoros, mas como movimentos contrapontísticos entre as vozes⁹.

O estudo por meio dos partimentos é tão essencial, que ambos os autores – Fenaroli e Sépe – produzem uma quantidade enorme de baixos para as práticas das soluções. Nos livros 1 e 2 do caderno de Fenaroli, temos uma coleção de partimentos nas principais tonalidades maiores e menores no encerramento de cada capítulo. O livro 3 não contém baixos para improvisação, porém os livros 4, 5 e 6 são formados quase que exclusivamente pelos baixos dados. Dentre eles, temos no livro 4 (Fenaroli (1847, p. 71), os chamados *partimenti senza numeri* (figura 5) que consistiam em partimentos sem as figuras de realização do contínuo, pois ao chegar neste nível de conhecimento, os números não eram mais necessários.

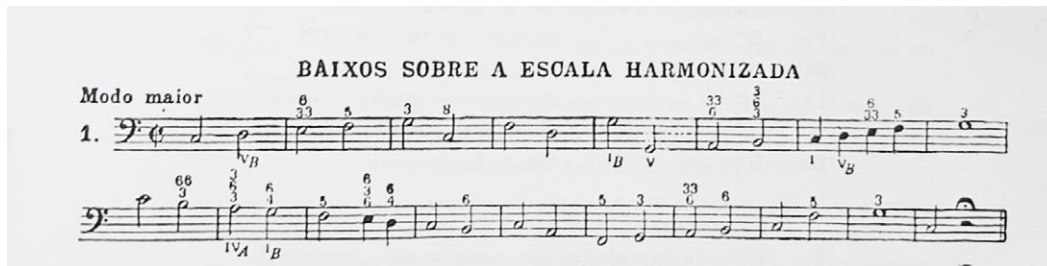
9 Posteriormente ao lançamento do livro de Sanguinetti (2012), diversos autores se dedicaram a demonstrar como alunos ganham proficiência em realizar as malhas contrapontísticas por meio dos partimentos. Trabalhos como o de Vasili Byros (2015), *"Prelude on a Partimento: Invention in the Compositional Pedagogy of the German States in the Time of J. S. Bach"*, de Gilad Rabinovitch e Johnandrew Slominski (2015), *"Towards a Galant Pedagogy: Partimenti and Schemata as Tools in the Pedagogy of Eighteenth-Century Style Improvisation"* e Job Ijzerman (2018), *"Harmony, Counterpoint, Partimento"*, corroboram essa afirmação de que os movimentos harmônicos são imbuídos de passagens contrapontísticas. Ademais, Gjerdingen (2020, p. 327) cita um ditado em relação à tradição clássica que diz: "Harmonia é um conto de fadas contado sobre o contraponto".

Figura 5: Exemplo de partimento *senza numeri* extraído do livro de Fedele Fenaroli (1847, p. 71).



No tratado de Sépe, os partimentos são inseridos sempre após os estudos, como no modelo apresentado na figura 4. Quantidades maiores de partimentos são sugeridos ao final de cada seção (figura 6). Ademais, Sépe sugere o estudo do livro “150 baixos” de Carlo Pedrón¹⁰ e no final do seu tratado, entre as páginas 166 e 200, adiciona uma seção suplementar com diversos baixos para realização.

Figura 6: Exemplo de partimento extraído do tratado de João Sépe (1942, p. 33)



Concluimos assim, a nossa primeira aproximação entre Fenaroli e Sépe. Na próxima seção, vamos além da similaridade na apresentação dos conteúdos, pois nosso trabalho visa compreender algo mais profundo: as mudanças na epistemologia do ensino de contraponto e harmonia, nas quais o caderno de Fenaroli foi uma testemunha atuante ao longo do século XIX. Compreendemos que tais modificações estão mais atreladas aos pensamentos contemporâneos vigentes em cada editor e serão atualizadas no caso do Tratado de João Sépe, mantendo assim fortes resquícios dos ensinamentos napolitanos no século XX. Para tanto, passamos a nos dedicar ao debate sobre os quatro princípios elementares do estudo do Partimento.

Os conteúdos essenciais do modelo Napolitano, emulados por Sépe: a regra da oitava, a cadência, as suspensões e os movimentos de baixo

Como sabemos, Sanguinetti (2012) sistematizou o ensino de partimento em cinco classes: (1) Axiomas básicos; (2) Regra da oitava; (3) Suspensões; (4) Movimentos de baixo; e (5) Mutações das escalas. No caderno de Fenaroli (1775; 1847), a divisão ocorre em seis livros divididos da seguinte forma: (1) Axiomas básicos, Cadências, Escala e Regra da oitava,

¹⁰ O original é intitulado “150 bassi per lo studio dell’armonia complementare” e foi lançado em 1940.

que ele transmite como *scale in terza maggiore* e *scale in terza minore*; (2) Dissonâncias, que trata do tratamento destas pelo uso das suspensões; (3) Movimentos de baixo, que tratam de harmonizações opcionais das escalas por graus conjuntos e disjuntos. As instruções contidas no caderno de 1775 terminam neste livro, os capítulos posteriores estão nos livros suplementares relacionados com esse caderno de regras e na edição de 1847; (4) Imitações (*imitazioni*); (5 e 6) a execução de forma improvisada de cânones e fugas.

O tratado de Sépe consiste em um emaranhado teórico sobre harmonia que possui similaridades com o partimento, pois busca compreender os processos harmônicos por meio dos contrapontos. Para tanto, o autor divide o seu caderno da seguinte forma: (1) Noções elementares, no qual apresenta as principais escalas, os intervalos e os princípios do tratamento desses, como os movimentos melódicos e harmônicos; (2 e 3) Harmonia consonante e Encadeamento dos acordes consonantes, que trata das relações dos acordes consonantes dentro das tonalidades maiores e menores, além dos estudos das cadências. Na sequência, o autor apresenta as dissonâncias e seus diversos tratamentos, divididos em (4 e 5) Harmonia dissonante; (6 e 7) Pentafonia, Hexafonia e Heptafonia; (8 e 9) Retardo e Retardo duplo; e, por fim, (10 e 11) Harmonia figurada e Harmonia cromática.

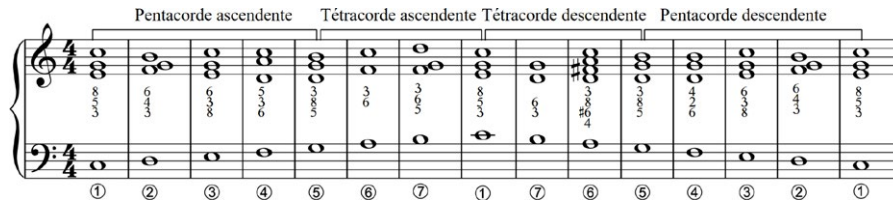
A harmonia consonante nos leva à discussão da Regra da Oitava. Para Fenaroli (1775), a Regra da Oitava (figura 7) é uma forma de realizar a escala em sua forma ascendente e descendente e, de maneira sintetizada, contém os acordes que deveriam “harmonizar” cada grau da escala, possuindo acordes $5/3$ ¹¹ nos graus I e V e algum tipo de variação de acorde $6/3$ nos demais graus e que se relacionam às passagens contrapontísticas de um passo para o outro. De certa forma, a Regra da Oitava¹² pode ser dividida em duas partes (pentacorde + tetracorde) realizadas de duas formas diferentes (ascendente ou descendente). Isso indica que o músico realizará um passo ①-②-③-④-⑤ que compreenderá um caminho que sai do ponto de repouso em ⑤ e caminhará até o seu oposto ①. Em relação ao tetracorde ⑤-⑥-⑦-⑧, temos a ideia de partir de ⑤ para chegar ao ⑧. O mesmo deve ser feito no sentido descendente. Devemos salientar ainda que, para um Napolitano baseado nos conhecimentos de Fenaroli, os acordes “invertidos” contidos nas passagens entre os acordes em “posição fundamental”, eram acordes consonantes, pois, como veremos posteriormente, para o autor, as dissonâncias consistiam nos intervalos que necessitavam de tratamento,

11 Para os estudantes não familiarizados com a nomenclatura, ressaltamos que, nos séculos XVII e XVIII, os intervalos que deveriam ser postos acima de um baixo eram anotados em forma de fração abaixo do mesmo. Dessa forma, tomando como exemplo os acordes citados neste parágrafo, um acorde $5/3$ deve conter acima do baixo uma terça e uma quinta, e um acorde $6/3$ deve levar uma sexta e uma terça. A partir do trabalho de Rameau, os acordes provenientes da Regra da Oitava têm um baixo fundamental que dá nome ao acorde. Assim, um acorde $5/3$ consiste em uma tríade na posição fundamental e um acorde $6/3$ em uma tríade na primeira inversão. No entanto, devemos ressaltar que tal pensamento não era verdadeiro para um músico formado nos conservatórios napolitanos, pois as classificações das consonâncias e dissonâncias postas acima do baixo influenciavam o caminho que deveria ser seguido na improvisação.

12 Rameau, os acordes provenientes da Regra da Oitava têm um baixo fundamental que dá nome ao acorde. Assim, um acorde $5/3$ consiste em uma tríade na posição fundamental e um acorde $6/3$ em uma tríade na primeira inversão. No entanto, devemos ressaltar que tal pensamento não era verdadeiro para um músico formado nos conservatórios napolitanos, pois as classificações das consonâncias e dissonâncias postas acima do baixo influenciavam o caminho que deveria ser seguido na improvisação.

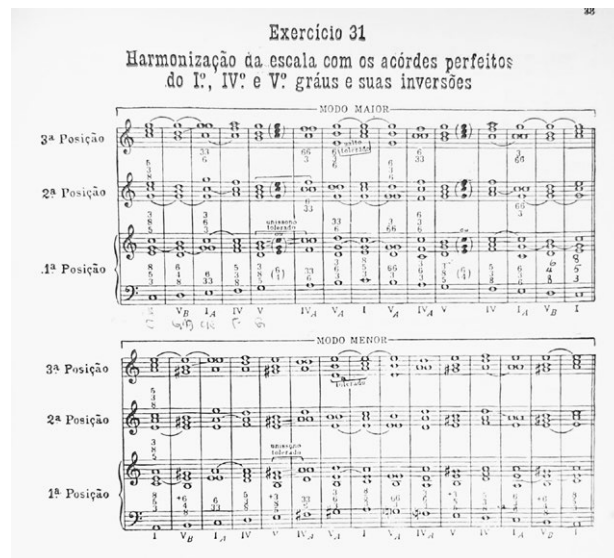
ou seja, aqueles que se encontravam no livro 3 e para os quais ele dedica um bom espaço para a resolução dos movimentos intervalares¹³.

Figura 7: Regra da Oitava com Pentacordes e Tétracordes ascendentes e descendentes



No tratado de Sépe, ele divide a apresentação da Regra em duas formas distintas: na primeira (figura 8), ele apresenta apenas as tríades e denomina como “harmonização da escala com os acordes perfeitos do I, IV e V graus e suas inversões” (Sépe, 1942, p. 33). Para o autor, a Regra funciona como uma síntese dos modelos estudados nesta parte do livro e consiste basicamente nas relações das tríades dos graus mencionados e suas inversões¹⁴.

Figura 8: Regra da Oitava com acordes consonantes em João Sépe (1942, p. 33)



A Regra da Oitava retorna posteriormente no livro de Sépe na página 99 (figura 9) para o modo maior e na página 100 para o modo menor. Dessa vez, emula perfeitamente a sequência apresentada no caderno de Fenaroli, pois acrescenta os acordes provenientes das inversões do acorde dominante.

13 Percebemos a divisão do modelo napolitano em duas escolas: a de Leonardo Leo e a de Francesco Durante. Estas se diferenciavam em relação ao que eram as dissonâncias em Nápoles. “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” (Tavares, 2021, p. 111). Além disso, havia uma discussão, segundo Van Tour (2015) e Gjerdingen (2007), que se relacionava em como deveriam ser utilizados o acorde 6/4/3 no (2) e o uso de duas variações de realização no (4), que ascendentemente é realizado com a figura 6/5/3 e descendentemente com o 6/4/2 (figura 7). O modelo de Durante sobressai ao de Leo e é utilizado por Fenaroli, um seguidor de sua escola.

14 Atente para a notação de Sépe para as inversões. Se usarmos o I como exemplo, quando ele coloca apenas o grau I, indica posição fundamental; I₁, indica primeira inversão; e I₂, indica segunda inversão. Posteriormente, com a adição da sétima, teremos I₃, para indicar a terceira inversão.

Figura 9: Regra da Oitava com acordes consonantes e dissonantes em João Sépe (1942, p. 99)

REGRA DA 8ª (ESCALA HARMONIZADA)
Escala de Do maior nas tres posições
MODO MAIOR

Escala ascendente Escala descendente

Outra observação importante, diz respeito à teoria do *basse fondamentale* do teórico Jean-Philippe Rameau (1683-1764), que utilizou a Regra da Oitava como base para a construção de sua teoria (Christensen, 2010) e é inserido no caderno de Fenaroli a partir da edição de Imbimbo (1814). Na edição de Mandanici, o baixo fundamental é apresentado na página 5 (figura 10), precedendo a apresentação da Regra nos moldes de Fenaroli na página 7. Para compreendermos a mudança paradigmática, apresentada por Rameau, podemos usar a citação de Christensen (2010) para sintetizá-la:

Toda harmonia na música pode ser reduzida a duas categorias básicas de acordes, acordes consonantes originários da tríade harmônica e acordes dissonantes originados no acorde com sétima. Cada um desses acordes é gerado a partir de uma fundamental de acordes comum (*son fondamentale*), e essa fundamental do acorde permanece a mesma, independentemente da inversão do acorde (como discutido acima). O movimento tonal é determinado pela sucessão destas fundamentais de acordes ou sons fundamentais e pode ser exibido visualmente no *basse fondamentale* à medida que uma linha de baixo fictícia abaixo do *basse continue*. Mostrou-se, assim, que as harmonias do baixo figurado foram geradas e controladas não pela voz do baixo, mas pelo baixo fundamental. E o movimento primário do baixo fundamental consiste precisamente naqueles intervalos pelos quais a tríade harmônica era composta: quintas perfeitas, terças consonantes e suas inversões (quartas e sextas). Rameau referir-se-ia a um movimento paradigmático como o *basse fondamentale* (mas também de forma variada como *progression fondamentale*, *succession fondamentale*, *route fondamentale* ou *marche fondamentale*). Assim, o principal da geração de acordes também é visto como o principal da sucessão harmônica (Christensen, 2010, p. 20-21)¹⁵

¹⁵ All harmony in music can be reduced to two basic categories of chords, consonant chords originating in the harmonic triad, and dissonant chords originating in the seventh chord. Each of these chords is generated from a common fundamental chord root (*son fondamentale*), and this chord root remains the same regardless of the chord's inversion (as discussed above). Tonal motion is determined by the succession of these chord roots or *sons fondamentaux* and may be displayed visually in the *basse fondamentale* as a fictive bass line below the *basse continue*. The harmonies of the thoroughbass were thus shown to have been generated and controlled not by the bass voice, rather, by the fundamental bass. And the primary motion of the fundamental bass consists of precisely those intervals by which the harmonic triad was composed: perfect fifths, consonant thirds, and their inversions (fourths and sixths). Rameau would refer to such paradigmatic motion as the *basse fondamentale* (but also variously as a *progression fondamentale*, *succession fondamentale*, *route fondamentale* or *marche fondamentale*). Thus the principal of chordal generation is also seen to be the principal of harmonic succession (Christensen, 2010, p. 20-21).

Figura 10: Apresentação da escala com a observação do baixo fundamental na pauta inferior extraída do livro de Fedele Fenaroli (1847, p. 5).

Esempio col quale si dimostra che il basso fondamentale sotto la scala forma una serie di accordi perfetti di 4.^a, 3.^a 3.^a

Scala
in terza
maggiore

Desta forma, concluímos que a Regra da Oitava passou de uma harmonização básica da escala em sua forma ascendente e descendente para uma sequência de acordes dos graus I, IV e V em posição fundamental ou em alguma inversão. Porém, percebemos que, nesses movimentos dos graus escalares, manteve-se, em sua longa jornada como modelo de realização escalar, a condução e realização das vozes contrapontísticas apresentadas pelos autores deste trabalho e percebidas nas vozes postas acima do baixo nas figuras 7, 8 e 9. Em suma, o princípio básico das conduções de vozes é mantido como pedra angular por eles em suas explanações.

Em relação ao segundo tópico que abordaremos, as cadências, observamos as maiores modificações entre o pensamento napolitano e o tratado de Sépe. Sabemos que na edição de 1775 de Fenaroli, elas se dividiam basicamente em três tipos classificados conforme a unidade métrica utilizada na dominante: simples, composta e dupla. Nos cadernos de partimento, entendemos tanto como o fechamento de uma determinada fórmula quanto a primeira estrutura tonal (Tavares, 2021; Sanguinetti, 2012). Porém, ao analisá-las de forma semântica, compreendemos que possuem diversos níveis de significado, servindo ora como fechamento temporário ou uma pequena digressão, ora como fechamento definitivo. Assim, compreendemos que posteriormente foram adicionados novos modelos de cadência para além das três elementares encontradas em Fenaroli.

Na figura 11, podemos ver as cadências simples, composta e dupla no tratado de João Sépe. É perceptível que no partimento, a cadência era utilizada como uma ideia básica de fechamento, enquanto no caso de Sépe, ela é entendida como uma progressão que busca caminhar para o fechamento, ou seja, extensões como a utilização do ii ou do IV precedendo o V, são parte da cadência para Sépe, como vemos na cadência perfeita retardada, que na teoria do partimento se assemelha à cadência composta. Na teoria do partimento, as progressões eram aprendidas diretamente nos baixos dados e geravam modelos de condução que nomeamos em nosso trabalho como “cadência galante”, “cadência napolitana”, entre outros.¹⁶

16 Pode-se consultar tanto a dissertação de mestrado de Tavares (2021), quanto o trabalho de Tavares, Silva e Machado Neto de 2021, intitulado *Cadências do Galante*, para a compreensão do pensamento cadencial no período galante e que adotamos em nossos trabalhos.

Figura 11: Exemplo editado com as cadências encontradas nos livros de partimento e que são apresentadas no tratado de João Sépe (1942, p. 37 e 45)



A adição dos modelos cadenciais em relação às três cadências simples se apresenta já na edição de Mandanici (1847). Nela, temos a adição de outras formas de cadência na página 14. Quanto ao tratado de Sépe, são dedicados dois espaços às cadências: entre as páginas 37 e 41, e posteriormente entre as páginas 45 e 51. Neles, o autor demonstra modelos de cadências conclusivas e suspensivas e podemos encontrar os três modelos napolitanos nomeados como: cadência autêntica (cadência simples), cadência perfeita retardada (cadência composta), com a adição do IV precedendo os dois passos do V, e por fim, mantém o nome para cadência dupla. Veja a tabela 1, na qual comparamos as cadências nos três livros estudados (Fenaroli, 1775 e 1847 e João Sépe 1942), e como as aplicamos em nossos trabalhos produzidos pelo LAMUS-EACH¹⁷ na quarta coluna. Podemos perceber a enorme variação proposta por Sépe, mas incluímos na mesma linha a cadência similar apresentada pelos autores. Vale ressaltar que não acrescentamos as cadências suspensivas e as suas variações.

17 Laboratório de Musicologia da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo.

Tabela 1: Quadro comparativo com as cadências nos três livros analisados

Características dos graus da cadência	Cadências em Fenaroli (1775)	Cadências na edição de Mandanici (1847)	Cadências em Sépe (1942)	LAMUS
I – V – I	Simples	Simples	Autêntica	Mi-Ré-Dó (melodia ③-②-①).
				Dó-Si-Dó (melodia ①-⑦-①).
				Imperfeita (melodia finalizada no ③ ou ⑤).
I – IV – I		Plagal	Plagal	Plagal
I – IV – V – I			Composta ou clássica direta	Cudworth (melodia faz a escala descendente)
I – V – I ⁶			Imperfeita	Imperfeita
I – IV – I ^{6/4} – V – I			Autêntica perfeita com quarta e sexta	Composta
				Marpurg (melodia ①-②-①)
I – IV ^{6/4} – I			Plagal com quarta e sexta	Heartz (melodia ⑤-⑥-⑤)
I – IV – V – I			Perfeita (Mixta)	Galante (quando o IV recebe um acorde 6/3 ou 6/5)
				I-x-V-I Progression (x é uma variável)
I – IV – V ^{5/4} – 3 – I	Composta (sem o IV precedendo o V)	Composta (sem o IV precedendo o V)	Perfeita retardada	Composta
I – V – I ^{6/4} – V ^{5/4} – V – I	Dupla	Dupla	Dupla	Dupla
I – iv – I			Plagal com o IV grau menor	Plagal menor
I – V – IV – I			Clássica invertida	
I – ii – V – I			Cadência romântica	ii – V – I
I – V – V ⁷ – I		Simples com a passagem da sétima menor	Beethoveniana	
I – ii – vii ^o – I			Moderna	Cantizans (por causa do movimento de baixo ⑦ - ①)

Fonte: Os autores

Voltamos às figuras 3 e 4 para observar o próximo tópico semelhante nos tratados de Fenaroli e Sépe, que intitulamos “suspensão”. Em ambos os autores, o modelo didático utilizado é o mesmo, com pequenas alterações na nomenclatura, chamado por Fenaroli de

Dissonanze e por Sépe de *Retardo*. Elas são obtidas por meio da ligadura que advém de uma nota consonante, transformando-a em uma dissonância e, por fim, com a resolução por grau conjunto descendente. Em ambos os autores, são tratados os intervalos dissonantes de quarta, sétima, nona e segunda. Apresentamos um modelo de suspensão, baseado no caderno de Fenaroli, na figura 12. Sépe adiciona a estes modelos de suspensão o intervalo consonante de sexta para resolver na quinta, e concluímos que essa suspensão é possível, pois Sépe as apresenta como um modelo de retardo, diferentemente dos napolitanos que entendem a suspensão como um modelo de tratamento da dissonância.

Figura 12: Modelos de suspensões editados por Tavares (2021, p. 95), com base no caderno de Fenaroli editado por Gjerdingen (1775)

The figure displays four musical examples of suspensions in 4/4 time, each in a grand staff (treble and bass clefs).
 1. **Suspensão de quarta:** Treble clef, notes G4 (finger 5), F4 (finger 4), E4 (finger 3), resolving to D4. Bass clef, notes C3 (finger 4), C3 (finger 5), C3 (finger 1).
 2. **Suspensão de sétima:** Treble clef, notes G4 (finger 3), F4 (finger 7), E4 (finger 6), resolving to D4. Bass clef, notes C3 (finger 1), C3 (finger 4), C3 (finger 4).
 3. **Suspensão de nona:** Treble clef, notes G4 (finger 3), F4 (finger 9), E4 (finger 8), resolving to D4. Bass clef, notes C3 (finger 3), C3 (finger 4), C3 (finger 3).
 4. **Suspensão de segunda:** Treble clef, notes G4 (finger 5), F4 (finger 6), E4 (finger 6), resolving to D4. Bass clef, notes C3 (finger 5), C3 (finger 6), C3 (finger 6).

Por fim, o último tópico teórico ensinado pelos napolitanos e que encontramos no livro de Sépe são os movimentos de baixo. Estes são intitulados nos partimentos italianos como *moti del basso* ou *movimenti del basso* e pelos franceses como *marches harmoniques* (Gjerdingen, 2020), e são sequências feitas por meio de graus conjuntos ou disjuntos, além de movimentos cromáticos nos quais são estudadas soluções adicionais e/ou opcionais à regra da oitava. Esses movimentos também servirão como base para alguns esquemas encontrados, principalmente nos trabalhos de Gjerdingen (2007) e Ijzerman (2018). No caderno de Fenaroli, eles se encontram no livro 3 e são separados nos seguintes modelos: movimentos ascendentes 5-6, 7-6 e 9-8, movimentos de baixo descendente 6-5, 6-6 e 7-6. Na sequência, o autor apresenta diversos fragmentos com variações desses modelos, além dos movimentos de baixo cromáticos, tanto ascendentes quanto descendentes, que em Sépe aparecem na parte dedicada às progressões politonais ou modulantes. Na figura 13 temos o exemplo do movimento de baixo ascendente 5-6.

Figura 13: Movimento de baixo ascendente 5-6 no caderno de Fenaroli (1847, p. 42)

Armonia di 3^a e 5^a che si cambia in 3^a e 6^a sullo stesso grado che sale.

The figure shows a bass line in C major, 3/4 time. The melody consists of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The accompaniment consists of chords: G2-A2 (triad), G2-B2 (dyad), A2-B2 (dyad), C3-D3 (dyad), C3-E3 (dyad), C3-F3 (dyad), C3-G3 (dyad), C3-A3 (dyad), C3-B3 (dyad), C3-C4 (dyad). Fingerings are indicated below the notes.

Em Sépe, os movimentos de baixo tomam como base a ideia de marcha harmônica, como citado pelo próprio na página 42. A principal ideia na concepção do autor é que esses movimentos são impulsionados por fragmentos musicais baseados no baixo e que podem ser transpostos de forma tonal ou politonal. Além disso, o autor identifica que tais fragmentos devem possuir uma paridade rítmica. A ideia de fragmentos transpostos em módulos para os napolitanos se relaciona aos movimentos por graus disjuntos, pois, com base nos graus conjuntos, eles emulam harmonizações construídas com o tratamento das consonâncias e dissonâncias. Ijzerman (2018) baseia-se nesse modelo de graus conjuntos para apresentar o seu modelo de ensino de harmonia e contraponto vinculados¹⁸. Veja a figura 14, extraída de João Sépe e que compartilha o modelo apresentado no caderno de Fenaroli.

Figura 14: Movimento de baixo ascendente 5-6 no tratado de Sépe (1942, p.43)



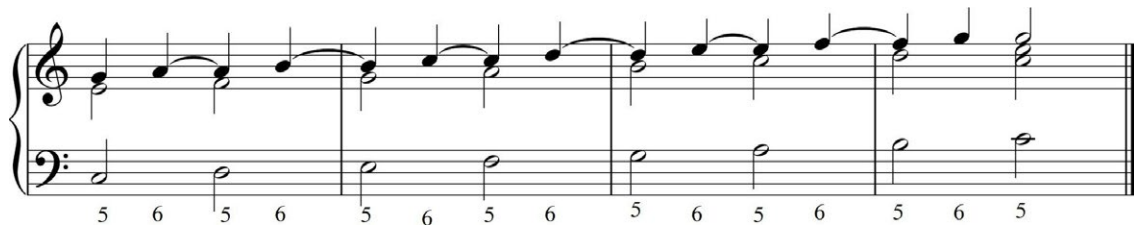
Em nossos estudos sobre os esquemas galantes, encontramos essa resolução de graus conjuntos em Gjerdingen (2007) e Ijzerman (2018), o qual é denominado pelos autores de Monte 5-6. Gjerdingen, ao descrever o esquema, remete ao diálogo fictício entre professor e aluno no livro de *Anfangsgründe*¹⁹ de Joseph Riepel (1752), ao dizer que “o aluno observa que uma sequência diatônica ascendente 5-6 ‘realmente parece um Monte’. O professor concorda, mas descreve o simples 5-6 diatônico como um arcaísmo que ‘ainda não foi totalmente apagado’ (Gjerdingen, 2007, p. 95)²⁰. Interessante notar que o esquema ainda está presente em Sépe, mesmo tendo sido considerado arcaico em 1752. Veja o esquema Monte 5-6 em uma edição moderna a partir dos modelos de Fenaroli (1847), Sanguinetti (2012) e Ijzerman (2018) na figura 15.

18 Pode-se ver em Ijzerman (2018) diversos esquemas que são construídos com base nos modelos de graus conjuntos, como a Monte 5-6, que é similar aos exemplos de harmonização ascendente que apresentamos neste trabalho, e o Fauxbourdon 7-6, que se assimila ao movimento de baixo descendente 7-6 de Fenaroli e que também aparece em Sépe. Ademais, os movimentos cromáticos ascendentes e descendentes estão contemplados nos livros de Fenaroli e Sépe de forma similar, como movimentos de baixo e progressões, respectivamente.

19 Riepel, Joseph. *Anfangsgründezur musikalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst, De Rhythmpoeia, oder von der Tactordnung*, 1752, Regensburg.

20 The student notes that an ascending diatonic 5-6 sequence “really seems like a Monte.” The teacher agrees, but describes the plain, diatonic 5-6 as an archaism that “has yet to be fully obliterated.” (Gjerdingen, 2007, p. 95)

Figura 15: Editado pelo autor com base no protótipo de Ijzerman (2018), Fenaroli (1847) e Sanguinetti (2012)



Ainda baseado nos modelos por movimentos de baixo, cabe apresentar um exemplo que editamos baseado no modelo extraído do livro de Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento*, que exemplifica o modelo de transposição por graus disjuntos em Nápoles e constituído por módulos, similar ao apresentado por Sépe. Na figura 16, observamos que o movimento de baixo é intitulado como “subindo pela segunda e descendo pela terça”. Isso quer dizer que o baixo faz um movimento ascendente de segunda (do Si para Dó) e, em seguida, desce uma terça (de Dó para Lá), no qual iniciará um novo módulo.

Figura 16: Movimento de baixo sobe segunda e desce terça de Fenaroli, editado pelo autor com base no exemplo extraído de Sanguinetti (2012)



Apresentamos na tabela 2 um quadro comparativo com os movimentos de baixo encontrados no caderno de Fenaroli (1847), Sépe (1942) e com os esquemas galantes que utilizamos em nosso trabalho.

Tabela 2: Esquemas por graus disjuntos nos livros analisados

Fenaroli (1847)	Sépe (1942)	LAMUS
Subindo pela terça e descendo pela segunda (realizados com algumas variações entre seus acordes)		Subindo pela terça e descendo pela segunda
Descendo pela terça e subindo pela segunda (figurado com 5/3 e 6/3 para cada passo, respectivamente).	Baixo que desce de terça e sobe de segunda	Descendo pela terça e subindo pela segunda
Subindo pela quarta e descendo pela terça (realizado com acordes na posição fundamental).	Baixo que sobe de quarta e desce de terça	Monte Principale

Fenaroli (1847)	Sépe (1942)	LAMUS
Descendo pela quarta e subindo pela segunda (realizado com acordes 5/3).		Romanesca
Subindo pela quinta e descendo pela quarta (equivalente ao ciclo de quintas ascendentes e realizado com acordes 5/3).		Monte Romanesca
Subindo pela quarta e descendo pela quinta (realizado com acordes 5/3).	Baixo que sobe de quinta e desce de quarta	Fauxbourdon 7-621
Subindo pela sexta e descendo pela quinta (realizado com acordes 5/3).		Subindo pela sexta e descendo pela quinta
	Baixo que desce de terceira e sobe de quarta (realizado com acordes 5/3).	
	Baixo que desce de quarta e sobe de terceira (realizado com acordes 5/3).	
	Baixo que desce de quinta e sobe de quarta (equivalente ao ciclo de quartas ascendentes e realizado com acordes 5/3).	

Fonte: Os autores

Cabe ressaltar que, para os napolitanos, os movimentos de baixo eram uma forma opcional de realizar o baixo para além da regra da oitava. Esses movimentos eram menos imbuídos de passagens harmônicas e possuíam maior autonomia em relação aos movimentos de tensão e resolução.

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 a ^① ^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)²².

21 Ijzerman vincula o esquema à Romanesca desce quinta e sobe quarta ao Fauxbourdon 7-6, pois ele compreende que eles possuem uma relação por meio do contraponto invertido.

22 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).

Percebemos dessa forma que, em relação aos movimentos de baixo, Sépe os apresenta em um segundo plano, pois para o autor, as marchas harmônicas funcionam como “clichês” estilísticos em algumas sequências harmônicas. Para Fenaroli, em oposição, os movimentos de baixo emulam sequências contrapontísticas nas quais ele pode trabalhar junto com o estudante o conceito de consonância e também o tratamento da dissonância por meio das suspensões. Sépe, trabalha a ideia de sequências em todo o seu tratado, pois no terceiro capítulo - o primeiro a demonstrar a realização e a relação de dois acordes distintos - trata dos movimentos contrapontísticos por graus disjuntos, ao qual ele intitula como sucessão harmônica. Em suma, a ideia do contraponto está presente na transmissão de todo o conteúdo do seu tratado e o olhar contrapontístico nas resoluções harmônicas são construídos durante os exercícios e os pequenos fragmentos de baixo que ele apresenta sempre ao final das explicações.

Por fim, para os napolitanos, o conceito de modulação se diferenciava do modelo encontrado em Sépe, pois para o autor brasileiro a modulação está atrelada aos movimentos de acordes, como ele descreve na introdução do tema:

A modulação é a passagem de um tom ou de uma escala para outra.

A modulação pode ser de duas maneiras: **Imediata** ou **Gradual**.

É **Imediata** quando se alcança o novo tom sem acordes intermediários.

É **Gradual** quando se aproxima do novo tom, com auxílio de vários acordes (Sépe, 1942, p. 90)

Para Sanguinetti (2012), este conceito é apresentado na quinta classe e pode se referir tanto à modulação quanto à tonicização e é intitulado como *terminazione di tono*. Como apresentamos em nosso trabalho,

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, duro e mole 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 (Tavares, 2021, p. 105).

Destarte, finalizamos as comparações entre o conteúdo apresentado pelos napolitanos e emulado no Tratado de João Sépe. Percebemos que nosso principal objetivo neste trabalho, a prática da harmonia por meio dos baixos dados, se realiza nos dois livros analisados. Apesar de Sépe não mencionar o termo 'partimento' em nenhum momento de seu trabalho, constatamos que a realização por meio dos baixos está presente ao longo de seu tratado.

Alguns conceitos, como presumimos antes de iniciar essa pesquisa, sofreram modificações à medida que os elementos da harmonia sobrepujaram os efeitos contrapontísticos, mas devemos observar que, ao longo de seu livro, João Sépe não abandona o

pensamento por vozes. Desde o início, o autor apresenta as resoluções contrapontísticas e as principais regras para uma condução de vozes correta e fluente.

Outro paradigma importante, o pensamento voltado para o acorde em si, não é tomado por Sépe como verdade absoluta. Braunschweig, ao debater sobre o tratamento da dissonância no século XIX, observa que:

Essa mudança de paradigma também sugere um aumento no foco em acordes individuais em vez de relações e configurações de acordes (por exemplo, cadências e segmentos da Regra da Oitava) como unidades harmônicas básicas, uma mudança conceitual que leva diretamente a noções de derivação de acordes e à categoria de acordes aparentes. Decisivo aqui é o conceito de grau da escala na harmonia, que postula o acorde como a unidade básica (em vez da progressão de acordes mais integrada da baixa fundamental de Rameau) e presume que qualquer acorde pode mover-se para qualquer outro acorde (Braunschweig, 2023, p. 12)²³.

Porém, como pudemos mostrar, em Sépe as sequências e os baixos para realização destas continuam presentes. As harmonizações de baixo, tanto por grau conjunto quanto por salto, que se assemelham aos partimentos, também são estudadas exaustivamente. Mas não devemos omitir o fato de que o autor também se utilizava do pensamento presente em seu tempo, os acordes, como unidades sólidas e individualizadas, pois estes aparecem dessa forma em alguns momentos do livro. Assim, concluímos que em seu tratado de harmonia, Sépe se utiliza dos artifícios que tem ao seu alcance, o acorde como unidade básica, mas que ao se encadear com outro acorde, deve ser controlado pelo pensamento contrapontístico, utilizando-se do que havia de melhor na escola napolitana, a união das técnicas harmônicas e contrapontísticas em uma só prática.

Considerações Finais

Este trabalho buscou demonstrar a relevância de Fenaroli no contexto dos movimentos musicais de sua época e além. Para produzi-lo, refizemos o modelo de ensino de Fenaroli e de João Sépe, considerando o primeiro como um catalisador do modelo de ensino nos Conservatórios Napolitanos. Dividimos a sua obra em dois momentos: o livro de 1775 editado por Gjerdingen para o seu site sobre os partimentos, e a edição de Mandanici (1847), que circulou no Brasil e sofreu algumas influências do pensamento harmônico que ganhava força durante o século XIX. Isso corresponde com o que afirmou Sanguinetti (2012), citando uma frase do próprio punho de Fenaroli, que sua obra é um livro aberto, permitindo que qualquer autor faça as alterações necessárias para seu tempo. Quanto à Sépe, escolhemos seu tratado devido à importância para o ensino

23 This paradigm shift also suggests an increased focus on individual chords rather than chord relationships and configurations (e.g., cadences and Rule of the Octave segments) as the basic harmonic units, a conceptual shift that leads directly to notions of chord derivation and the category of apparent chords. Decisive here is the scale-degree conception of harmony, which posits the chord as the basic unit (rather than the more integrated chord progression of Rameau's fundamental bass) and presumes that any chord can move to any other chord (Braunschweig, 2023, p. 12).

musical brasileiro no século XX, sendo utilizado em diversos conservatórios brasileiros e em corporações musicais, como nas bandas da polícia militar.

Percebemos, dessa forma, que o conteúdo do caderno de Fenaroli se adaptou às mudanças nos modelos e perspectivas teóricas, evidenciando uma época em que as resoluções verticais de acordes não eram a principal abordagem pedagógica para as passagens musicais, pois as resoluções contrapontísticas ainda norteavam as realizações dos partimentos. Porém, com o surgimento dos escolares do Conservatório de Paris e a disseminação do caderno de Emanuele Imbimbo (1814), a pedagogia sofreu modificações, levando a abordagens diferentes que proporcionavam resultados orientados pelas mudanças de paradigmas, ou seja, por uma compreensão de uma lógica por blocos sonoros hierarquizados, como transparece em escritos de François-Joseph Fétis.

Pese a isso, o tratado de Fenaroli permaneceu como uma ferramenta atuante, mesmo nas mudanças paradigmáticas dos estudos de harmonia, mantendo-se atualizado como modelo para realizações harmônicas e contrapontísticas escolhidas por muitos. E isso fica comprovado por vários documentos, mesmo no Brasil, onde os cadernos de Fenaroli são encontrados de forma bruta, como no acervo de Santana Gomes, ou em adaptações, como no tratado de João Sépe.

Referências Bibliográficas

BARAGWANATH, Nicholas. **The Solfeggio Tradition: a forgotten art of melody in the long eighteenth century**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2020.

BRAUNSCHWEIG, Karl. Embedded Dissonance in Eighteenth- and Nineteenth-Century Harmonic Theory and Practice. **Music Theory Online**, [S.L.], v. 29, n. 4, p. 1-21, dez. 2023. Society for Music Theory. <http://dx.doi.org/10.30535/mto.29.4.1>. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.23.29.4/mto.23.29.4.braunschweig.html>. Acesso em: 08 abr. 2024.

BYROS, Vasili. Prelude on a Partimento: invention in the compositional pedagogy of the German states in the time of J. S. Bach. **Mto: Journal of the Society for Music Theory**. Bloomington, p. 1-23. set. 2015. Disponível em: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.byros.php>. Acesso em: 08 abr. 2024.

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.

CHRISTENSEN, Thomas. Thoroughbass as music theory. In: CHRISTENSEN, Thomas *et al.* **Partimento and continuo playing: in theory and in practice**. Leuven: Leuven University Press, 2010. p. 9-41.

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: <https://opac.sbn.it/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/detail/MSM0167066?>. Acesso em: 08 abr. 2024.

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. Editado por Placido Mandanici. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=fzylzUDVXz4C&pg=GBS.PP1&hl=pt>. Acesso em: 08 abr. 2024.

FENAROLI, Fedele. **Partimenti ossia basso numerato: opera completa di Fedele Fenaroli per uso degli alunni del reale conservatorio di napoli a Niccola Zingarelli.** Paris: Conservatorio Dall'Editore Dedicata, 1814. Editado por Emanuele Imbimbo. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9639183h>. Acesso em: 08 abr. 2024.

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: 08 abr. 2024.

FENAROLI, Fedele. **Regole Musicali Por Principianti Di Cembalo.** 1775. Editado por Robert O. Gjerdingen. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20160719174009/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Partimenti/collections/Fenaroli/index.htm>. Acesso em: 08 abr. 2024.

FENAROLI, Fedele. **Regole musicali: per i principiante di cembalo.** Veneza: Conservatorio de Música "Benedetto Marcello", 1790-99. Manuscrito, n.d.(ca.1790-99) do original de Nápoles (1775). Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Regole_musicali_per_i_principianti_di_cembalo_\(Fenaroli,_Fedele\)](https://imslp.org/wiki/Regole_musicali_per_i_principianti_di_cembalo_(Fenaroli,_Fedele)). Acesso em: 08 abr. 2024.

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

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

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

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, **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://>

revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/167.

Acesso em: 08 abr. 2024.

PAULILLO, Laines. "Tratado de Harmonia" de João Sépe editado em Nova York. **Correio Paulistano**. São Paulo, p. 7-7. fev. 1963. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_11&pagfis=14728. Acesso em: 27 abr. 2024.

RABINOVITCH, Gilad; SLOMINSKI, Johnandrew. Towards a Galant Pedagogy: Partimenti and Schemata as Tools in the Pedagogy of Eighteenth-Century Style Improvisation. *Society For Music Theory*, Bloomington, v. 21, n. 3, p.1-11, set. 2015. Disponível em: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.rabinovitch.php>>. Acesso em: 27 abr. 2024.

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.

TAVARES, Fernando; SILVA, Gustavo Caum e; MACHADO NETO, Diósnio. Cadências do Galante: a utilização nas missas do padre José Maurício Nunes Garcia. In: X SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 10., 2020, Goiânia. **Anais**. Goiânia: S.I., 2020. p. 132-143.

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

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.

SANTOS, José Roberto dos. **História e música em São Paulo no início do século XX: a trajetória da Banda da Força Pública**. 2019. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/D.8.2019.tde-29072019-123752. Acesso em: 2024-04-08.

SÉPE, João. **Tratado de Harmonia**. 10. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1942

VAN TOUR, Peter. **Counterpoint and Partimento: methods of teaching composition in late eighteenth-century naples**. Uppsala: Uppsala Universitet, 2015. 318 p.

VAN TOUR, Peter. **UUPar: the uppsala partimento database**. The Uppsala Partimento Database. 2017. Disponível em: <https://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php>. Acesso em: 08 abr. 2024.