

Nápoles, Lisboa e São Paulo: a tradição dos *Partimenti* no século XVIII

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Ozório Bimbato Pereira Christovam
Universidade de São Paulo
ozorio.christovam@gmail.com

Diósio Machado Neto
Laboratório de Musicologia - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto
Universidade de São Paulo
dmneto@usp.br

Resumo: Durante o século XVIII, os *partimenti* foram desenvolvidos em solo italiano e se espalharam por toda Europa influenciando todo trabalho composicional. Em Portugal, a técnica foi aplicada no Seminário da Patriarcal, talvez, a mais importante instituição de ensino musical em solo lusitano. Este artigo busca anunciar as aplicações dos *partimenti* também em solo brasileiro, exemplificado na obra do compositor luso-brasileiro André da Silva Gomes.

Palavras-chave: Partimento. André da Silva Gomes. Música sacra. Século XVIII.

Naples, Lisbon and São Paulo: the *Partimenti* tradition in the 18th-Century

Abstract: During the 18th-Century, the *partimenti* were developed on Italian soil and spread throughout Europe influencing the whole compositional work. In Portugal, the technique was applied in the Patriarchal Seminary, maybe, the most important institution of musical teaching. This article aims to announce the applications of *partimenti* also on Brazilian soil, exemplified from a piece by the Luso-Brazilian composer André da Silva Gomes.

Keywords: Partimento. André da Silva Gomes. Sacred music. 18th-Century.

Introdução

Em meados do século XVIII, um problema afligia críticos e compositores: o conceito de música sacra. Autores como Charles Burney e Johann Mattheson tratavam de equacionar qual seria o estilo “correto” para essa música. Velava essa preocupação duas premissas: a primeira, e plataforma onde a segunda premissa se consubstancia, era a crença de que haveria uma última instância da realidade onde todas as coisas teriam sua significação pura (daí o princípio do uso da retórica clássica).

Desvelava-se nas preocupações de teóricos a quebra do *Plenum Formarum*, ou seja, postulados que remetiam a um princípio de verdade inquestionável, na qual estruturas pré-definidas concentrariam significações precisas e identificáveis.

Para entender esse princípio é necessário compreender, primeiro, a lógica de qualquer epistemologia ou processo criativo que permeava o pensamento ocidental, até meados do século XIX. O princípio era o ato de pensar o problema do homem “fora” do

homem. Através de um raciocínio mecânico baseado na separação de sujeito e objeto, adotou-se, desde a Patrística, a ideia de Platão concernentemente à divisão do movimento da alma humana em três universos separados: o desejo, a emoção e o conhecimento (razão). Somado a isso, ocorreu o vínculo da vida orgânica atrelado a uma concepção de tempo determinada pelo divino: o homem é criação e direciona-se para a salvação. É uma história teleológica que enraizou o sentido de progressão na mentalidade ocidental. A compreensão foi fundada então no ensejo de buscar a salvação, ou seja, afirmando a ação externa da salvação. E para a Salvação havia um caminho: a do verbo divino. Por ele se projeta a ideia da “forma exata” que qualquer expressão das ideias deveria conter.

Em outras palavras, o “certo” ou a “verdade” são inerências da Natureza e se manifestam, apesar do homem. Ao homem cabe apurar os seus sentidos de enunciados dessa verdade, pela crítica. Aqui está o nó górdio que justificava a busca por modelos “corretos” de enunciado; pela transformação da retórica na base de todo e qualquer modelo de comunicação, fosse a literária, pictórica ou a musical.

O estilo então não seria definido pela concepção moderna, ou seja, o jogo da textura musical, estrutura formal ou a concepção fraseológica. Era um sentido mais amplo que revelava o âmago da natureza de uma “paixão”, através da música, da pintura, ou da literatura. Estava nos topos melódicos e como, deles, ocorria uma associação que determinava o que seria correto enquanto estrutura formativa ou derivativa: modo, estrutura harmônica, instrumentação e, inclusive, a forma de enunciação, ou seja, a interpretação musical. O afeto ou a tópica estava a serviço de uma razão reveladora que emanava de um princípio da própria Natureza. Aqui estava em jogo não só criar um elo de inteligibilidade nos ouvidos cultos, mas também, e principalmente, revelar a verdade.

Por fim, há que se aceitar que arte era um jogo de imitação, porém não de ilusão. O artista sim revelava uma verdade, a verdade da natureza, através da imitação da Natureza. O contraponto e a harmonia, o jogo dos afetos, enfim, os elementos da linguagem musical eram, em tese, a expressão da Natureza da música. Uma expressão que nascia de uma Natureza considerada *a priori* racionalmente organizada. Encontrar os “usos” corretos seria se pôr a par das razões que pela música se expressava.

O objetivo desse texto é apresentar um elemento constitutivo dessa lógica organizacional expressa através do universo pedagógico presente nas escolas de Portugal, mas definido em Nápoles: o *Partimento*. Apesar de o *partimento* não ter mesma função formal das estruturas retóricas de primeira grandeza (o gesto musical, como afeto ou tópica), também estava à serviço de um processo comunicacional que deveria localizar e dar conforto

intelectual ao ouvinte culto. O *partimento*, em linhas gerais, definia uma estrutura que orientava a “solução” da malha contrapontística. Era mais uma das peças de identidade que, conjuntamente com estruturas topificadas da melodia, herdeiras do sentido dos afetos, constituíam uma discursividade objetiva que deveria causar uma retroação forte no ouvinte pela identificação do discurso musical e sua adequação ao momento e ao tempo.

1. Definindo *partimenti*

Fazendo um mapa histórico, teórico e prático dos *partimenti*, Sanguinetti (2012) afirma que a falta de uma definição exata dessa ferramenta nos tratados e documentos italianos é decorrente do próprio processo pedagógico em que esta estava inserida: um processo oral e passado “artesanalmente” de professor para aluno, nos conservatórios de Nápoles. O processo, além de estar intrinsecamente ligado ao Contraponto e à Técnica de tocar instrumentos de teclas, definia-se não só como ferramenta pedagógica para a composição, já que um *partimento* poderia conter a carga semântica de toda uma obra, com definições de estruturas fraseológicas, forma, textura, entre outras. Todavia, as Regras de Acompanhar - como também eram chamados os compêndios de *partimenti*, os *zibaldone*¹- continham, *a priori*, somente exercícios com dificuldade progressiva que consistiam de uma linha instrumental de baixo, numerado ou não-numerado, em que o aluno deveria realizar levando em consideração expectativas auditivas de coerência tonal e consonâncias/dissonâncias, encaminhamento das vozes, cadências, Regra da Oitava, suspensões, movimentos específicos do baixo e mudanças de escala.

Assim, a descrição da ferramenta não aparece nos tratados mais antigos sobre instrumentos de teclas ou mesmo nos de Contraponto. Thomas Christensen (1992) levanta questões similares entre *Partimento* e Baixo-contínuo, mencionando a capacidade pedagógica também da segunda ferramenta para o estudo de improvisação e de harmonização a partir da Regra da Oitava, mas com aplicações diferentes em relação a primeira. Sanguinetti (2012) igualmente aponta diferenças ao longo do desenvolvimento de ambas as ferramentas, e principalmente no começo do século XVIII, o que consequentemente as diferenciou. A melhor indicação dessa ambiguidade é que alguns *partimenti* não se limitam a utilização da clave de Fá como um Baixo-contínuo, podendo aparecer qualquer indicação de clave. Sanguinetti (2012) ainda aponta que François-Joseph Fétis em seu escrito *Esquisse de l'Histoire de l'harmonie* de 1840 registra uma diferença estrutural na realização de Baixo-

contínuo e *Partimento*, enquanto o primeiro realizava os possíveis acordes seguindo uma tradição francesa e germânica, o segundo era marcado pela realização de todas as vozes do acompanhamento da linha vocal.

2. Lisboa e a influência italiana

O principal impacto dessa técnica em terras lusitanas ocorre, seguramente, no reinado de Dom João V, principalmente vinculado a instituição da Patriarcal de Lisboa. Não que a tradição da música e músicos italianos dependesse dessa instituição. Ter capela de músicos italianos era absolutamente frequente na cultura cortesã desde o século XVI. Porém, a Patriarcal de Lisboa intensificou esse processo pelo desejo do monarca em espelhar o lustro da capela papal.

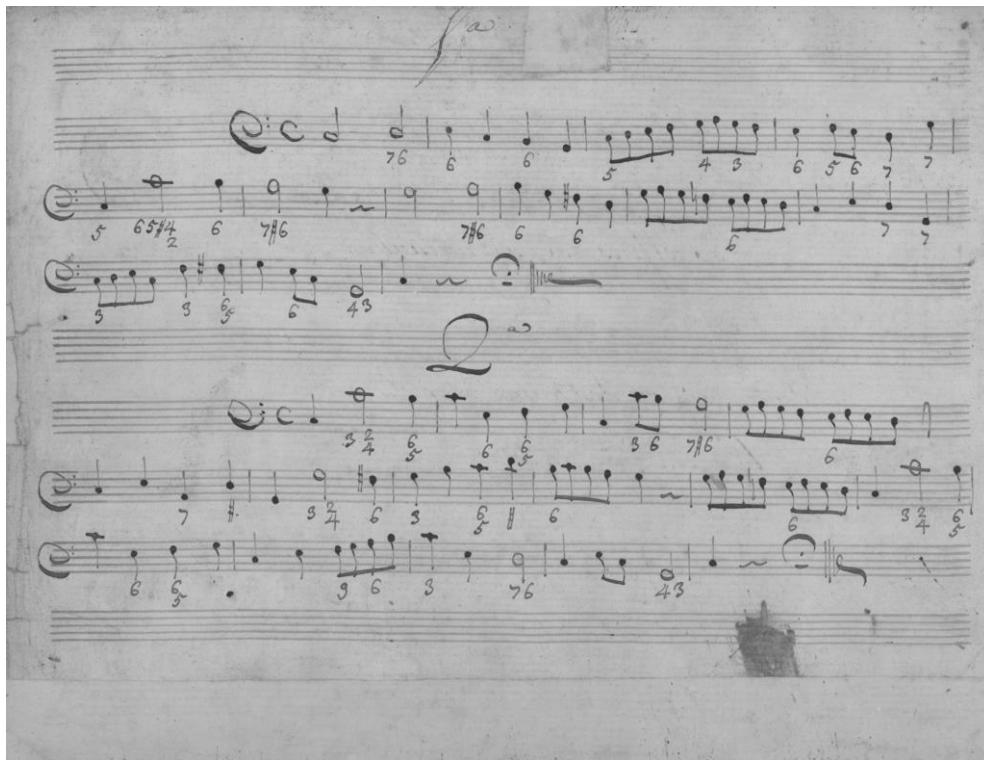
Segundo Cristina Fernandes (2005: 53-54), o processo de italianização cresceu depois da formação do Seminário da Patriarcal. Os principais objetivos dessa instituição, criada em 1713, eram de fornecer músicos, em especial cantores, para a própria Patriarcal e a estabilização da formação de repertório sacro, de canto, de acompanhamento e de instrumentos de tecla. Ademais, segundo Fernandes (2010: 13), o Seminário se tornou uma grande porta para a entrada dos modelos italianos, principalmente graças a atuação de Giovanni Giorgio² e de outros mestres italianos.

Todo esse processo se intensifica no reinado de D. José, pelo gosto declarado do monarca em favor da ópera italiana. Dessa forma, de acordo com Fernandes (2010: 21), inúmeras ações foram empreendidas, não só como a construção de teatros de ópera, mas pela contratação ou subsídios para compositores reconhecidos da cena operística europeia: como David Perez³ e Niccolo Jommelli.

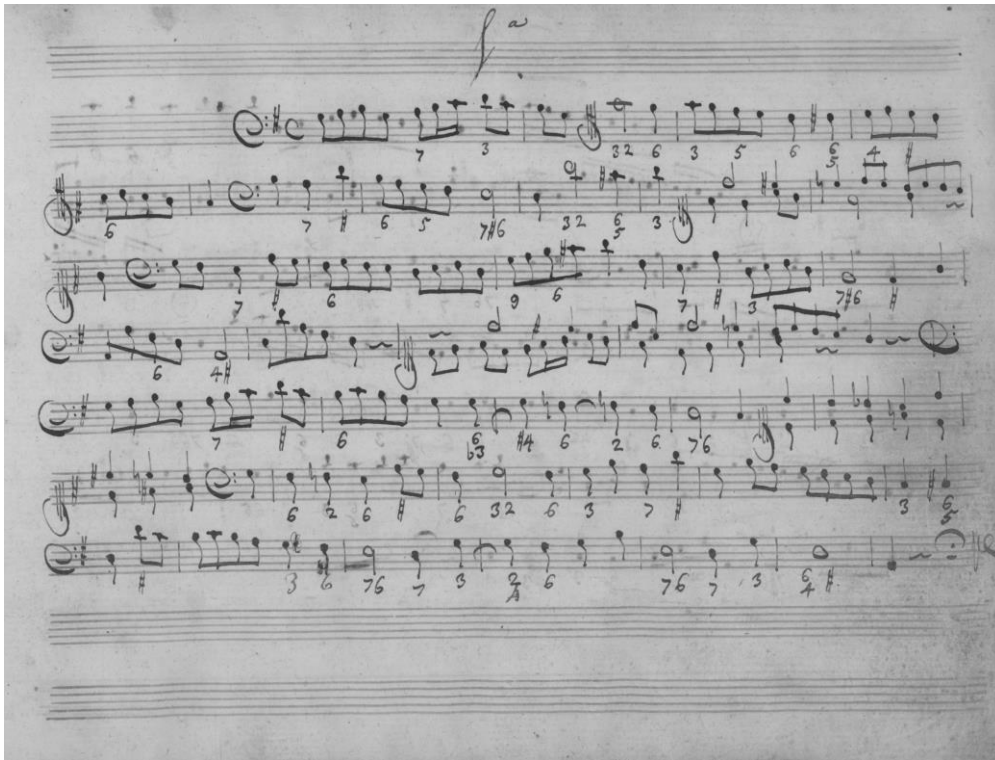
Na senda da italianização da cena musical italiana, um desastre natural mudou certos rumos: o terremoto de 1755. Giovanni Giorgi deixou Lisboa e David Perez, que deveria se dedicar à ópera, passou a compor música sacra. Aliás, a própria ópera decresce nos favores do erário público pelo impacto místico que teve o terremoto de 1755 no imaginário lisboeta. Porém, o vínculo da música portuguesa continuou intacta, ou melhor, centrando-se num intercâmbio cada vez maior com os conservatórios de Nápoles⁴. E mais, segundo a descrição do modelo pedagógico do Seminário da Patriarcal feito por Cristina Fernandes (2010), percebe-se que este adotava um modelo similar ao dos Conservatórios Napolitanos.

É justamente pelos fundos do Seminário da Patriarcal, que ficaram depositados no Conservatório de Música, fundado em 1835, e que agora estão dispostos na Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal (FERNANDES, 2010: 390), que emergem a relação musical entre Lisboa e Nápoles. Nestes fundos encontram-se vários compêndios de *partimenti* atribuídos a compositores italianos, como *Partimenti - os Baixos cifrados de huma defículdade gradual, escolhidos das Partituras de N. Sala, e de alguns outros Mestres taes como Leo, Duranti, Fenaroli - Para servir de exercicios de Acompanhamento* (cota: M.M. 4834); atribuídos a autores italianos específicos, como de Carlos Cotumacci: *Regoli e Principi di Acompanhamento do S. Carelos Contumaci* (cota: M.M. 107) ou David Perez: *Regras de Acompanhar* (cota: C.N. 209); e atribuídos a compositores portugueses, como José Joaquim dos Santos: *Solfejos de Acompanhar - feitos por José Joaquim dos Santos - 1ª e 2ª Parte* (cota: C.N. 200)⁵.

Para visualizar a progressão gradativa da dificuldade dos *partimenti* de José Joaquim dos Santos, apresentamos os dois primeiros exercícios da primeira parte, Exemplo 1, e o primeiro exercício da segunda parte, Exemplo 2:



Exemplo 1: Primeiros exercícios de Partimento da primeira parte de *Solfejos de Acompanhar - feitos por Jozé Joaquim dos Santos* (BNP - cota: C.N.200).



Exemplo 2: Primeiro exercício de Partimento da segunda parte de *Solfejos de Acompanhar* - feitos por Jozé Joaquim dos Santos (BNP - cota: C.N.200).

Percebe-se que enquanto nos dois primeiros exercícios não há mudança de claves, no primeiro exercício da segunda parte, as mudanças são recorrentes, denunciando seu gênero fugato, com demarcações claras das entradas das diferentes vozes.

3. Da Retórica aos *Partimenti* - estudo do discurso musical de André da Silva Gomes

Este artigo é fruto primeiramente de uma pesquisa que buscou analisar a Missa em Dó de André da Silva Gomes levando em consideração o discurso retórico do compositor. Tal proposta nos levou a um estágio de pesquisa em Lisboa, onde nos deparamos com um montante considerável de exemplos de *partimenti* no acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Dessa forma, houve a preocupação de expandir a pesquisa e buscar outros possíveis elementos pré-compositivos disponíveis a Silva Gomes.

Segundo Régis Duprat (1995: 60), André da Silva Gomes chega ao Brasil em 1774 para assumir o cargo de mestre de capela com provisão da Sé de São Paulo, sendo trazido pelo Bispo Dom Frei Manuel da Ressurreição.

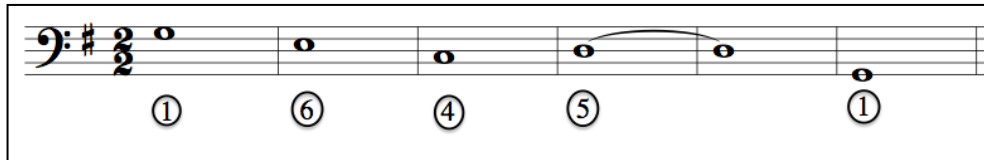
Escrito de próprio punho em seu tratado, *A Arte Explicada do Contraponto*, Silva Gomes faz referência durante a lição 16 sobre Fuga ao compositor e professor do Seminário da Patriarcal de Lisboa, José Joaquim dos Santos (DUPRAT, 1998: 96). Devido a falta de documentos que comprovam a frequência do compositor como aluno regular do Seminário, Cristina Fernandes (2010: 402) esclarece que há um lapso nos registros oficiais do Seminário, exatamente no período em que este teria se matriculado, mas mesmo assim, não descarta a possibilidade de Silva Gomes ter sido aluno externo de Joaquim dos Santos; contudo seria estranho que Silva Gomes não tivesse sido aluno regular do Seminário, já que, afinal de contas, ele recebera um cargo em um bispado, mesmo que na colônia.

Buscando a aplicação dos *partimenti*, tomemos como exemplo a Missa em Dó de André da Silva Gomes composta c. 1810 para coro a 4 vozes e parte de órgão. Durante todo o Kyrie I, o compositor utiliza reiteradamente a seguinte progressão cadencial, Exemplo 3, definindo partes de seu discurso retórico. A cadência é apresentada em cinco ocasiões na Tônica (Dó Maior) e uma vez na Dominante (Sol Maior) em uma peça de 45 compassos, demonstrando um predomínio dessa expectativa auditiva.

The image shows a musical score for a cadential progression in 4/4 time. It consists of five staves. The top four staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass), each with the lyrics "son e le i son" written below. The fifth staff is for piano accompaniment, showing the chord progression: I, vi⁷, ii₅⁶, V, I. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Exemplo 3: Progressão cadencial do Kyrie I da Missa em Dó de André da Silva Gomes (c.5).

Robert O. Gjerdingen (2007: 170) ao tratar de esquemas derivativos de expectativas auditivas de cláusulas, reconhece a progressão dos graus da escala: 1 - 6 - 4 - 5 - 1 da linha do baixo como sendo utilizada também por Nicola Sala pelo nome de *Cadenza Lunga*, Cadência Longa - Exemplo 4, com as duas terças descendentes como característica.



Exemplo 4: *Cadenza Lunga* de Nicola Sala (GJERDINGEN, 2007: 170).

Conclusão

A técnica dos *Partimenti* foi desenvolvida na Itália, tendo o seu apogeu nos conservatórios napolitanos; porém esta não se restringiu às fronteiras geográficas, influenciando também o ensino musical no Seminário da Patriarcal em Portugal durante todo o século XVIII.

Buscando compreender os possíveis elementos pré-composicionais que formaram o discurso musical de André da Silva Gomes e suas estratégias de comunicação, notou-se a necessidade de extrapolar a consciência retórica do compositor, declarada de próprio punho em seu tratado de Contraponto. Sendo assim, os *partimenti* se tornam uma das possíveis chaves para essas compreensões comunicacionais, já que estes eram ensinados também por seu professor, o compositor e mestre do Seminário, José Joaquim dos Santos.

Referências:

ANÔNIMO. s/d. *Partimenti - os Baixos cifrados de huma deficultdade gradual, escolhidos das Partituras de N. Sala, e de alguns outros Mestres taes como Leo, Duranti, Fenaroli - Para servir de exercicios de Acompanhamento*. Biblioteca Nacional de Portugal: Lisboa. Cota: M.M. 4834.

CHRISTENSEN, Thomas. The “Règle de l’Octave” in Thorough-Bass Theory and Practice. *Acta Musicologica*, International Musicological Society, vol.64, fasc.2, p.91-117, 1992.

COTUMACCI, Carlos. *Regoli e Principi di Acompanhamento do S. Carelos Contumaci*. Biblioteca Nacional de Portugal: Lisboa. Cota: M.M. 107.

DUPRAT, Régis (org.). *Música Sacra Paulista*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

DUPRAT, Régis et al. *A “Arte Explicada do Contraponto” de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

DUPRAT, Régis. *A música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.

FERNANDES, Cristina. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. Évora, 2010. vol.1, 561f.. Tese de Doutorado em Música e Musicologia. Universidade de Évora.

GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.

PEREZ, David. *Regras de Acompanhar*. Biblioteca Nacional de Portugal: Lisboa: Cota: C.N. 209.

SANGUINETTI, Giorgio. *The Art of Partimento: history, theory and practice*. New York: Oxford University Press, 2012.

SANTOS, José Joaquim dos. [Entre 1770 e 1800]. *Solfejos de acompanhar 1ª e 2ª. Parte / feitos por Joze Joaquim dos Sanctos*. Biblioteca Nacional de Portugal. Cota: C.N. 200.

TRILHA, Mário M. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. Aveiro, 2011. 410f. Tese de Doutorado em Música. Universidade de Aveiro.

Notas

¹ Segundo Robert Gjerdingen (2007) e Giorgio Sanguinetti (2012), os Zibaldone eram cartilhas usadas por jovens atores de Commedia dell’Arte que continham itens para memorização dos personagens-tipo: Arlequin, Brighella, Colombina, Dottore, Pagliaccio e Pantalone; nesse sentido, os alunos memorizavam possibilidades de realização de *partimenti*.

² Compositor italiano que fora sucessor de Ottavio Pitoni no mestrado da Capela de S. Giovanni in Laterano em Roma.

³ De acordo com Fernandes (2010), apesar de seu apreço na produção operística, Perez também era um conceituado compositor de obras sacras, trazendo consigo várias composições religiosas anteriores e fomentando a área musical em solo lusitano.

⁴ Há uma extensa bibliografia sobre o impacto da música italiana em Portugal; em síntese, temos na primeira metade do século XVIII uma grande influência de Roma, com os bolseiros do Seminário se dirigindo para esta cidade; enquanto que na segunda metade do século, os bolseiros passaram a se dirigir a Nápoles.

⁵ Tanto Cristina Fernandes (2010) quanto Mário Marques Trilha (2011) destacam que, principalmente pela atividade docente de José Joaquim dos Santos a arte do *partimenti* encontrou seu auge em Portugal. Trilha, em sua tese doutoral, analisa todos os sessenta e cinco exemplos da primeira parte e os quarenta da segunda parte, apontando o gradual aumento de complexidade, com exemplos em dezenove tonalidades entre maiores e menores englobando as duas partes, distribuídos em pequenas formas binárias, minuetos, passacaglias, gigas, fugas e sonatas. Conclui que não se pode atestar o atraso da teoria musical portuguesa em relação ao restante da Europa, mesmo porque a qualidade dos materiais encontrados são análogos aos exemplos italianos de *partimenti*.