

DOSSIER

XIV ENCONTRO DE PESQUISADORES EM POÉTICA MUSICAL DOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII

SEPTIEMBRE DE 2023

Solfeggio, Partimento e Marches d'Harmonie: O aprendizado da teoria musical entre os séculos XVIII e XIX de Nápoles a Paris¹

Roberto Cornacchioni Alegre

Universidade de São Paulo

roberto.alegre@usp.br

Resumo

Por muito tempo predominou a visão de Carl Dahlhaus de que a partir do século XVIII “nenhuma teoria musical italiana teve condições de exercer qualquer influência para além dos Alpes, com exceção dos tratados especulativos de Giuseppe Tartini e dos livros eruditos de Padre Martini”. Entretanto, tal afirmação não encontra respaldo no largo *corpus* de fontes relativas ao ensino da composição musical no século XIX, especialmente na França (*solfège*, *accompagnement*, *harmonie pratique*, *contrepoint* e *marches d'harmonie*). Assim, apresentaremos um panorama do ensino do contraponto prático (*solfeggio*, *partimento* e contraponto escrito) em Nápoles no século XVIII, para então traçar sua influência no ensino profissionalizante da Paris oitocentista, principalmente no *Conservatoire*, mas também nas *Maîtrises*. Pautando-se em diversas fontes primárias, esperamos evidenciar que o ensino do que hoje chamamos de “disciplinas teóricas” fazia parte do domínio da *música prática*. Além disso, explicitaremos que, embora desafiador ao pesquisador moderno, o estudo dessas fontes pode trazer reflexões significativas para a didática musical nos dias de hoje.

Palavras-chave: partimento, contraponto, teoria musical, música prática, harmonia.

Recibido: 24/10/2023

Aceptado: 13/11/2023

Cita recomendada: Cornacchioni Alegre, R. (2025). Solfeggio, Partimento e Marches d'Harmonie: O aprendizado da teoria musical entre os séculos XVIII e XIX de Nápoles a Paris. *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 103-119.

Abstract

Solfeggio, Partimento and Marches d'Harmonie: Learning music theory in the Eighteenth and Nineteenth centuries from Naples to Paris

Carl Dahlhaus statement that from the Eighteenth century “no Italian music theory has been able to exert any influence beyond Alps, with the exception of the speculative treatises of Giuseppe Tartini and the erudite books of Father Martini” has prevailed for a long time. However, this assumption is not supported by the large corpus of sources relating to music composition pedagogy from the Nineteenth-century, especially in France (*solfège*, *accompagnement*, *harmonie pratique*, *contrepoint* and *marches d'harmonie*). Hence, we will present an overview on the Eighteenth-century Neapolitan pedagogy of practical counterpoint (*solfeggio*, *partimento* and written counterpoint), and then trace its influence in the way professional musicians learned music composition in the Nineteenth century Paris, mainly at the *Conservatoire*, but also at the *Maîtrises*. Based on various primary sources, we aim to underline that the teachings of what is usually called in modern institutions “theoretical subjects” was part of the domain of practical music. Furthermore, we suggest that studying these sources can provide significant insights into music pedagogy today, although challenging for the modern researcher.

Keywords: partimento, counterpoint, music theory, practical music, harmony.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Introdução

Até recentemente, predominou a visão de Carl Dalhaus de que a partir do século XVIII “nenhuma teoria musical italiana teve condições de exercer qualquer influência para além dos Alpes, com exceção dos tratados especulativos de Giuseppe Tartini e dos livros eruditos de Padre Martini” (1984, p. 23). Entretanto, tal afirmação não encontra respaldo no largo corpus de fontes relativas ao ensino da composição musical no século XIX, especialmente francesas. O que teria levado um musicólogo de tamanho renome a fazer tal afirmação? Para esclarecer essa pergunta, é útil entender mais especificamente como o ensino da teoria musical ocorria em nível profissionalizante, e possivelmente repensar a dicotomia dos termos *teoria* e *prática*.

Nápoles e os primeiros conservatórios

“Após ou juntamente à pintura, a Música é aquela dentre as belas-artes que mais honra a Itália, e particularmente a cidade de Nápoles. É sobretudo por conta da Música que Nápoles é justamente famosa: de todas as cidades da Itália, ela é a mais fecunda em músicos célebres, podemos dizer, ainda, que ela produziu sozinha mais [músicos] que todo o resto da Itália ou até mesmo que a Europa inteira”¹ (Saint-Non, 1781-86, p. 161)

Com essa afirmação, Jean Claude Richard de Saint-Non abre o capítulo sobre os “célebres músicos napolitanos” de seu livro *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicilie* (1781-86). Sua opinião favorável à arte musical napolitana não é nenhuma novidade, sendo muito frequente em outros “diários” de viajantes, não apenas franceses, mas também ingleses. Para além do encanto que o caráter “pitoresco” de Nápoles propiciava ao viajante estrangeiro, a cultura *partenopea* era muito difundida e apreciada em toda a península itálica

¹ La Musique est après la Peinture, ou concurremment avec elle, celui de tous les beaux arts qui honore le plus l'Italie & particulièrement la ville de Naples. C'est sur-tout par la Musique que Naples est justement fameuse, c'est de toutes les villes d'Italie celle qui a été la plus féconde en Musicien célèbres, on peut dire encore qu'elle en a produit elle seule plus que tout le reste de l'Italie ou même que l'Europe entière.

e continente europeu. Isso vale especialmente para a cultura musical, sendo um fato, como constatou Saint-Non, que a quantidade de músicos célebres formados em Nápoles no século XVIII é inaudita.²

Dentre as razões para isso ter ocorrido, a primeira é o surgimento e estabelecimento de quatro conservatórios na cidade.³ A palavra conservatório⁴ surgiu em Nápoles no final do século XVII para designar instituições de caridade ligadas à Igreja que abrigavam meninos órfãos, nas quais se ensinava a música como ofício. De lá, saíram cantores renomadíssimos, mas também compositores —principalmente de ópera— e mestres de capela que encontraram sucesso não apenas em toda a Itália, mas toda Europa.⁵

Fato é que naqueles conservatórios ocorria um aprendizado ligado à tradição de artesanias, de mestre e aprendiz, mas de maneira institucionalizada⁶. Seu currículo⁷, por assim dizer, era organizado em torno de três disciplinas principais: *Solfeggio*⁸, *Partimento*⁹ e Contraponto escrito¹⁰.

A disciplina de *solfeggio* era provavelmente mais parecida com aulas de canto atuais do que propriamente com o que chamamos de solfejo. Englobava, porém, boa parte do aprendizado inicial de música, abordando elementos básicos de teoria musical, como leitura de claves, solmização hexacordal, *canto fermo* (cantochoão) e *canto figurato* (notação moderna). Além disso, padrões melódicos eram sempre cantados em contexto harmônico —ou seja, acompanhados

² A título de exemplo: Alessandro Scarlatti, Francesco Scarlatti, Domenico Scarlatti, Francesco Durante, Leonardo Leo, Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello, Niccolò Jommelli, Tomasso Traetta, Niccolò Piccini, Antonio Sacchini, Saverio Mercadante, Francesco Feo, Giovanni-Battista Pergolesi, entre outros.

³ Sobre a história dos conservatórios napolitanos, Cf. Florimo, 1881-86, Cf. Giacomo, 1924 e Cf. Sigismondo 2016.

⁴ Do italiano *conservare*, ou seja, cuidar.

⁵ Na verdade, a “exportação” de músicos napolitano inclusive cruzou o atlântico, como é o caso de Filippo Traetta (1777-1854). Filho do célebre compositor Tomasso Traetta, o qual emigrou para a América e fundou conservatórios aos moldes napolitanos nos Estados Unidos. A ainda não publicada dissertação *Phil. Trejetta and the American Conservatorio* de Sean Curtice será provavelmente a primeira monografia sobre o assunto (<https://forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/en/forschung/trajetta-and-american-conservatorio.html> Acesso em 28 Set 2023).

⁶ O conceito de *Institutionalized apprenticeship* nos conservatórios napolitanos foi discutido por Gjerdingen em *Child Composers in the Old Conservatories* (2020, cap. 5)

⁷ Para um panorama integrado e sistemática do currículo, recomenda-se a leitura de *Child Composers in the Old Conservatories* (Gjerdingen, 2020). Uma resenha desse livro escrita por mim (Alegre, 2022a) também pode ser de alguma valia. Além disso, minha dissertação de mestrado *Entre Notação e Improviso* (Alegre, 2022b) deve ser uma boa referência em língua portuguesa.

⁸ Sobre o *Solfeggio* Cf. Baragwanath, 2020.

⁹ Sobre Partimento, Cf. Sanguinetti, 2012 e em língua portuguesa Cf. Alegre, 2022b.

¹⁰ Sobre contraponto escrito em Nápoles, Cf. Tour, 2015.

por baixo contínuo— e mais tarde nutriam a inventividade dos alunos nas disciplinas seguintes de *partimento* e contraponto. O estudo do *solfeggio* nunca era negligenciado: há evidências de que muitas vezes os alunos deveriam praticar pelo menos 3 anos de solfeggio antes de estudar *partimento* (Cf. Baragwanath, 2020, p.2).

Partimento, por sua vez, estava ligado ao aprendizado do acompanhamento, ou seja, do baixo contínuo e “harmonia prática” ao teclado. Essa palavra, *partimento*, designa linhas de baixo figurado ou não, que eram compostas como lições a serem realizadas ao teclado, produzindo algo que soasse como uma verdadeira composição. Para tanto, algumas regras prescritivas de como se acompanhar um baixo não cifrado deveriam ser aprendidas, como axiomas básicos da formação e resolução de dissonâncias, acompanhamentos da escala —incluindo a regra da oitava— e acompanhamentos de sequências (que eram chamados de *moti del basso*, movimentos do baixo).

Por fim, os alunos finalmente podiam cursar contraponto escrito. Nesse momento eles revisariam, na verdade, tudo aquilo que já haviam aprendido nos estudos de *partimento*, mas com foco na escrita musical polifônica, sendo o objetivo último dominar a arte da fuga. Nesse sentido, as preceptivas de tal disciplina continuavam a ser prescritivas, assim como o *partimento*, pautando-se na imitação de modelos, mais do que na racionalização de princípios. Isso propiciava que o aprendizado da *linguagem* musical ocorresse de modo similar ao de uma língua materna, em que aprendemos a falar imitando o que ouvimos, e apenas muito mais tarde refletimos sobre a gramática e a escrita.

É muito difícil entender como realizar *partimenti* atualmente por faltar a dimensão prove-niente da tradição oral, já que se tratava de uma prática efêmera *ex-tempore* (improvisada) que certamente era exemplificada durante as aulas. Entretanto, no caso do contraponto escrito, podemos nos pautar em outras fontes escritas, cuja dinâmica retórica de prescrição, exemplificação e emulação opera da mesma maneira.¹¹

Bom exemplo disso está presente no livro *Regole di Contrappunto Pratico* [Regras de contraponto prático] (1794) de Nicola Sala (1713-1801). No prefácio desse livro imponente, de

¹¹ Além de fontes publicadas ou manuscritos de professores, vale ressaltar que o estudo de cadernos de alunos dos conservatórios tem se mostrado muito valioso para pesquisas sobre realização de *partimenti* e contraponto. Esse tipo de fonte foi extensivamente estudado por Peter van Tour (2015).

grandes proporções físicas e número de páginas, Sala afirma ter elaborado uma obra ampla e capaz de ser útil tanto aos iniciantes quanto a músicos experientes. Apesar disso, um leitor moderno provavelmente se surpreenderá ao perceber que praticamente não há páginas com texto verbal, mas apenas texto musical a ser estudado como *exemplares* prescritivos, sem nenhuma teoria puramente *especulativa*.

Pode se dizer, assim, que *solfeggio*, *partimento* e contraponto escrito constituíam em Nápoles o estudo do *contraponto prático*, atuando integradamente na formação de memórias musicais (*schemata*¹²) a partir do estudo prescritivo de padrões e modelos. Consequentemente, o aprendizado dessas disciplinas e da composição musical fazia parte do domínio da *música prática*.

Paris, entre revolução e tradição

As regras de Nicola Sala são ainda hoje quase desconhecidas pela maioria dos músicos, com exceção daqueles envolvidos no estudo de *partimenti*. Isso se deu por conta da negligência para com a teoria napolitana de um modo geral ao longo do século XX, mas também porque o livro de suas regras é raríssimo: apesar de ter sido impresso pela coroa de Nápoles e gozado de tamanho prestígio, suas pranchas de impressão foram queimadas durante a invasão napoleônica à Nápoles. Ainda assim, pelo menos três cópias estão preservadas, sendo que uma delas em Paris.

Curiosamente, bem nesse período republicano pós-revolução, surgia em Paris o *Conservatoire*. Sua inauguração é vista por muitos como um rompimento para com a tradição setecentista de ensino musical, sendo tal instituição famosa e conhecida até os dias de hoje. Dessa forma, é bastante comum ser propagada a ideia de que essa escola inaugurou o ensino moderno de música, o qual estaria em certa medida presente até os dias de hoje em conservatórios —e as vezes em universidades— de todo o mundo. Mas como será que o ensino da mú-

¹² Para o conceito de *schemata*, Cf. Gjerdingen, 1988; Cf. Gjerdingen, 2007; Cf. Gjerdingen, 2020.

sica, e mais precisamente da composição e teoria musical, de fato ocorria em Paris? Será que realmente tantos paradigmas foram rompidos com o surgimento do Conservatório de Paris?¹³

Por volta de 1840, Joseph Zimmerman (1785-1853) publicava em Paris uma interessantíssima obra em três volumes intitulada *Encyclopédie du Pianiste Compositeur* [Enciclopedia do Pianista compositor]¹⁴. Zimmerman foi um figura importantíssima em Paris: habitante do bairro *La nouvelle Athènes*, foi vizinho e amigo de Frédéric Chopin (1811-1849), além de dono de um dos salões mais frequentados da cidade. No conservatório de Paris, Zimmerman foi professor piano de gerações de pianistas virtuosos e compositores renomados como Charles-Valentin Alkan (1813-1888), Charles Gounod (1818-1893), entre outros. No prefácio de sua enciclopédia, Zimmerman (1840, v. 1, p. II-III) afirma que antes de tudo um aluno aspirante à pianista e compositor, deveria dedicar-se à prática do *Solfège*. De fato, hoje se sabe que a iniciação musical por meio do *solfège* era pré-requisito para cursar outras disciplinas no *Conservatoire* (Masci, 2023, p. 77), sendo fácil, portanto, traçar um paralelo com a ordenação curricular napolitana. Mais do que isso, sabemos que se utilizavam muitas vezes solfejos italianos, que vinham sendo editados na França desde o final do século XVIII —como a publicação *Solfèges d'Italie* (Bèche; Levesque, 1772) e outras coletâneas, como aquelas editadas mais tarde por Alexander Choron.

Já no terceiro volume da enciclopédia de Zimmerman, são apresentados sucintos “tratados” de todos os elementos necessários a um pianista para se aperfeiçoar na arte da composição —desde harmonia, baixo contínuo e conselhos para a improvisação de prelúdios, passando por contraponto e fuga, até chegar na instrumentação e acompanhamento de grade orquestral e vocal (*partition*)—, proseguindo, também, em uma ordenação em certa medida similar ao que ocorria em Nápoles. É digno de nota, inclusive, que Zimmerman adiciona exemplares de fugas para serem estudados, da mesma maneira que ocorria nas *regole* de contraponto de Nicola Sala, autor este que, aliás, que tem seu livro mencionado como fonte para o estudo da leitura e transposição de fugas vocais ao teclado¹⁵ (Zimmerman, 1840, v2, p. 64). Outro autor

¹³ Meu objetivo aqui é enfatizar as permanências setecentistas na tradição pedagógica do século XIX, de modo que não discutirei como a organização disciplinar do currículo parisiense pode ser entendida pela ótica foucaltiana de “instituição moderna produtora de conhecimento”. A esse respeito, Cf. Masci, 2023.

¹⁴ Para uma visão geral sobre essa obra, recomenda-se a leitura de *Zimmerman's Encyclopédie du Pianiste Compositeur* (Teriete, 2020). Além disso, como parte de minha pesquisa, estou produzindo uma tradução ao português do terceiro volume da *Encyclopédie*, a qual eventualmente será publicada futuro próximo.

¹⁵ Isso ressalta a relevância de Nicola Sala na Paris oitocentista. Vale ressaltar, que as regras de Sala constituem boa parte

napolitano elogiado na *encyclopédie* é Fedele Fenaroli (1730-1818), cujos *partimenti*, segundo Zimmerman, deveriam ser praticados durante o estudo baixo contínuo (Zimmerman, 1840, v.3, p.18).

Fenaroli é certamente o autor de *partimenti* mais estudado no século XIX, tendo sido feita uma publicação bilíngue completa de suas regras e partimentos editada em Paris a cargo de Emanuele Imbimbo (Fenaroli, 1814). A recepção de Fenaroli foi bastante positiva, tendo François Fétis (1784-1871) afirmado, anos mais tarde, que essa tradução fora responsável por “finalmente completar os meios de instrução tanto para harmonia escrita quanto para o acompanhamento [extempore]”¹⁶ (1827, p.562).

É curioso notar que a palavra partimento, a qual estava restrita a Nápoles no século XVIII —nem mesmo em Bolonha se costumava usar esse termo¹⁷— é uma palavra onipresente em tratados e métodos franceses de harmonia, contraponto e acompanhamento do século XIX, o que reforça ainda mais a influência não genericamente italiana, mas especificamente napolitana. Muitos pesquisadores costumam sustentar que, diferentemente de Nápoles, na França a prática do partimento estivesse restrita ao ensino da harmonia escrita em uma realização majoritariamente vertical. No entanto, um olhar minucioso às fontes pode indicar que a situação seja um pouco mais complexa. François Fétis (1827, p.562), por exemplo, afirma que o *partimento* era realizado tanto escrito quanto ao teclado, tendo também descrito e exemplificado em seu *Méthode Élémentaire e abrégée d'Harmonie et d'Accompagnement* (1823) dois tipos de realização: uma verticalizada (*accompagnement plaquée*), e outra mais melódica e com diminuições (*accompagnement figurée*), na qual predomina uma textura a três vozes, como é

do cerne de *Principes de Composition des Écoles d'Italie* (1808) publicado por Alexander Choron. Entretanto, Zimmerman sugere que se pratique transpor fugas encontradas nos “tratados de Sala, Cherubini, Fétis, Reicha, etc” (1840, v.2, p. 64). Isso possibilita pensar que Zimmerman estivesse se referindo à publicação original das *Regole* e dado sua raridade, possivelmente a cópia preservada até hoje em Paris. Para uma mais completa compreensão da recepção de Sala em Paris, Cf. Skamletz (2021) e Meidhof (2021).

¹⁶ “La publication d’une traduction de l’ouvrage de Fenaroli (*Regole per i principianti*), avec les partimenti, a enfin complété les moyens d’instruction, soit pour l’harmonie écrite, soit pour l’accompagnement.”

¹⁷ A tradição didática bolonhesa de Giovanni Battista Martini (1706-1784) e seus discípulos Stanislao Mattei (1750-1825) e Luigi Antonio Sabbatini (1732-1809) —que se radicou em Pádua— é muito similar à napolitana, havendo extensivo uso de *partimenti*, embora usualmente chamados simplesmente de *bassi* [baixos]. Muito da obra didáticas desses autores também foi exportada para além dos Alpes, como é o caso dos *solfeggi* de Sabbatini editados por Choron (Sabbatini, 181-), e dos *partimenti* de Mattei editados por Hiller (Hiller, 1899) na Alemanha, e da presença desses autores também no *Principes de Composition des Écoles d'Italie* (Choron, 1808).

visto em seu exemplo musical (Fétis, 1823, p. 21). O “acompanhamento figurado” é, portanto, uma realização de *partimenti* muito similar ao que ocorria em Nápoles, capaz de resultar em uma verdadeira composição musical. Vale ressaltar, ainda, que a utilização predominante de três vozes não se restringia ao acompanhamento “solo” de *partimenti*, mas também à realização de acompanhamentos a solfejos, como atesta Zimmerman tanto em sua *Encyclopédie* (Zimmerman, 1840, p.18) quanto em seu manual de baixo contínuo destinado aos professores do *Conservatoire* (Zimmerman, 18-- , p.7)¹⁸.

É importante mencionar que, diferentemente de muitos métodos comissionados pelo *Conservatoire*, a maior parte do material de origem italiana publicado nas primeiras décadas do século XIX na França não tinha como principal intuito ser utilizado naquela instituição, mas sim nas *Maîtrises*: o maior editor e difusor de teoria derivada de *partimenti* e *solfeggi* foi certamente Alexander Choron (1771-1834), o qual encabeçou a elaboração do currículo das *Maîtrises*, escolas de música ligadas à Igreja. Tais escolas haviam sido fechadas na época da revolução, mas foram reabertas um pouco mais tarde, já que havia muita desconfiança em relação à capacidade do Conservatório de Paris em formar compositores líricos do mesmo nível daqueles italianos, dada a origem militar da instituição¹⁹ (antiga *École gratuite de la Garde Nationale*) e o escândalo em torno da primeira ópera comissionada ao *Conservatoire*²⁰.

Apesar disso, a didática do que hoje chamamos teoria musical dentro do Conservatório de Paris também estava imbuída de “italianicidades”, como já deve estar claro dadas as citações anteriormente discutidas de Fétis e Zimmerman —ambos professores daquela instituição. Ainda

¹⁸ A predominância do acompanhamento a três vozes se dá por mais de uma razão. Uma delas é o fato de dificultar a ocorrência de erros de contraponto, além de representar a continuidade da visão setecentista de que a disposição a três é a mais fundamental de todas, sendo a quarta voz muitas vezes desnecessária por ser apenas uma nota dobrada no acorde. Por outro lado, tocar apenas três vozes ao teclado dá maior liberdade aos dedos para realizar diminuições e, consequentemente, produzir uma realização mais parecida a uma composição escrita. Nas palavras de Zimmerman: “*Je conseille d'accompagner à 3 parties plutôt qu'à 4; parce que les parties étant moins doublées les occasions de faire deux octaves se présenteront moins souvent, et puis d'ailleurs, les doigts étant moins engagés dans les accords, pourront se mouvoir avec plus de facilité pour faire quelques notes de passage ou quelques imitations, ce qui donne de l'élégance et de l'intérêt à l'harmonie*” (Zimmerman, 1840, p. 18).

¹⁹ O Conservatório de Paris surgiu após a revolução francesa pela fusão da *École Royal de Chant* e da *École gratuite de la Garde Nationale*. Desse modo, em seus primeiros anos ainda havia um foco muito grande na música destinada a eventos cívicos e no ensinamento de instrumentos de sopro.

²⁰ Como parte da reestruturação do *Conservatoire* na virada do século XVIII ao XIX, foi comissionado a Charles-Simon Catel um tratado de harmonia (que será discutido mais adiante) e a ópera *Sémiramis*, com o intuito de demonstrar aptidão da “nova” instituição para formação de compositores de ópera. As controvérsias, disputa de poder e história dessas produções foram muito bem discutidas por Michel Masci (2023).

assim, talvez seja apropriado dizer que uma das influências italianas mais significativa na teoria musical parisiense seja a difusão de *Marches d'Harmonie* —que nada mais é do que a versão francesa para *moti del basso*. Seu estudo era feito a partir da prescrição de acompanhamentos para movimentos de baixo sequenciais, exemplificados e realizados frequentemente em disposições²¹. Zimmerman as considera úteis para a improvisação, sugerindo que sejam decoradas e descrevendo-as como progressões harmônico-contrapontísticas que não tem um único autor, mas pertencem a todo mundo²² (Zimmerman, 1840, p. 18). Embora extremamente difundido em manuscritos de *disposizioni* em Nápoles, uma das mais completas coletâneas desses movimentos foi elaborada em justamente em Paris por Luigi Cherubini (1760-1842), compositor italiano que radicou-se na França e ocupou cargos de professor e diretor do *Conservatoire*. Inicialmente circulando em manuscrito, tal coleção foi editada postumamente e vendida ao público em geral como o “*vade mecum* do harmonista” (Cherubini, 1847, p.1).

As *marches d'harmonie* representam não apenas uma influência de viés teórico-prático, ou seja, no modo de se estudar contraponto e harmonia, mas esse padrões sequenciais também estiveram no cerne de discussões teórico-especulativas e tiveram papel importante na definição e estabelecimento da disciplina harmonia no Conservatório de Paris. Na virada do século XVIII para o XIX, foi comissionada a produção de um tratado de harmonia com a finalidade de unificar²³ e orientar o ensino de tal disciplina, já que até aquele momento cada professor ensinava de acordo com suas próprias premissas, havendo uma divisão de opiniões acirrada entre aqueles que seguiam uma tradição consequente das teorias do baixo fundamental de Jean-Philip Rameau, e outra ligada ao baixo contínuo e *partimento* —como Jean-Joseph Rodolphe e Honoré Langlé, respectivamente. Ao final, foi o tratado de Charles-Simon Catel (1802) aquele

²¹ Para esclarecer esse termo, *disposizione* se referia em Nápoles a escrita em grade aberta, geralmente vocal, em oposição à *intavolatura*, que por sua vez indicava a escrita em duas pautas típica da música de cravo e, mais tarde, de piano. Já na França a escrita em grade aberta, vocal ou orquestral, geralmente era chamada de *partition*.

²² “*Les progressions harmoniques [marches d'harmonie] sont des séries d'accords appartenant à tout le monde, elles sont considérées comme des formules toutes faites que chacun emploie sans scrupule; elles sont d'un excellent usage pour préluder*” (Zimmerman, 1840, p. 18)

²³ A tentativa de uniformizar os métodos de ensino fazia parte da vontade nacionalista de que o recém criado *Conservatoire* superasse seus pares napolitanos e venezianos. Nessa nova instituição, os estudantes não seriam apenas órfãos carentes e o ensino não estaria sujeito à “cor” de cada professor (Masci, 2023, p. 20). Em Nápoles ficou bastante conhecida querela entre a escola de Leonardo Leo e a de Francesco Durante.

escolhido pela comissão julgadora, por ter sido capaz de tentar conciliar ambos os lados— algo em certa medida inconciliável:

A apresentação de Catel desses quatro elementos básicos —harmonia natural, harmonia artificial, cadências e *marches*— representa um meio de caminho entre as abordagens de baixo fundamental de Rodolphe e aquelas de baixo figurado de Langlé. (...) A teoria harmônica [em Catel] é, portanto, mista, às vezes organizando a apresentação de elementos em termos de fundamentais de acordes e tipos de cadências, enquanto em outros momentos apresentando elementos a partir de intervalos, sonoridades e sequências, analogamente a Langlé. (...) a indicação de Méhul e Cherubini de que o texto de Catel havia selecionado tudo aquilo que fora debatido pela comissão sugere que precisamente essa combinação de elementos enumerada por Catel reflete esses aspectos dos textos concorrentes [de Rodolphe e Langlé] que a comissão pôde concordar. (...) o texto de Catel sugere a natureza das concessões acordadas pela comissão, especialmente referentes às teorias do baixo fundamental de Rameau.”²⁴ (Masci, 2023, p. 34-36)

Apesar disso, é evidente que Catel “minimizou o papel das teorias de Rameau, ao mesmo tempo em que se baseou na prática contemporânea do acompanhamento, baixo contínuo e manuais italianos de partimento”²⁵ (Masci, 2023, p. 17). Seu tratado deve ser definido como teórico, embora possua pouco texto verbal, e pode ser entendido como um catálogo de elementos que deveriam ser abordados nos cursos de harmonia naquele conservatório, sendo necessário consultar outras fontes para compreender como tais elementos eram ensinados na prática.

²⁴ “Catel’s presentation of these four basic elements —natural harmony, artificial harmony, cadences and *marches*— represent a middle ground between Rodolphe’s fundamental bass and Langlé’s figured bass approaches (...) The harmonic theory here then is mixed, at times organizing the presentation of elements in terms of chord roots and cadence types like Rodolphe, while at other moments presenting elements according to intervals, sonorities, and sequences, similar to Langlé. (...) the indication by Méhul and Cherubini that Catel’s text collected all that had been debated by the commission suggests that the precise combination of elements enumerated by Catel reflects those aspects of the competing texts upon which the commission could agree. (...) Catel’s text suggests the nature of the compromise struck by the commission, particularly in regard to Rameau’s theories of fundamental bass.”

²⁵ “Catel’s text minimized the role of Rameau’s theories while drawing on contemporary accompaniment, thorough bass, and Italian *partimento* manuals in order to establish a mixed catalogue of *cadences et marches* that would serve as the cornerstone of Conservatory harmony structure” (Masci, 2023, p. 17)

Vale ressaltar que a principal crítica a Rameau nesse período não era ao baixo fundamental em si, nem ao conceito de inversão de acordes, mas, sim, à teoria de sucessão harmônica. Na visão de músicos como Choron, Fétis ou Catel, ela justificaria progressões não utilizadas, ao mesmo tempo em que negaria outras comumente empregadas —geralmente originadas de *marches d'harmonie*. Além disso, ao considerar a “harmonia isoladamente”, Rameau deduziria falsos argumentos acerca da origem de certos acordes dissonantes, os quais na verdade seriam originados por procedimentos melódicos.

Assim como no estudo de fontes napolitanas setecentistas, o estudo de cadernos de alunos dos antigos conservatórios auxilia a compreensão de como o acompanhamento e a harmonia prática eram estudados de fato. Por essa razão, Michel Masci (2023) pautou-se no caderno de Aimé Leborne (1797-1866) —produzido durante aulas de Henri Berton 1767-1844)— para esclarecer como ocorria o estudo prático dos “elementos” de Catel. Além disso, tal estudo também evidenciou que a ordem dedutiva dos acordes no tratado nem sempre era seguida à risca, priorizando na prática um ordenamento ainda mais pendente ao lado dos detratores de Rameau.

O tratado de Catel permaneceu por décadas ditando o norte da disciplina dentro do conservatório²⁶: até mesmo quando novas teorias especulativas eram desenvolvidas para tentar explicar as inovações em voga nas composições de meados do século XIX, estas eram pouco e muitas vezes marginalizadas nos tratados harmonia prática. Por essa razão, surgiram os denominados tratados “teórico-práticos” típicos da segunda metade do século XIX, que costumavam utilizar estratégias de design gráfico e layout para diferenciar o que seria essencial à prática, daquilo que apenas fazia parte de teoria especulativa, e vice-versa²⁷.

A teoria puramente especulativa na França desse período tinha como público alvo uma nova classe média amadora, mas pouco influenciou na didática dentro do Conservatório de Paris. Fétis, por exemplo, foi um grande defensor de Catel nos anos 1820, tendo pouco a pouco tornado-se crítico conforme desenvolvia sua teoria sobre a *tonalidade*, a qual publicou paulatinamente em sua revista de jornalismo autoral²⁸ —gênero de texto que não existe mais nos dias de hoje.

²⁶ Para um estudo extensivo sobre o contexto histórico, sociológico e teórico-prático da constituição da disciplina harmonia no Conservatório de Paris no século XIX, recomenda-se a leitura de *Charles-Simon Catel's Treatise on Harmony: And the Disciplining of Harmony at the Early Paris Conservatory* (Masci, 2023).

²⁷ A esse respeito, Cf. Masci, 2023, cap. 7.

²⁸ A *Revue Musicale*, que pode ser consultada no seguinte link: <https://ripn.org/?page=JournalInfo&ABB=RMU> Acesso

O consumo dessa literatura estava atrelado aos concertos de música histórica, promovidos também por Fétis, o que possibilitava ao novo público intelectual e burguês apreciar e julgar a priori o repertório escutado (Masci, 2023, cap.7). Todavia, ao ensinar teoria musical a jovens talentosos e aspirantes a compositores, Fétis permaneceu utilizando os meios tradicionais e prescritivos de ensino, como explicitado por ele mesmo:

Faz algum tempo que parei de dar aulas de harmonia, mas excepcionalmente, quando encontro algum aluno naturalmente apto, cuja educação eu gostaria de completar, duas semanas são suficientes para ensinar tudo sobre harmonia enquanto ciência. Já a parte prática [da harmonia], a qual só pode ser adquirida exercitando-se, eu os indico como trabalho realizar partimenti ao piano, e os inicio imediatamente ao contraponto [escrito].²⁹ (Fétis, 1853, p. 251)

Conclusão

“O músico teórico só é bom em conversar, coloquemo-lo ao lado do músico prático, e vejamos o que sabe fazer. Não basta a teoria, é preciso também a prática, é preciso muito solfejo, muito vocalizar, não basta a teoria, não, não.” Letra de solfejo em forma de cânone a três de Luigi Antonio Sabbatini (1789, p. 36)

Dado o largo corpus de fontes teórico-práticas de harmonia, contraponto e acompanhamento —das quais foram evidenciadas nesse artigo apenas uma minoria³⁰— em que há claríssima influência italiana, especialmente italiana e bolonhesa, podemos retornar à questão que

em 29/09/2023.

²⁹ “Depuis longtemps je ne donne plus de leçons d’harmonie; mais, par exception, lorsque j’ai trouvé d’heureuses natures, j’ai voulu faire leur éducation complète, et presque toujours quinze jours pour m’ont suffi pour leur enseigner toute l’harmonie considérée comme science. A l’égard de la pratique, qui ne s’acquiert que par l’exercice, je leur indiquais le travail à faire au piano sur les partimenti, et je les mettais immédiatement au contre-point.”

³⁰ Note que não fui o primeiro a escrever sobre, nem tinha a pretensão de esgotar o assunto. Sem dúvidas a influência da tradição teórico-prática napolitana em outros países no século XIX —principalmente França, mas também Alemanha— tem sido alvo de pesquisa de vários autores na última década. Para um aprofundamento, recomenda-se Cf. Cafiero, 2007; Cf. Diergarten, 2011; Cf. Gjerdingen, 2020; Cf. Menke, 2021; Cf. Curtice 2021; Cf. Giovani, 2021; Cf. Skamletz, 2021; Meidhof, 2021; Cf. Masci, 2023.

motivou esse artigo: Por qual razão um musicólogo renomado como Carl Dahlhaus teria mencionado há algumas décadas atrás que apenas os “tratados especulativos de Tartini” e os “livros *eruditos* de Padre Martini” teriam sido capazes influir para “além dos Alpes”?

Um primeiro argumento residiria no fato de Dahlhaus ter enfatizado o adjetivo *especulativo*, de modo que toda a tradição de harmonia prática (acompanhamento), contraponto prático e *partimenti* seria imediatamente colocada fora do conceito “teoria”. Entretanto esse argumento é frágil, já que o próprio Dahlhaus havia identificado que a teoria musical ocidental distiguia-se em três categorias: regulativa, especulativa e analítica.³¹ Sem dizer que do ponto de vista especulativo, as teorias ligadas à tradição de *partimenti* influenciaram diretamente o tratado de Catel e de seus sucessores.

O segundo ponto diz respeito ao uso do adjetivo *erudito*. Isso leva a crer que Dahlhaus não se referisse aos ricos materiais de acompanhamento de Martini, como *Libro per accompagnare* (Martini, 2020), muito embora esse era o material usado na formação de compositores. A terminologia, ainda, ressalta uma típica visão que ganhou força no século XX e que cindiu teoria e prática, colocando a primeira em uma posição elevada (e por isso erudita) em relação à segunda (mundana).

Em terceiro lugar está a própria formação do conceito e culto à *música clássica*, o qual criou e favoreceu o cânone majoritariamente germânico, não apenas de repertório, mas também teórico. Cuja discussão extrapolaria certamente o escopo deste artigo.

Em quarto lugar, mas não menos importante, destaca-se o fato de que a incompletude de fontes ligadas à tradição oral impõe sérios desafios à musicologia. Como lidar com fontes lacônicas nas quais muitas vezes há mais exemplos musicais a serem realizados do que teoria verbalizada? Nesse sentido, o positivismo que pautou a *Musikwissenschaft* no século passado favoreceu fontes prolixas e científicas, como os tratados de Rameau ou os tratados teóricos germânicos do final do século XIX, em detrimento de tratados práticos como as *Regole* de Sala ou manuscritos de *partimenti*.

³¹ De acordo com Thomas Christensen (2007, p. 11): “Simply put, speculative theory concerns on ‘ontological contemplation’ of musical essences and materials, their basis in number and acoustics. (...) ‘Regulative’, according to Dahlhaus, constitutes the broad of ‘practical’ and ‘poetical’ writings that instructed students on the rudiments and syntactic rules of music. Finally, a third, more critical tradition arose in the late eighteenth and early nineteenth.”

“centuries (...) that can be roughly grouped within the locution of ‘music analysis’. Here the concern is with intensive study and contemplation of musical masterworks as models for compositional study and aesthetic appreciation.”

Finalmente, gostaria de enfatizar que o estudo das metodologias de ensino da teoria musical históricas coloca em questão a própria dicotomia entre “teoria e prática”, “pensar e fazer”, tão presente em instituições de ensino superior atuais. Será que tal divisão é útil ao estudante de música? O entendimento das disciplinas teóricas enquanto *música prática* propicia uma maior integração entre os saberes e possivelmente explica o fato da não existência da disciplina *percepção auditiva* nos antigos conservatórios de Nápoles e Paris.³²

Referências

- Alegre, Roberto Cornacchioni. Child Composers in the Old Conservatories: How Orphans Became Elite Musicians (Review). *Journal of Music Theory*. v.66 (2), 2022a. p.262–272. doi: <https://doi.org/10.1215/00222909-9930925>
- Alegre, Roberto Cornacchioni. *Entre notação e improviso: teoria e prática nos partimenti de Giovanni Furno (1750-1837)*. 2022. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022b.
- Baragwanath, Nicholas. *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2020.
- Bèche, Jean-Louis; Levesque, Pierre. *Solfèges d'Italie*. 2a. edição. Paris: Cousineau, 1779.
- Cafiero, Rosa. The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey. *Journal of Music Theory* Vol. 51, No. 1, Partimenti. 2007, p. 137-159.
- Catel, Charles-Simon. *Traité d'Harmonie*. Paris: L'imprimerie du Conservatoire de Musique, 1802.
- Cherubini, Luigi. *Marches d'Harmonie pratiquées dans la composition produisant des suites régulières de consonances et de dissonances*. Paris: E. Troupenas, 1847.
- Choron, Alexandre-Etienne. *Principes de Composition des écoles d'Italie*. 3 vols. Paris: Le Duc, 1808.
- Christensen, T. et al. *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*. Leuven: Leuven University Press, 2007.

³² Sobre a possibilidade de utilização de metodologias da tradição de *partimenti* e *solfeggi* no ensino da percepção auditiva, Cf. Tour, 2020; Cf. Roberts, 2021.

- Curtice, Sean. Luigi Cherubini and the Partimento Tradition of the Paris Conservatoire. *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies* 11. Claudio Bacciagaluppi and Marilena Laterza (Ed.). Berna: Peter Lang, 2021, p.271-296.
- Dahlhaus, Carl. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. v. 11. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.
- Diergarten, Felix. *Romantic Thoroughbass: Music Theory between Improvisation, Composition and Performance*. *Theoria*, Denton: University of North Texas, vol. 18, 2011.
- Fenaroli, Fedele. *Partimenti ossia Bassi Numerati*. Editados por Emanuelle Imbimbo. Paris: la Typographie de la Sirene, 1814.
- Fétis, François-Joseph. Cours complet d'harmonie théorique et pratique, par Augustin Savard. *Revue et gazette musicale de Paris*. Vol. XX/29. Paris: 1853.
- Fétis, François-Joseph. Examen de l'état actuel de la musique. *Revue musicale*. Vol. 1. Paris, 1827.
- Fétis, François-Joseph. *Méthode Élémentaire e abrégée d'Harmonie et d'Accompagnement*. Paris, Chez Boieldieu, 1823.
- Florimo, Francesco. *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*. 4 vol. Napoli: Morano, 1881–1883.
- Giacomo, Salvatore di. *I quattro antichi conservatorii di musica di Napoli*. Palermo: Remo Sandron, 1924.
- Giovani, Giulia. La Biblioteca del Conservatoire di Parigi e le Fonti Napoletane. *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies* 11. Claudio Bacciagaluppi and Marilena Laterza (Ed.). Berna: Peter Lang, 2021, p.297-318.
- Gjerdingen, Robert. *A Classic Turn of Phrase: Music and Psychology of Convention*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- Gjerdingen, Robert. *Child Composers in the Old Conservatoires: How Orphans Became Elite Musicians*. New York: Oxford University Press, 2020.
- Gjerdingen, Robert. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Masci, Michael J. *Charles-Simon Catel's Treatise on Harmony and the disciplining of Harmony at the early Paris Conservatory*. Laham: Lexington Books, 2023.

- Martini, Giambattista. *Libro per accompagnare*. Editado por Peter van Tour. Visby: Wessmans Musikförlag, 2020.
- Meidhof, Nathalie. Alexandre-Étienne Choron's Adaptation of Nicola Sala's *Regole del Contrappunto Pratico* as a Contribution to the Cultural transfer between Naples and Paris. *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies* 11. Claudio Bacciagaluppi and Marilena Laterza (Ed.). Berna: Peter Lang, 2021, p.203-216.
- Menke, Johannes. German Partimento Reception and Generalbass Conceptions in the Nineteenth Century, Illustrated by examples of Siegfried Dehn and Richard Wagner. *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies* 11. Claudio Bacciagaluppi and Marilena Laterza (Ed.). Berna: Peter Lang, 2021, p.183-202.
- Roberts, Claire. Traces of Integrative Methods of Aural Skills in the Teachings of Niccolò Zingarelli. *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies* 11. Claudio Bacciagaluppi and Marilena Laterza (Ed.). Berna: Peter Lang, 2021, p.203-216.
- Sabbatini, Luigi Antonio. *Elementi Teorici della Musica*. Parte 3. Roma: Pilucci e Giuseppe Rotijl, 1789.
- Sabbatini, Luigi Antonio. *Solfèges, ou leçons élémentaires de musique*. Alexander Choron (ed.). Paris, Chez Choron, 181-.
- Sala, Nicola. *Regole del contrappunto pratico*. Napoli: Stamperia Reale, 1794.
- Saint-Non, Jean-Claude Richard de. Des musiciens de Naples les plus célèbres. In. *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicilie*. Paris: Clousier, 1781. p. 161-170.
- Skamletz, Martin. Eine frühe französische Abschrift von Nicola Salas *Regole del Contrappunto Pratico*. *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies* 11. Claudio Bacciagaluppi and Marilena Laterza (Ed.). Berna: Peter Lang, 2021, p. 319-348.
- Sanguinetti, Giorgio. *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Sigismondo, Giuseppe. *Apoteosi della Musica del Regno di Napoli*. Ed. Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani e Raffaele Mellace. Roma: Società Editrice di Musicologia, 2016.

- Teriete, Philipp. Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman's *Encyclopédie du Pianiste Compositeur: The Musical Education of Piano Virtuosos in Chopin's Paris*, 2020. In: *Das Universalinstrument: »Angewandtes Klavierspiel« aus historischer und zeitgenössischer Perspektive / The Universal Instrument: Historical and Contemporary Perspectives on "Applied Piano"*, Philipp Teriete e Derek Remeš (Ed.). Schriften der Hochschule für Musik Freiburg. Band 6. Hildesheim: Olms Verlag, 2020.
- Tour, Peter van. *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2015.
- Tour, Peter van. Integrating Aural and Keyboard Skills in Today's Classroom: Modern Perspectives on Eighteenth-Century Partimento Practices" In: *Das Universalinstrument: »Angewandtes Klavierspiel« aus historischer und zeitgenössischer Perspektive / The Universal Instrument: Historical and Contemporary Perspectives on "Applied Piano"*, Philipp Teriete und Derek Remeš (Ed.). Schriften der Hochschule für Musik Freiburg. Band 6. Hildesheim: Olms Verlag, pp. 217–240, 2020.
- Zimmerman, Joseph. *Encyclopédie du pianiste compositeur*. 3 vols. Paris: Chez l'Auteur, 1840.
- Zimmerman, Joseph. *Précis de la Basse Chiffrée proposé a M.M.rs les Professeurs du Conservatoire*. Paris: Chez l'auter, 18- -. « Source gallica.bnf.fr / BnF »

ROBERTO CORNACCHIONI ALEGRE é mestre e doutorando em musicologia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sempre sob orientação do prof. Dr. Mário Videira e com apoio financeiro da CAPES. Atualmente, pesquisa métodos de ensino e aprendizagem da improvisação e composição no círculo de Frédéric Chopin. Durante o mestrado pesquisou a didática napolitana de *partimenti*, tendo elaborado uma tradução ao português das regras de *partimento* de Giovanni Furno. Roberto é graduado em Arquitetura e Urbanismo também pela Universidade de São Paulo (FAU-USP) e possui formação musical ampla, tendo estudado com renomados músicos e musicólogos privadamente ou em instituições —como Peter Van Tour (Partimento e Contraponto), Michael Koch (Improvisação e teoria musical do século XIX), Nicholas Baragwanath (Solfeggio), Tobias Cramm (Improvisação e Partimento), Luiz Guilherme Pozzi (Piano), José Luis de Aquino (Órgão), Alessandro Santoro (Cravo), André Cortesi (Prática de Música Antiga), entre outros.