



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

JOSÉ OSCAR DE MOURA GONÇALVES NETO

**PARTIMENTO E SOLFEGGI: COMPREENDENDO OS
PONTOS DE CONVERGÊNCIA E DIVERGÊNCIA**

**RECIFE
2025**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
LICENCIATURA EM MÚSICA**

JOSÉ OSCAR DE MOURA GONÇALVES NETO

**PARTIMENTO E SOLFEGGI: COMPREENDENDO OS
PONTOS DE CONVERGÊNCIA E DIVERGÊNCIA**

TCC apresentado ao curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Pernambuco, Campus Recife, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientador(a): Luciana Câmara Queiroz de Souza

**Recife
2025**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Gonçalves Neto, José Oscar de Moura.

Partimento e Solfeggi: Compreendendo os pontos de convergência e
divergência / José Oscar de Moura Gonçalves Neto. - Recife, 2025.
37 p.

Orientador(a): Luciana Câmara Queiroz de Souza
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Música - Licenciatura, 2025.
Inclui referências.

1. Solfeggio. 2. Partimento. 3. Baixo Contínuo. 4. Educação musical - Séc.
XVIII. I. Queiroz de Souza, Luciana Câmara. (Orientação). II. Título.

780 CDD (22.ed.)

JOSÉ OSCAR DE MOURA GONÇALVES NETO

**PARTIMENTO E SOLFEGGI: COMPREENDENDO OS
PONTOS DE CONVERGÊNCIA E DIVERGÊNCIA**

TCC apresentado ao curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Pernambuco, Campus Recife, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Música.

Aprovado em: __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Luciana Câmara Queiroz de Souza (orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Maria Aida Falcão Santos Barroso (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Artur Duvivier Ortenblad (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico este trabalho ao Oscar de 2013,
quem te viu, quem te vê...

AGRADECIMENTOS

De antemão, agradeço à existência e aos encontros auspiciosos alinhavados por ela, que me permitem estar atento aos sonhos gestados no coração.

Agradeço aos meus guias espirituais e a todos os seres que fazem ressoar os tambores da alma.

Agradeço à minha família por prover as bases para construção de uma realidade onírica sólida e materializada.

Agradeço às minhas professoras, em especial a minha orientadora Luciana Câmara, por todo aprendizado, senso de responsabilidade e compromisso com a música. Agradeço também aos professores Flávio Medeiros e Sérgio Godoy, por toda gentileza e humanismo.

Agradeço à banca examinadora, composta pela professora Maria Aida Barroso e pelo professor Artur Ortenblad, pela disponibilidade e solicitude.

Agradeço aos amigos que cultivei ao longo do curso, Cláudio, Homero, Antony, Beatrice, Vanessa, Gilson...

Amar o perdido
deixa confundido
este coração

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão
(Claro enigma, Carlos Drummond de Andrade, 2012)

RESUMO

Esta pesquisa propõe-se a identificar os aspectos convergentes e divergentes existentes entre as práticas do *solfeggio* e do partimento, as quais foram extensamente utilizadas como metodologia de ensino musical no século XVIII. Para tanto, foram analisados os elementos musicais/técnicos inerentes a cada uma das práticas mencionadas anteriormente. Tendo em vista a relevância da identificação dos aspectos convergentes e divergentes de maneira prática, elaborou-se uma discussão sobre uma lição de *solfeggio*, com o intuito de exemplificar a partir de elementos concretos as convergências e divergências supramencionadas.

Palavras-chave: *Solfeggio*; Partimento; Baixo-contínuo; Educação musical – século XVIII

ABSTRACT

This study aims to identify the convergent and divergent aspects between the practices of *solfeggio* and *partimento*, which were widely employed as music pedagogical methodologies in the 18th century. For this purpose, the inherent musical and technical elements of each of these practices were analyzed. Given the relevance of identifying in practical terms these convergent and divergent aspects, a detailed discussion of a *solfeggio* lesson was developed, with the purpose of exemplifying the aforementioned convergences and divergences through concrete musical elements.

Keywords: *Solfeggio*; *Partimento*; Thoroughbass; Musical Education – 18th Century

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1	– Realização da regra do <i>Amen</i>	21
Exemplo 2	– Partimento em Ré menor	23
Exemplo 3	– Lição 22 do <i>Solfège d'italie</i>	30
Exemplo 4	– Recorte “A” da lição 22	31
Exemplo 5	– Recorte “B” da lição 22	32

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	REVISÃO DE LITERATURA	14
3	ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DO SOLFEGGIO	19
4	ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DO PARTIMENTO	23
5	PARTIMENTO E SOLFEGGI: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS	27
6	DISCUSSÃO SOBRE UMA LIÇÃO DE SOLFEGGIO	30
7	CONCLUSÃO	34
	REFERÊNCIAS	36

1 Introdução

A escolha do tema desta pesquisa deve-se majoritariamente à minha participação no programa institucional de bolsas de iniciação científica (PIBIC) 2023/2024, sob a orientação da professora Luciana Câmara. O referido PIBIC, que tem como título “Os solfejos acompanhados de Luiz Álvares Pinto e o ensino do baixo contínuo no Brasil setecentista”, me possibilitou um primeiro contato com os solfejos acompanhados contidos nas lições do “*Muzico e moderno systema para solfejar sem confusão*” (1776), método desenvolvido por Luiz Álvares Pinto (1719-1789). O solfejo acompanhado (*solfeggio*) é uma metodologia de aprendizado musical e tem como uma de suas possibilidades de aprendizado o auto-acompanhamento: o aprendiz deve cantar uma melodia e utilizar algum instrumento harmônico para acompanhar-se, a exemplo de piano, cravo e órgão. “No solfejo, o aprendiz deverá cantar uma melodia (frequentemente elaborada) e compreender o contexto harmônico e/ou contrapontístico com a linha do baixo, e nesse contexto eventualmente se autoacompanhar.” (Trilha Neto, 2021, p. 35).

O envolvimento com o material musical dos solfejos acompanhados me levou a conhecer o trabalho do músico e pesquisador Robert Gjerdingen¹, mais precisamente, uma coleção digital intitulada *Monuments of Partimenti and Monuments of Solfeggi*².

Trilha Neto elabora sobre a prática do partimento da seguinte forma: “No partimento o aprendiz é confrontado com uma linha de baixo, sobre a qual deverá adicionar um acompanhamento, e necessita encontrar uma solução harmônica e melódica” (Trilha Neto, 2021, p. 34).

À medida que fui me aprofundando nas leituras sobre solfejo acompanhado e partimento, comecei a perceber que estas duas práticas se complementam em vários aspectos. Até então, não havia encontrado nenhuma fonte que comprovasse diretamente esta relação. Foi somente quando li a tese de doutorado de Mário Trilha, intitulada *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal* (Aveiro, 2011), que encontrei a citação a seguir, e a partir da mesma pude elaborar minha questão de pesquisa, com a intenção de compreender os pontos de convergência e divergência

¹ Teórico musical, com vasta produção sobre a música europeia do Século XVIII.

² Esta coleção encontra-se disponível no seguinte endereço digital: www.partimenti.org

existentes entre essas duas práticas. É relevante mencionar que Trilha se baseia em uma pesquisa de Robert Gjerdingen publicada em 2009.

“O estudo dos solfejos com acompanhamento é uma extensão natural e indissociável do estudo do partimento. Os alunos que aprendiam os solfeggi deveriam também realizar os partimentos; logo, a associação entre as soluções melódicas dos solfeggi e a sua posterior apropriação e utilização no partimento era lógica e usual.” (Trilha Neto, 2011, p. 326)

Assim sendo, com a associação existente entre as práticas do solfejo acompanhado e do partimento identificadas na literatura existente, elaborei a seguinte questão de pesquisa: quais as interações existentes entre as práticas do solfejo acompanhado e do partimento? Em que medida estas práticas se complementam? Compreendo como interações todos os aspectos através dos quais estas práticas se cruzam, incluindo os contextos sociais nos quais se originaram e estavam inseridas e os elementos técnico/musicais estruturantes.

Com o intuito de responder a questão, o objetivo principal desta pesquisa é compreender as interações existentes entre as práticas do solfejo acompanhado (*solfeggio*) e do partimento. Os objetivos específicos são: identificar os elementos musicais que caracterizam as práticas do *solfeggio* e do partimento; mapear, a partir da literatura, quais os elementos musicais/técnicos que conectam *solfeggio* e partimento.

A metodologia compõe-se de duas etapas. Inicialmente foi feita uma pesquisa bibliográfica com as publicações mais relevantes sobre *solfeggio* e partimento, utilizando as seguintes palavras-chave: solfejo acompanhado, partimento e baixo-contínuo, com o intuito de delinear os aspectos característicos de cada uma dessas práticas e elaborar sobre os pontos convergentes e divergentes existentes entre elas. A etapa seguinte refere-se a uma discussão sobre um documento. Foi selecionada uma lição da coletânea de *solfeggi* intitulada *Solfège d’italie* (Paris, 1795), para identificar, exemplificar e contextualizar os aspectos de convergência e divergência encontrados na literatura.

O conteúdo desta pesquisa organiza-se da seguinte forma: após a introdução, encontra-se uma revisão de literatura direcionada às práticas do *solfeggio* e do partimento. Nesta seção contextualiza-se historicamente as práticas

com o intuito de situar suas origens, relevância social, contextos de utilização e os aspectos que as definem de maneira geral.

A etapa seguinte dedica-se a identificar os elementos musicais característicos tanto do *solfeggio* quanto do partimento, com o objetivo de definir e delimitar ambas as práticas. Em seguida encontra-se a seção destinada ao mapeamento dos elementos técnico/musicais existentes nas práticas que podem ser considerados convergentes e divergentes.

O capítulo que antecede a conclusão é composto por uma discussão da lição de *solfeggio* de número 22, contida na coletânea mencionada anteriormente, intitulada *Solfège d'Italie*. Esta discussão tem como objetivo discorrer sobre quais aspectos convergentes e divergentes existentes nas práticas aqui analisadas podem ser encontrados na lição.

Por fim, o capítulo de conclusão discute os resultados identificados através desta pesquisa e aponta para possíveis questionamentos que podem servir de base para pesquisas futuras.

2 REVISÃO DE LITERATURA

Solfejo Acompanhado

As práticas do solfejo acompanhado e do partimento são o objeto de análise da seção que se segue. Mais especificamente, esta parte tem como intenção contextualizar historicamente ambas as práticas, delineando o panorama de suas origens, os ambientes onde foram ostensivamente cultivadas e como se desenvolveram a partir dos contextos de origem.

A origem do solfejo acompanhado, ou *Solfeggi*, relaciona-se inicialmente com uma transformação na estética musical cultivada na região que hoje chamamos Itália durante o fim do século XVI. No decorrer desse período, ocorreu uma preponderância da monodia acompanhada e do baixo contínuo, em relação a outros formatos de se fazer música. É nesse contexto que o solfejo acompanhado surge, inicialmente como um exercício que se destina a possibilitar aos cantores da época o domínio de uma ária específica, pois os mesmos precisavam aprendê-las utilizando-se de algum instrumento de teclas para se acompanhar. Com a prática solidificando-se ao longo do século XVII e início do século XVIII, e sua efetividade sendo constatada, o solfejo acompanhado passa a ser concebido como uma metodologia de aprendizado da arte da melodia, do acompanhamento e da composição (Trilha Neto, 2021, p. 30).

Outro fator primordial que se relaciona com as origens do solfejo acompanhado é a indústria da música na igreja católica (Baragwanath, 2020, p. 31), em particular a fundação dos conservatórios e *ospedali*, instituições de caridade criadas pela igreja católica no século XVI, e que, ao longo do Séc. XVII, foram se transformando em espaços de instrução musical onde a prática do solfejo acompanhado foi extensivamente cultivada (Trilha Neto, 2021, p. 32). O processo de transformação dos *ospedali* em instituições de ensino musical relaciona-se profundamente com a chamada “indústria da música” na igreja católica. Mas o que caracterizava tal indústria?

A música estava totalmente integrada aos ofícios religiosos, desde momentos mais simples a festividades solenes que demandavam um arranjo instrumental e vocal mais elaborado e com maior contingente de músicos. E para que música fosse feita era necessário que houvesse mão de obra minimamente qualificada para

executá-la. Aí está um ponto chave para compreender a relação existente entre *hospedali* e igreja. Era prática comum aos conservatórios oferecer estudantes capazes de sustentar os ofícios religiosos em troca de algum pagamento (Baragwanath, 2020, p. 11)

Baragwanath esclarece a relação exposta acima da seguinte maneira:

As igrejas católicas necessitavam de cantores, instrumentistas e organistas para executar os cantos e as partes musicais que formavam a base dos serviços diários. Crianças carentes e órfãs precisavam de educação para progredir na vida. Chegou-se a um arranjo mutuamente benéfico. Em troca de uma educação básica e treinamento musical — além de alimentação, moradia e suporte espiritual — as crianças trabalhavam gratuitamente nos coros e nas tribunas dos órgãos. Isso explica porque a maioria das escolas de música era administrada pela igreja, porque a maioria dos professores de música pertencia ao clero e porque a maioria das crianças começava as aulas de música aprendendo a cantar o cantochão com a solmização medieval tradicional.³ (Baragwanath, 2020, p. 11)

A prática do *solfeggio* estava comumente associada a outras práticas de aprendizagem musical, as quais eram amplamente utilizadas nos conservatórios de Nápoles a partir do fim do século XVII e atravessando os séculos XVIII e XIX. Uma dessas práticas se chama Partimento e, juntamente com o Contraponto e o *Solfeggio*, formavam as bases da instrução musical cultivada naquela época (Baragwanath, 2020, p. 288).

As relações existentes entre as práticas do solfeggio e do partimento são amplas. Elas se estendem desde os contextos musicais nos quais estas práticas se originaram e foram utilizadas, até similaridades na forma como eram construídas e realizadas.

Sobre as relações existentes entre essas duas práticas, Gjerdingen delinea os aspectos de conexão da seguinte forma:

Solfeggi e *Partimenti* (baixos para instrução) eram dois lados da mesma face polifônica. Os partimentos forneciam uma linha de baixo

³ Catholic churches needed singers, instrumentalists, and organists to deliver the chants and musical alternatives that formed the cornerstone of daily service. Disadvantaged children and orphans needed an education in order to get on in life. The two arrived at a mutually beneficial arrangement. In return for a basic education and training in music— as well as food, shelter, and spiritual sustenance— children labored for free in choir stalls and organ lofts. This explains why most music schools were run by the church, why most music teachers belonged to the clergy, and why most children began music lessons by learning to sing plainchant with traditional medieval solmization (Baragwanath, 2020, p 11)

à qual o aprendiz acrescentava uma ou mais vozes superiores em uma realização ao teclado. Os *solfeggi* ofereciam material melódico que servia como exemplo de um referencial estético, sempre no contexto de um baixo (e muito provavelmente de um acompanhamento *harmônico*). Assim, o duo melodia-baixo, central na música do século XVIII, era ensinado e reforçado tanto a partir do topo quanto da base.⁴ (Gjerdingen apud Baragwanath, 2020. p. 3)

Apesar de ser a Itália uma grande referência na arte do *solfeggio*, a prática não se manteve dentro dos seus limites territoriais. Na verdade, a Itália do século XVIII é conhecida por exportar suas metodologias musicais para muitas regiões da Europa, já que muitos professores italianos levavam consigo suas tradições. Assim, pode-se constatar uma relevante influência das técnicas de aprendizagem musical italianas por várias regiões da Europa (Sanguinetti, 2012, p. 30).

Até então, as informações aqui mencionadas trataram de apresentar os aspectos relativos à prática do *solfeggio*. Na próxima seção, a perspectiva de análise mantém-se a mesma, porém o objeto é outro, serão analisados os aspectos relativos à prática do partimento.

Partimento

A origem do Partimento está diretamente relacionada ao contexto social vivenciado por organistas que sustentavam ofícios religiosos durante o século XVII. A prática iniciou como uma forma de notação alternativa que servia para direcionar os caminhos das vozes superiores, as quais deveriam ser escolhidas pelo músico para completar a textura de determinada música. Dessa forma, o início da prática assemelhava-se em muitas camadas ao que chamamos hoje de baixo contínuo (Sanguinetti, 2012, p. 14).

“Tharald Borgir usa o termo partimento como um sinônimo para linha de baixo no *Missarum, et moctectorum quatuor vocum* (Veneza, 1602) de autoria do organista e compositor napolitano Giovanni Maria Trabaci”⁵ (Sanguinetti, 2012, p.

⁴ Solfeggi and partimenti (instructional basses) were two sides of the same polyphonic coin. Partimenti provided a bass to which the student added one or more upper voices in a keyboard realization. Solfeggi provided exemplary melodic material, always in the context of a bass (and most probably a harmonic accompaniment). Thus the melody- bass duo at the heart of eighteenth- century music was taught and reinforced from both the top and the bottom (Gjerdingen apud Baragwanath, 2020. p. 3).

⁵ Tharald Borgir mentions partimento as a synonym for “basso continuo” in the *Missarum, et moctectorum quatuor vocum* (Venice, 1602) by the Neapolitan organist and composer Giovanni Maria Trabaci (Sanguinetti, 2012, p. 11).

11). Existe, porém, uma diferença significativa quando comparamos Partimento com a prática do Baixo Contínuo, e se trata do fato de o Partimento ser algo semelhante a um “embrião” composicional, ou seja, um ponto de partida, um esboço que pode desencadear em múltiplas composições. Em contrapartida, o Baixo Contínuo é uma síntese de uma composição já existente e, apesar da improvisação estar presente nessa prática, ela não norteia o produto final da mesma forma como o Partimento (Sanguinetti, 2012, p. 11).

A primeira aparição do termo Partimento em um texto teórico data do ano 1634. O termo aparece num pequeno tratado em forma de diálogo, chamado *// scolaro principiante di musica* de autoria de Giovanni Filippo Cavalliere (Nápoles, 1634) (Sanguinetti, 2012, p. 10).

O partimento – entendido como uma linha de baixo a partir da qual se improvisa uma peça – teve como berço a cidade de Nápoles, onde esta prática foi profundamente cultivada como metodologia de ensino musical dentro dos conservatórios (Sanguinetti, 2012, p. 27). Assim como mencionado anteriormente em relação ao *solfeggio*, o partimento também é uma prática que atravessou os limites territoriais da Itália e foi exportada para muitos países da Europa, exercendo forte influência nessas regiões.

Sobre a influência musical italiana, Sanguinetti aponta:

Levando em consideração a difusão dessa metodologia na Itália, então, não seria mais apropriado falar de uma escola italiana, em vez de uma escola napolitana? Sim, mas, nesse caso, poderíamos igualmente falar de uma escola ‘europeia’, uma vez que tanto professores quanto métodos de ensino napolitanos circularam por toda a Europa; os partimentos eram utilizados em Paris, Viena, Londres, São Petersburgo e em outros lugares. Em suma, a escola napolitana possuía tanto uma dimensão local quanto global: local, porque seus métodos se originaram em Nápoles, onde a tradição foi mantida viva; e global, porque sua influência moldou a maneira como a música foi imaginada durante o século XVIII e além.⁶(Sanguinetti, 2012, p. 30)

⁶ Given the diffusion of this school in Italy, then, would it not be more appropriate to speak of an Italian school, rather than of a Neapolitan? Yes, but then we might as well speak of a “European” school, since Neapolitan teachers and teaching methods circulated all over Europe; partimenti were used in Paris, Vienna, London, St. Petersburg, and elsewhere. In sum, the Neapolitan school had both a local and global dimension: local, because its methods originated in Naples, where the tradition was kept alive; and global, because its influence shaped the way music was imagined during the eighteenth century and beyond (Sanguinetti, 2012, p. 30)

Bernardo Pasquini (1637-1710) foi um dos primeiros compositores a escrever partimentos da maneira como se compreende hoje, composto não somente por um baixo que incite acompanhamento, como também por vozes contrapontísticas e indicações de mudanças na densidade das texturas utilizadas ao longo do exercício. Outra característica utilizada por Pasquini refere-se ao caráter da linha de baixo: é comum encontrá-la com alterações significativas nos registros, alternando entre claves de tenor e até mesmo soprano (Sanguinetti, 2012, p. 11).

Havendo discorrido sobre as origens, os contextos de utilização e os processos de desenvolvimento das práticas do *solfeggio* e do partimento, nos debruçamos, a partir de agora, na análise dos elementos musicais característicos de ambas as práticas.

3 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DO SOLFEGGIO

Faz-se imperativo compreender que a metodologia de ensino dos *solfeggi* ainda é pouco documentada e o que se tem como corpo teórico das técnicas de ensino-aprendizagem são fruto de uma reconstrução moderna, baseada na literatura, nas coleções de *solfeggi* e em experimentações fundamentadas por esta literatura. Ocorre que na época em que os *solfeggi* eram ostensivamente utilizados nos conservatórios napolitanos, como prática de aprendizagem musical, as metodologias de ensino e as formas de execução/performance eram transmitidas majoritariamente de forma oralizada.

Baragwanath elabora o que foi exposto acima da seguinte forma:

[...] os métodos modernos de análise [musical] podem oferecer compreensões valiosas sobre as estruturas dos solfejos individualmente, mas enfrentam dificuldades para fornecer respostas convincentes, e muito menos historicamente fundamentadas, sobre como esses solfejos eram utilizados, o que ensinavam e como ajudavam a preparar os aprendizes para suas vidas profissionais como compositores e intérpretes⁷ (Baragwanath, 2020, p.4).

Apesar das lacunas do ponto de vista documental, em relação à escassez de material da época que instrua detalhadamente as formas utilizadas para o ensino do *solfeggio*, e da limitação dos métodos modernos de análise musical em precisar como essa prática era utilizada como metodologia de ensino musical, as pesquisas do musicólogo Nicholas Baragwanath elucidam e contextualizam de forma fundamentada a prática do *solfeggio*, pois o mesmo se propôs a vivenciar os métodos empregados no aprendizado do *solfeggio* na época. Dito isto, procuraremos, agora, delinear os aspectos característicos da prática do *solfeggio*.

Como mencionado anteriormente, a prática de aprendizagem musical denominada *solfeggi* iniciou-se como um exercício para que cantores pudessem dominar árias do repertório cultivado na época. Isto se dava pelo fato de que os mesmos deveriam cantar a melodia da ária em questão enquanto se acompanhavam, executando uma linha de baixo com algum acompanhamento ao teclado. A técnica ganhou notoriedade pois demonstrou ser profundamente eficaz, já que possibilita ao executor lidar com vários aspectos do som que convergem para

⁷ In other words, modern methods of analysis can provide a great deal of insight into the structures of individual *solfeggi*, but they struggle to come up with convincing, let alone historically grounded, answers as to how they were used, what they taught, and how they helped prepare apprentices for professional lives as composers and performers (Baragwanath, 2020, p. 4).

a criação musical de acordo com a estética da época, como o baixo, o acompanhamento e a melodia. Assim sendo, os solfeggi expandem-se de um mero exercício com um objetivo de aprendizado específico, para uma técnica aplicada ao domínio da melodia, do acompanhamento e da composição (Trilha Neto, 2021, p. 30).

Quando observamos as metodologias de aprendizagem musical cultivadas nos conservatórios napolitanos a partir do final do século XVII e durante os séculos XVIII e XIX, percebemos que a aprendizagem dos solfeggi estava na base, ou seja, era questão fundamental para os estudantes solidificarem esse aprendizado antes de avançarem nos seus estudos na composição, no canto ou em algum instrumento musical. Esta escolha, obviamente, estava submetida ao que viria a ser definido por cada um (Baragwanath, 2020, p. 2).

Sabe-se que os estudantes dos conservatórios eram direcionados ao aprendizado dos solfeggi nos anos iniciais dos seus estudos. Estima-se que esse processo se estendia por 3 anos. Inicialmente, os estudantes eram submetidos ao domínio da leitura das sílabas utilizadas para denominar as notas musicais no método de solmização aretino⁸. Este processo tinha por intenção desenvolver a fluência dos estudantes quanto à localização das notas na clave designada. O processo inicial da aprendizagem dos *sofeggi* acontecia em simultaneidade com o aprendizado do cantochão, já que esta prática era fundamental para a execução da parte musical dos ofícios diários na igreja católica. As primeiras lições de solfeggi frequentemente continham notas longas dentro de uma métrica simples, o que facilita a compreensão e execução. Somente após dominarem a leitura das sílabas, iniciava-se o processo de entonação propriamente dita, ou seja, as alturas das notas entravam em jogo. É interessante observar que isto acontecia de forma progressiva, já que inicialmente os estudantes eram convidados a entoar intervalos de segunda, o que frequentemente acontecia através de uma escala (Baragwanath, 2020, p. 54-55).

Após anos de prática, acredita-se que as compreensões do repertório, das formas e das soluções utilizadas introjetavam-se de tal forma na memória dos estudantes, que os mesmos desenvolviam um léxico variado de exemplos

⁸ Metodologia de solmização hexacordal desenvolvida por Guido d'Arezzo (992-1050), que consiste na utilização de seis sons para executar uma escala.

melódicos contextualizados, que estava disponível para ser utilizado assim que necessário (Baragwanath, 2020, p. 3).

A metodologia utilizada no processo de instrução dos solfeggi se dava majoritariamente em 3 etapas: solmização, vocalização e canto com texto. Essas 3 etapas se sucediam, pois proporcionavam melhor compreensão e execução do material musical. Em um primeiro momento, a execução se limitava à leitura das sílabas, para solucionar questões referentes à entonação, ritmo e acentuação. A segunda etapa da formação consistia em vocalizar melodias utilizando-se de alguma vogal, as mais comuns eram as vogais *A* e *E*. Esse processo aprofundava-se em questões relativas à interpretação, já que possibilitava uma maior fluidez na execução. Em última instância temos a aprendizagem da música com texto (Baragwanath, 2020, p.129).

Uma outra forma integrante do processo mencionado anteriormente, e muito utilizada para solfejar, era conhecida como fórmula do *Amen*. A vogal *A* era utilizada para iniciar a vocalização dos *sofeggi*, em passagens rápidas, por exemplo. Utilizar-se de alguma vogal era de grande valia, já que facilitava bastante a fluidez do movimento. A finalização de cadências ou da própria música ficava por conta da parte final da palavra, *men* (Baragwanath, 2020, p.129).

O exemplo 1, a seguir, retirado da obra de Penna, *Li primi albori musicali per il principianti della musica figurata* (Bologna, 1679), busca esclarecer as elaborações feitas sobre a fórmula do *Amen* mencionada no parágrafo anterior. Nele podemos constatar a utilização da vogal *A* para contextos em que se necessita de movimento, já a sílaba *men*, é utilizada para finalizações.

Exemplo 1 - Realização da regra do *Amen*

Re. Fa. Re. Fa.

Natural. *With movement.*
Amen. *A - men.*

Fonte: Baragwanath, 2020, p. 42

#ParaTodosLerem#: Partitura na clave de sol, onde se lê, no primeiro compasso, as notas ré e fá em semibreves, sob as quais se colocam as sílabas da palavra Amen. No segundo compasso, há um movimento melódico dividindo a nota ré nas semínimas ré-dó-ré-mi, sob as quais está a sílaba “A” levando à nota fá, sob a qual está a sílaba “men”. Antes da clave de sol, há uma indicação de que a clave original era dó na primeira linha.

Um outro aspecto relevante sobre a prática do *solfeggio* se refere às formas como a linha de baixo era concebida. Partindo de uma perspectiva mais superficial, podemos considerar essa linha de baixo somente como uma voz de acompanhamento, servindo como sustentação harmônica para a melodia que deve ser cantada. Porém é importante considerar que a linha de baixo também era concebida como uma melodia independente, assim sendo, poderia ser cantada, solmizada e discutida como tal, o que nos leva a compreender o papel fundamental que a mesma detém no processo de aprendizagem do *solfeggio* (Baragwanath, 2020, p. 141).

Em linhas gerais, observamos que o *solfeggio* era uma prática introdutória no contexto da aprendizagem musical do século XVIII, porém também encontram-se exemplares de exercícios de *solfeggio* compostos com elementos musicais bastante complexos, como linhas melódicas contendo figuras como semicolcheias e fusas, quialteras, abundância em ornamentos, o mesmo acontecendo na linha de baixo. Isso nos leva a considerar a realização destes tipos de *solfeggio* por músicos com habilidades refinadas. Constatou-se também que o *solfeggio* surgiu como uma técnica para o aprendizado específico de árias do repertório, e com a constatação de sua efetividade, tornou-se uma arte para o aprendizado da melodia, do acompanhamento e da composição. Observou-se também que sem o devido aprendizado do *solfeggio* não se avançava para a composição, para o aprendizado de instrumentos ou para o canto em um nível profissional, o que demandava um conhecimento prévio ofertado pela prática do *solfeggio*. Entre essas técnicas, encontra-se o partimento, que iniciou como uma forma alternativa de notação musical e encontra na improvisação uma característica inerente à sua existência.

4 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DO PARTIMENTO

O partimento é uma prática que carrega em sua essência o espírito improvisativo, já que o mesmo necessita da improvisação para poder existir (Sanguinetti, 2012, p. 6). Esta prática pode ser definida como um esquema, um plano para uma futura composição, ou somente um improviso livre, porém circundado por indicações que podem variar desde a textura ou tessitura até a temática. Outra característica inerente ao partimento é a possibilidade de mudança das claves utilizadas para realização da linha de baixo, como as claves de dó e sol. O acréscimo de vozes à linha de baixo também é uma característica que pode ser encontrada em alguns partimentos.

Sanguinetti define o partimento da seguinte forma:

[...] um partimento é um esboço, escrito em uma única pauta, cujo principal objetivo é servir como guia para a improvisação de uma composição ao teclado⁹(Sanguinetti, 2012, p. 14).

No partimento abaixo (exemplo 2), de autoria de Francesco Durante (1684-1755), pode-se encontrar algumas das características mencionadas anteriormente, como a mudança de registro – para clave de sol na 2ª linha – no compasso 6 e o acréscimo de uma linha melódica a um baixo pedal na quarta e quinta linhas.

Exemplo 2 - Partimento em Ré menor



Fonte: Sanguinetti, The Art of Partimento, 2012, p. 6

⁹ In conclusion, I suggest a general definition: a partimento is a sketch, written on a single staff, whose main purpose is to be a guide for improvisation of a composition at the keyboard (Sanguinetti, 2012, p. 14).

#ParaTodosLerem#: partitura em clave de fá, com trechos nas claves de sol na 2ª linha e dó na 4ª linha. Métrica em compasso ternário, com mínimas, semínimas, colcheias e semi-colcheias. Indicação de cifragem para o preenchimento das vozes superiores em relação à linha de baixo, e trechos a 2 vozes.

As práticas de improvisação ao órgão e ao cravo estão intimamente relacionadas com as raízes do partimento. Pois essas práticas existiam num contexto em que se fazia necessário encontrar formas para definir quais diretrizes direcionariam a invenção musical. Isso veio a tomar forma a partir da existência de uma voz guia, que majoritariamente se concebia na forma de uma linha de baixo (Sanguinetti, 2012, p. 19).

A partir do final do século XVII, com o aumento no número de instituições de ensino musical em Nápoles, a prática do partimento passou a ser utilizada como método para o ensino de música, mais precisamente para o ensino da composição e da improvisação. O contexto dos conservatórios era profundamente fértil para aferir a eficiência das metodologias de ensino musical, já que abundava em situações de ensino-aprendizagem. E, assim como os *solfeggi*, o partimento foi amplamente utilizado como método de ensino, validando assim sua efetividade como tal (Sanguinetti, 2012, p. 6-7).

Sanguinetti afirma que os quatro conservatórios napolitanos têm papel importante na ascensão e no desenvolvimento do partimento, já que o mesmo floresceu nesses locais (Sanguinetti, 2012, p. 28). Ao observar o ensino da composição nos conservatórios napolitanos, percebe-se que o mesmo estava baseado em duas práticas que eram cultivadas em paralelo, o contraponto e o partimento. Dentro da esfera composicional, o contraponto relaciona-se mais diretamente com a criação previamente planejada, com o aspecto escrito da criação. Em contrapartida, o partimento, como citado anteriormente, necessita da improvisação para existir, relaciona-se mais diretamente com a criação no momento do fazer musical, é de certa forma uma maneira de composição quase que instantânea (Sanguinetti, 2012, p. 46).

Assim como a prática do *solfeggio*, o partimento também se enquadra nas tradições musicais italianas transmitidas majoritariamente de forma oralizada, ou seja, o processo de ensino-aprendizagem da época se dava prioritariamente a partir da relação mestre-aprendiz. Por conta disso, se fazia irrelevante para a metodologia

utilizada elaborar coleções de partimento contendo minuciosamente as instruções necessárias à realização. Como fruto desta situação, temos hoje certa dificuldade em definir inclusive a autoria de algumas coleções de partimento.

Sanguinetti comenta sobre a dificuldade em definir como se daria a reconstrução das formas de transmissão do partimento utilizadas na época:

Dada a natureza peculiar da tradição do partimento — que se desenvolveu em um contexto onde a transmissão oral era a regra, e os mestres individuais estavam conscientemente inseridos em uma entidade coletiva mais ampla — tentar reconstruir a transmissão das fontes, desde o original até suas cópias, é frequentemente impossível (e talvez até irrelevante). As coleções de partimentos originaram-se em salas de aula, provavelmente ao longo de um longo período de tempo, e foram copiadas repetidamente por copistas profissionais e por alunos, que, possivelmente, tinham pouco interesse na precisão de suas fontes. Em raras situações, possuímos o original (embora a autenticidade de alguns manuscritos classificados como originais seja incerta), mas, geralmente, as coleções são o resultado de uma sobreposição aleatória de material heterogêneo [...]. Portanto, a data de composição (e, às vezes, até mesmo a autoria) da maioria dos partimentos é geralmente impossível de determinar (Sanguinetti, 2012, p. 47).¹⁰

Em resumo, constatamos ser o partimento uma prática que se desenvolveu a partir de uma forma alternativa de notação musical, que sua transmissão se dava majoritariamente de forma oralizada e dentro de um contexto mestre-aprendiz. Percebemos que a improvisação é uma prática que define a existência do partimento e que o mesmo se serve dela para possibilitar ao executor construir novas composições ao teclado.

Percebeu-se também que o partimento pode conter alterações na clave utilizada, com mudanças para claves de dó e sol, o que ocasiona uma mudança nos registros. Dito de outra forma, um partimento pode apresentar não apenas uma linha de baixo, mas linhas em outras vozes. Atrelado a isso, encontra-se também um possível acréscimo de vozes sobre a linha de baixo. Em suma, podemos pontuar

¹⁰ Given the peculiar nature of the partimento tradition — it developed in a context where oral transmission was the rule, and the individual masters were consciously part of a larger, group entity — trying to reconstruct transmission of sources from the autograph to its copies it is often impossible (and perhaps pointless). Partimenti collections originated in classrooms, probably over a long span of time, and were copied over and over by professional copyists and by students, who were arguably little interested in the accuracy of their sources. In rare instances we possess the autograph (though the authenticity of some manuscripts classified as auto graphs is uncertain), but usually the collections are the result of haphazard collation of hetero geneous material (the so-called zibaldoni, discussed later in this chapter). Therefore the date of composition (and sometimes even the authorship) of most partimenti is usually impossible to determine (Sanguinetti, 2012, p. 47).

que a arte do partimento foi de extrema relevância para o desenvolvimento musical de várias regiões ao longo do século XVIII.

Havendo identificado os elementos musicais tanto do partimento como do *solfeggio*, nos debruçaremos a partir de então nos aspectos convergentes e divergentes existentes entre ambas as práticas.

5 PARTIMENTO E SOLFEGGI: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

A primeira característica técnico/musical comum ao *solfeggio* e ao partimento é o fato de que ambas as práticas são polifônicas, ou seja, são dotadas de duas ou mais vozes melódicas que se distinguem substancialmente entre si. Ao observarmos a forma como ambas as práticas se constituem e são realizadas, encontramos aquela que pode ser considerada a diferença mais evidente: o partimento fornece um baixo a partir do qual uma ou mais vozes superiores serão adicionadas na realização ao teclado, enquanto nos *solfeggi* tanto a linha de baixo como a voz que será cantada já está definida (Gjerdingen apud Baragwanath, 2020, p. 3).

A prática do *solfeggio* possibilita ao aprendiz o desenvolvimento de um conjunto de soluções melódicas que servem como referencial estético e como modelos a serem seguidos. Este repertório é ensinado a partir das extremidades, ou seja, o duo melodia-baixo é fundamental para a compreensão da natureza dos movimentos das vozes, e este é um ponto no qual os *solfeggi* oferecem substancial assistência na realização dos partimentos, já que o repertório de soluções melódicas contextualizadas poderá ser utilizado na escolha e realização das vozes superiores do partimento (Gjerdingen apud Baragwanath, 2020, p. 3).

Analisando o processo de desenvolvimento de ambas as práticas, podemos observar que ambas evoluíram paralelamente, pois são originadas na mesma região e em momentos históricos próximos, porém o *solfeggio* advém de um exercício destinado ao aprendizado de árias do repertório da época, enquanto o partimento aparenta haver-se originado como um exercício extraído de uma composição já existente (Baragwanath, 2020, p. 266).

A ostensiva prática do *solfeggio*, como mencionado anteriormente nesta pesquisa, possibilita a elaboração de um conjunto de ideias melódicas contextualizadas, o que é fundamental para a prática do partimento e do contraponto. Compreende-se então ser esta uma das razões fundamentais para o aprendizado do *solfeggio* acontecer previamente em relação ao do partimento e do contraponto.

Baragwanath discorre sobre vários aspectos técnicos deste processo:

Uma vez que o estudante tivesse aprendido a ler as escalas e os saltos como sílabas individuais, o próximo passo era transformar

esses intervalos simples em música. A distância entre ré e fá, por exemplo, poderia ser realizada de inúmeras formas — mais do que o suficiente para preencher seis anos de estudo. A arte do solfejo era, nesse sentido, uma preparação essencial para a composição. Ela ensinava como elaborar padrões silábicos simples, semelhantes, mas não idênticos, aos esquemas galantes de Gjerdingen¹¹ (2007), permitindo àqueles que progrediram em lições adicionais de partimento e contraponto os harmonizassem e notassem como composições finalizadas. A escola italiana, no que se refere à melodia, estava fundamentada na realização cantada das notas-sílabas. É por isso que Manfredini pôde observar de forma tão casual que, ‘após um estudo rigoroso e contínuo por três anos, deve-se saber cantar utilizando-se da improvisação, isso não sendo muito difícil’¹² (Baragwanath, 2020, p. 130).

Existe entre as divergências uma que não foi mencionada ainda e que, do ponto de vista qualitativo, define a essência de cada uma das práticas aqui analisadas. Esta diferença caracteriza-se pelas naturezas do partimento e do *solfeggio*, já que o primeiro é uma prática essencialmente instrumental e utiliza-se primordialmente de instrumentos de teclas, enquanto o último é por natureza uma prática majoritariamente vocal (Baragwanath, 2020, p. 289).

As técnicas utilizadas para executar tanto o *solfeggio* quanto o partimento se transformaram ao longo do tempo. Uma dessas mudanças relaciona-se com a forma como a linha de baixo de ambas as práticas era concebida. Antes de entender as vozes do baixo como graus de uma determinada escala, a linha era executada como sílabas da solmização hexacordal vigente até o fim do século XVIII. Baragwanath elucida sobre o processo de transformação na concepção das linhas de baixo do partimento e do *solfeggio*, contextualizando historicamente e apontando um aspecto fundamental neste processo:

¹¹ Robert Gjerdingen pesquisou amplamente sobre os padrões musicais ou esquemas, utilizados muito comumente nas formas musicais cultivadas ao longo do século XVIII. Tais esquemas definiam o movimento a ser utilizado pela melodia, linha de baixo e os intervalos que seriam utilizados em relação ao baixo. Mais informações sobre os esquemas galantes podem ser encontradas em Gjerdingen (2007).

¹² Once a student had learned to read the scales and leaps as individual syllables, the next step was to turn these plain intervals into music. The gap between re and fa, for instance, could be realized in countless ways— more than enough to fill six years of study. The art of solfeggio was, in this sense, an essential preparation for composition. It taught how to elaborate simple syllabic note patterns akin, but not identical, to Gjerdingen’s (2007) Galant schemata, enabling those who had progressed through additional lessons in partimento and counterpoint to harmonize and notate them as finished compositions. The Italian school of melody was grounded in the sung realization of syllable-notes. That is why Manfredini could so casually observe that after ‘rigorous and continuous study for three years, one should know how to sing with improvisation, this not being very difficult’. (Baragwanath, 2020, p. 130).

Evidências históricas sugerem que na maior parte da Europa, todas as partes vocais, incluindo o baixo, eram compreendidas inicialmente em termos de sílabas da solmização hexacordal, até pelo menos a década de 1680, quando a “Regra da Oitava” — termo cunhado posteriormente em 1716 pelo guitarrista e teorbista francês François Champion — começou a surgir como um método padrão para aprender a realizar linhas de baixo¹³ (Baragwanath, 2020, p. 290).

A partir da elaboração da “Regra da Oitava¹⁴”, as linhas de baixo do partimento e do *solfeggio* passaram gradativamente a ser concebidas tanto como sílabas da solmização hexacordal quanto como graus de alguma escala. Esta dupla possibilidade de realização das linhas de baixo une as práticas aqui analisadas da seguinte forma: quando o baixo era concebido como sílabas da solfa, pode-se inferir que este se relacionava com as outras vozes de forma contrapontística, já quando analisamos o baixo relacionando-o com graus de alguma escala, provavelmente a realização tende a uma textura mais homofônica.

¹³ Historical evidence suggests that in most parts of Europe every voice part, including the bass, was understood primarily in terms of solfa until at least the 1680s, when the “Rule of the Octave,” a term coined post facto in 1716 by the French guitarist and theorbist François Champion, began to emerge as a standard method for learning how to realize bass lines (Baragwanath, 2020, p. 290).

¹⁴ Método desenvolvido no fim do Século XVII, para aprender como realizar linhas de baixo, foi nomeado pelo Teorbista Francês François Champion em 1716.

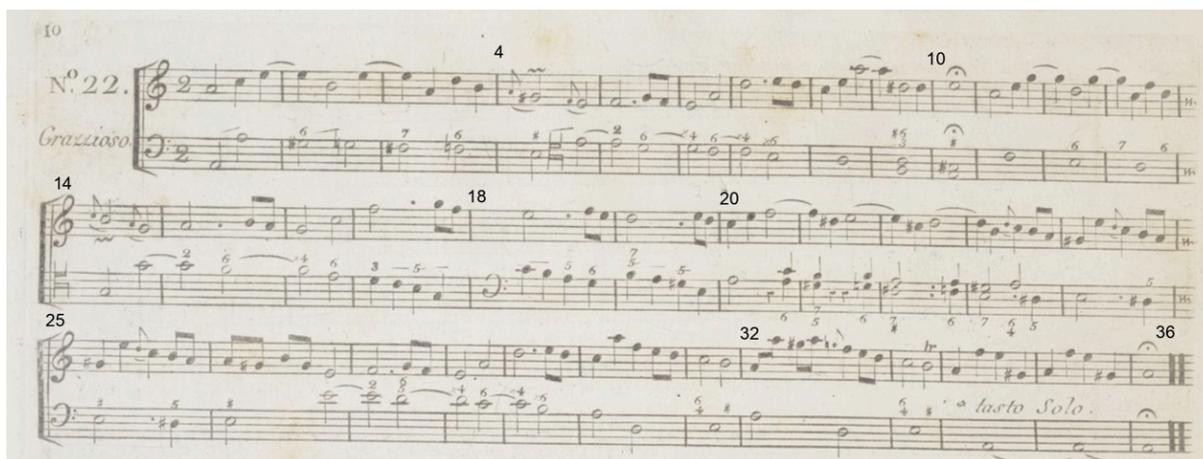
6 DISCUSSÃO SOBRE UMA LIÇÃO DE SOLFEGGIO

Havendo analisado os aspectos convergentes e divergentes existentes entre as práticas do *solfeggio* e do partimento, e como é do interesse desta pesquisa elucidar de forma exemplificada como estes aspectos podem vir a ser encontrados em uma lição de *solfeggio*, foi selecionada a lição de número 22 da coletânea de *Solfeggi* intitulada *Solfège d'italie*. Os comentários elaborados sobre a lição têm como objetivo elucidar de forma contextualizada os pontos de convergência e divergência mencionados anteriormente.

É de extrema relevância mencionar que para uma análise mais aprofundada das relações existentes entre o partimento e o *solfeggio*, e dos aspectos da lição que poderiam vir a ser encontrados em um partimento, seria necessário tanto uma disponibilidade de tempo para uma pesquisa mais extensa, como um aprofundamento por parte do autor na realização do partimento e do *solfeggio*.

A escolha da lição de número 22 (Exemplo 3) para servir como objeto de estudo deste comentário se deu inicialmente por uma questão estética, pela forma como os movimentos tanto da melodia quanto da linha de baixo se desenvolvem ao longo da lição.

Exemplo 3 - Lição 22 do *Solfège d'italie*



Fonte: Lesvesque & Bêche, *Solfège d'italie*, 1795, p. 10

#ParaTodosLerem#: partitura em duas claves, inicialmente de fá e sol, porém com a clave de fá sendo alterada para clave de dó na 4ª linha em alguns trechos,

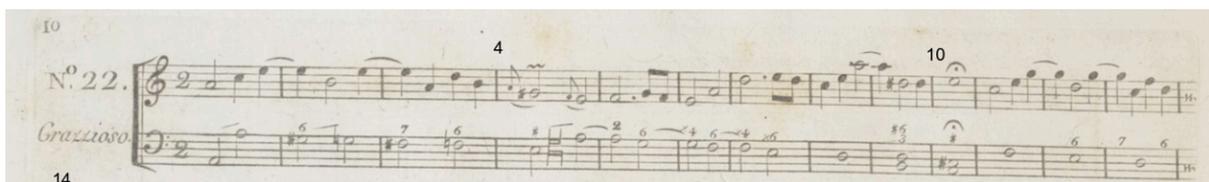
compasso 2 por 2, lá menor, as figuras rítmicas são: semibreves, mínimas, semínimas, e colcheia.

À primeira vista, podemos perceber que a lição 22 está na tonalidade de Lá menor, segue uma métrica binária e tem como indicação de caráter o termo *grazioso*. A lição contém um total de 36 compassos, com um momento em fermata no compasso 10 e o final em *tasto solo* (textura composta somente pela voz do baixo e pela melodia).

O primeiro aspecto convergente que podemos pontuar em relação a ambas as práticas analisadas neste trabalho é: o aprendizado musical acontece a partir das extremidades. O duo melodia-baixo é de suma importância neste processo, pois possibilita ao executor o aprendizado e a memorização das soluções melódicas contextualizadas que podem ser utilizadas na realização dos partimentos.

A cadência que acontece do compasso 9 para o 10 é um exemplo nítido dos movimentos do duo melodia-baixo que podem ser memorizados e utilizados posteriormente na realização dos partimentos. Neste movimento cadencial, a melodia canta um Ré sustenido, que é a sensível do próximo acorde e resolve no próximo compasso na dominante da lição, Mi maior. Já o baixo resolve descendentemente por semitom, pois no compasso 9 o acorde está em primeira inversão e no 10 em estado fundamental.

Exemplo 4 - Recorte "A" da lição 22



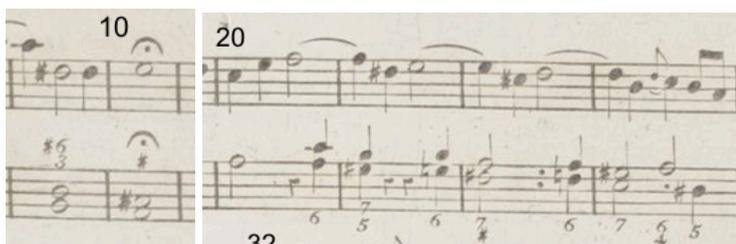
Fonte: Levesque & Bêche, *Solfège d'italie*, 1795, p. 10

#ParaTodosLerem#: trecho da partitura descrita anteriormente, do compasso 1 ao 13.

De maneira geral, as linhas de baixo presentes em lições de baixo contínuo apresentam somente uma voz, porém é possível encontrar em algumas lições de *solfeggio* uma realização de baixo com mais de uma voz e/ou o que chamamos de

escrita obrigada, que se caracteriza por uma definição literal do movimento que as vozes que servem como preenchimento harmônico devem seguir. No caso desta lição em particular, podemos observar uma segunda voz na linha de baixo presente nos seguintes trechos: compassos 9 - 10 e 20 - 23 (Exemplo 5).

Exemplo 5 - Recorte “B” da lição 22



Fonte: Levesque & Bêche, *Solfège d'italie*, 1795, p. 10

#ParaTodosLerem#: trecho da partitura descrita anteriormente, compassos 9 a 10 e 20 a 23.

Trilha Neto (2011), ao analisar em sua tese alguns *solfeggi* de coleções manuscritas portuguesas, constata que a existência de escrita obrigada numa lição de *solfeggio* pode fornecer material para a realização de partimentos tanto quanto a linha melódica.

“Estes modelos podem ser utilizados na realização de figuras de baixo análogas em partimentos, e assim nos solfejos de Policarpo¹⁵ não só as linhas melódicas fornecem chaves para a realização dos partimentos, mas igualmente a sua escrita obrigada nestes pequenos trechos” (Trilha Neto, 2011, p. 356)

As observações expostas acima nos levam a considerar mais um aspecto de convergência entre *solfeggio* e partimento presente na lição aqui comentada: tanto a melodia quanto as vozes adicionadas à linha de baixo de um *solfeggio* podem servir para a realização de partimentos.

Até o presente momento nos detivemos sobre os aspectos de convergência, os quais existem em abundância. Isto nos leva a considerar a relação de proximidade existente entre as práticas do *solfeggio* e do partimento. Porém, a despeito da extensa similaridade, foi possível elencar alguns aspectos divergentes

¹⁵ José Antônio da Silva Policarpo (1745-1803) foi um renomado compositor português e um dos principais cantores da Real Câmara e da Capela Real.

ao longo desta pesquisa. Os comentários que se seguem procuram discorrer sobre o que foi identificado na lição como aspecto divergente.

No capítulo onde as características musicais do *solfeggio* e do partimento foram apresentadas, foi constatado que a improvisação é uma qualidade inerente à prática do partimento, que a mesma necessita do improviso para existir. A divergência encontrada na lição refere-se justamente a como o improviso é realizado tanto no partimento como no *solfeggio*. Como citado anteriormente, a improvisação é base fundamental para o partimento, já que tanto a melodia quanto as vozes de acompanhamento precisam ser concebidas no momento da realização. Em contrapartida, no *solfeggio* a improvisação não tem um caráter de essencialidade como no partimento, ou seja, a realização do *solfeggio* não está condicionada à improvisação, podendo acontecer por completo sem sequer um instante de improviso, se assim for do interesse de quem executa. De qualquer forma, é possível observar que existem nesta lição alguns espaços que sugerem improvisação. De maneira geral, os compassos nos quais a melodia é realizada com notas longas, como mínimas ou mínimas pontuadas, compassos com repetições e a fermata presente no compasso 10, são espaços em que a improvisação pode se fazer presente. Além disso, a inclusão de ornamentos era prática comum da estética da época.

7 CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, foram identificados os elementos musicais/técnicos característicos das práticas do *solfeggio* e do partimento. Este processo foi fundamental para mapear os aspectos convergentes e divergentes existentes entre elas. Com o intuito de propiciar um aprofundamento dos objetivos expostos anteriormente, foi elaborada uma discussão sobre uma lição de *solfeggio*, contida na coletânea intitulada *Solfegè d'italie*.

Podemos considerar, após as discussões aqui apresentadas, que as práticas do *solfeggio* e do partimento compartilham muitas características, tanto estruturais quanto relativas aos contextos nos quais foram originadas e desenvolvidas. Ambas são práticas com forte influência da linha do baixo, frequentemente em textura polifônica; foram originadas na Itália e desenvolveram-se também como metodologias de aprendizado musical no século XVIII. É relevante mencionar que ambas as práticas foram utilizadas como metodologia de aprendizado musical não só na Itália como também em outras regiões da Europa.

Levando em consideração a extensa associação existente entre as práticas analisadas nesta pesquisa, faz-se imperativo informar que para um maior aprofundamento e uma delineação integral dos processos relacionais existentes, uma pesquisa mais extensa seria necessária.

Na época da concepção desta pesquisa, era de interesse do autor construir uma vivência prática tanto da realização do *solfeggio* como do partimento. Conforme este trabalho foi se desenvolvendo, ficou nítido que não haveria tempo suficiente para atingir esta meta, já que a aprendizagem de ambas as práticas é composta por vários estágios e demanda uma instrução extensa. Porém foi possível concebê-la em parte, já que elaboramos uma discussão sobre uma lição de *solfeggio*, onde foi possível pontuar alguns aspectos de convergência e divergência em relação ao partimento. A divergência identificada tem a ver com o caráter da improvisação existente nas técnicas, pois a mesma é fundamental para a realização do partimento, e ainda que exista também no *solfeggio*, não o caracteriza de maneira existencial. Em relação às convergências, podemos pontuar o fato de que as práticas propiciam um aprendizado a partir das extremidades, já que o duo melodia-baixo é fundamental em ambas. Outro aspecto de convergência são os

trechos com sugestão de preenchimento para os acordes nos quais a linha de baixo está escrita a duas vozes.

Assim sendo, desponta a possibilidade de aprofundamento desta pesquisa com um enfoque maior sobre a influência do *solfeggio* na realização do partimento, a partir de uma realização prática de ambas as técnicas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BARAGWANATH, Nicholas. **The Solfeggio Tradition: A forgotten art of melody in the long eighteenth century**. New York: Oxford University Press, 2020.

GJERDINGEN, Robert O. **Monuments of Partimenti and Monuments of Solfeggi** Disponível em: <https://partimenti.org> Acesso em: 22 setembro 2024.

LEVESQUE & BÊCHE. **Solfèges D'Italie**, avec la basse chiffrée, composés par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Caffaro, David Perez & c. Paris: Parisot, 1795.

PINTO, Luís Álvares. **Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem confuzao**. Recife: 1776.

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

TRILHA NETO, Mário Marques. **Teoria e prática do baixo contínuo em Portugal (1735-1820)**. 2011. 419 f. - Tese (Doutor em Música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

TRILHA NETO, Mário Marques. Solfejos Galantemente Acompanhados. In: **Leitura e escrita musical em perspectiva(s)** / Org. Caroline Caregnato. – Manaus (AM): Editora UEA, 2021. p. 29-66.