

Débora Valuja Glez.

**As sonatas para baixo contínuo de Bernardo Pasquini:
uma didática da improvisação barroca.**

MMIA. 2016

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística
Especialização em Música Antiga
Professor Orientador: Pedro Alexandre Sousa e Silva

Índice

1. Introdução, 1

2. Bernardo Pasquini

2.1 Biografia, 3

2.2 Obra para tecla e principais características musicais, 6

3. Baixo contínuo *versus* partimento

3.2 Breve introdução à teoria do baixo contínuo, 15

3.3 Bernardo Pasquini e o baixo contínuo., 17

3.4 O partimento,

3.4.1 Definindo partimento, 27

3.4.2 História do partimento até o séc. XIX, 30

3.5 Bernardo Pasquini e o partimento, 34

4. A realização, 36

5. Conclusões, 39

Bibliografia, 41

Anexos, 43

Índice das ilustrações

Imagem 1 Regra da oitava em dó maior, J. F. Dandrieu, Principes de l'Accompagnement du Clavecin, 1718.....	13
Imagem 2 Regra da oitava em ré menor, J. F. Dandrieu, Principes de l'Accompagnement du Clavecin, 1718.	13
Imagem 3 Explicação dos mordentes nos acordes, F. Gasparini, L'Armonico pratico al cimbalo, 1722.	18
Imagem 4 Primeira página da cantata "Son un certo spiritello", Anónimo, I-Bc Ms. E. 25.	20
Imagem 5 Exemplos de como realizar uma cadência, G. Muffat, Regulae Concentuum Partiturae, 1699. (Lang, 2004).....	24
Imagem 6 Primeiro compasso do último andamento do Basso XIV.	37
Imagem 7 Realização do mesmo compasso, agora em stilo pieno.	37
Imagem 8 Primeiros compassos do segundo andamento do Basso XIV	38
Imagem 9 Compassos 25-26 do segundo andamento do Basso XIV	38
Imagem 10 Compassos 13-16 do segundo andamento do Basso XIV	38

1. Introdução

As sonatas para baixo contínuo de Bernardo Pasquini (1637-1710) constituem um *corpus* quase único na literatura para cravo. Está formado por um conjunto de 28 composições, as quais se dividem em 14 sonatas para um instrumento e 14 para dois instrumentos. A sua particular notação (apenas uma linha de baixo com cifras) conjuntamente com a data de composição (1703) levam a considerar estas sonatas como, senão o primeiro, um dos primeiros e mais importantes exemplos do que mais tarde tornar-se-á em ferramenta essencial no ensino musical napolitano: o partimento.

A influência de Pasquini no assentamento e desenvolvimento do partimento é mais do que notável se repararmos no facto de ele ser, não na origem mas sim na formação e vivência, um compositor romano, enquanto o partimento é uma marca identitária da escola napolitana. É esta dupla localização, Roma e Nápoles, a que nos proporciona a pista para assinalar a Pasquini como o iniciador da escola do partimento.

Durante o séc. XVII em Itália começa a desenvolver-se uma nova técnica com a finalidade de servir de ajuda aos acompanhadores: o baixo contínuo. Esta era composta por uma linha de baixo à qual se adicionavam só pequenas indicações como podiam ser algumas cifras em cadências ou em lugares onde podia haver uma maior hesitação quanto à harmonia a realizar. O intenso estudo do contraponto, que era feito por todos os músicos italianos, tinha como resultado que só fossem necessárias estas pequenas indicações para poder realizar um bom e correto acompanhamento. Assim, durante todo o século, foi-se desenvolvendo um particular estilo da maneira de acompanhar o qual, como refere J. B. Christensen (Christensen, 2012, pág. 7), será o mais influente nos demais estilos europeus mas também, aparentemente, o que era ensinado de uma forma mais desestruturada. Inserimos aqui a palavra “aparentemente” porque é uma apreciação feita desde o séc. XXI a uma realidade que já no seu momento era completamente diferente da dos outros países. A educação musical italiana estava baseada na oralidade e na transmissão de conhecimentos professor-aluno. Por isto, os poucos tratados referentes ao baixo contínuo são breves e as cifras nas partituras escassas. Da mesma forma e pelo mesmo motivo, os tratados que expõem, ainda que já bem entrado o séc. XVIII, a teoria do partimento, têm todos a mesma característica: não há informação sobre como passar do estágio de exercício de baixo contínuo à obra musical. Somado a isto, a escola musical italiana esteve pelo menos desde o sec. XV direcionada à improvisação. Seja para instrumentos de tecla ou para instrumentos melódicos (flauta, violino...) são inúmeros os exemplos da arte de diminuir uma obra musical. E é neste ponto que convergem os exercícios destinados ao estudo e aperfeiçoamento com a arte da improvisação, onde se inserem Pasquini e as suas sonatas para baixo contínuo.

Como iremos vendo, Pasquini situa-se no lugar de partida do que virá a ser uma longa tradição, embora não use a palavra "partimento" nos seus escritos. Será a sua evidente vocação didática e a união de pontos na história os que nos guiarão pelo caminho da descoberta dos inícios de uma maneira de entender a educação musical que será a mais importante em Europa até o séc. XX.

O objetivo principal desta dissertação é o de averiguar como seria o método de ensino de Pasquini e se este pode ser relevante tanto no ensino como no estudo do baixo contínuo no séc. XXI. Devido a isto, o trabalho está dividido em quatro blocos principais:

1. A figura de Bernardo Pasquini.
2. O baixo contínuo em Itália no séc. XVII.
3. Que é um partimento.
4. Como se realiza um partimento.

Ademais de responder a estas questões, no capítulo dedicado ao baixo contínuo (capítulo 3) será feita uma breve introdução à teoria do baixo contínuo.

2. Bernardo Pasquini

2.1 Biografia

Bernardo Pasquini nasce em Massa di Valdinevole (hoje Massa e Cozzile, Pistoia) a 7 de dezembro de 1637. A informação relativa aos seus primeiros anos é um pouco difusa. Parece certo que a sua primeira formação foi de carácter literário. O padre Martini refere que em 1650 Pasquini foi para Ferrara onde viverá com o seu tio, Giovanni Pasquini, que o fará estudar com os melhores músicos da cidade. Entre 1653 e 1655 será organista da Academia della Morte. Estando em Ferrara, entra ao serviço do nobre romano Inocenzio Conti e trasladara-se a Roma com ele (Morelli, 2014).

Já em Roma, Pasquini completará a sua formação em latim e letras assim como os seus estudos musicais. Devido a um mal-entendido na breve referência biográfica sobre ele que aparece num escrito de Baini sobre Palestrina, em 1828, os autores sucessivos referem que estudou em Roma com Vittori e Cesti. Mas o que Baini escreve é que estudou na escola destes dois grandes músicos romanos (Baini, 1828). Neste período de formação, Pasquini focar-se-á em assimilar a tradição romana herdada de Palestrina através da transcrição em partes separadas das suas partituras. O próprio Pasquini escreveu: "Aquele que pretenderá ser mestre de música, como também organista, e não gostará nutrir-se, e não beberá do leite destas divinas composições de Palestrina, sem dúvida que será sempre um pobrezinho. Sentimento de B. P. pobre ignorante."¹(Bonaventura, 1923, p. 32). Pela outra parte, a formação de Pasquini estará fortemente marcada pelo contraponto da escola de Frescobaldi: ao igual que com as obras de Palestrina, Pasquini copiava à mão as obras para cravo de Frescobaldi como parte do seu estudo pessoal de contraponto. Em especial das suas *Fantasie* das quais se conserva, em Berlim, a partitura manuscrita por Pasquini (D-B Mus ms L121).²

Em 1657 obtém o posto de organista na igreja de S. Maria in Vallicella (Chiesa Nuova), onde ficará até 1664. A partir de 1660 aparece, mencionado como "Bernardo della Chiesa Nova", nas listagens dos músicos que eram chamados para as ocasiões especiais nas igrejas de S. Maria Maggiore, S. Luigi dei Francesi e S. Ivo alla Sapienza. Em 1663 será nomeado organista da igreja de S. Maria Maggiore e 1664 obterá o posto de organista do Senato e del Popolo Romano na igreja de S. Maria in Aracoeli, reservado ao mais importante compositor da cidade (Perugini, 2010). Ambos os manterá até a sua morte em

¹ Original: "Quello che pretenderà di essere maestro di musica, come anche organista, e non gusterà il nettare, e non beberà del latte di queste divine composizione de Palestrina, senza dubbio che sarà sempre poverello. Sentimento di B. P. povero ignorante.". Todas as traduções foram realizadas pela autora desta dissertação, exceto quando indicado.

² Keyboard music before 1700, ed. A.Silbiger, p. 286.

1710. Entre 1665 e 1667 será ainda organista do Oratorio del Crocifisso e entre 1673 e 1675 da igreja de S. Luigi dei Francesi.

O facto de ter sido escolhido como substituto de Francesco Muzi em S. Maria Maggiore, assim como o de ser um dos quatro músicos que participou na comitiva que acompanhou ao Papa Alessandro VII numa missão diplomática à corte de França em 1664, leva a pensar que Pasquini tinha entrado no círculo do cardeal Flavio Chigi, sobrinho do Papa.

No final de 1667 entra ao serviço de Giovan Battista Borghese, príncipe de Sulmona, como ajudante de câmara. Vive num apartamento do palácio Borghese com dois sobrinhos, um deles Bernardo Felice Ricordati a quem dedicará uma boa parte das suas composições para tecla.

Em 1672, graças às encomendas de importantes famílias romanas (os Borghese e os Chigi, como já foi referido, mas também Pamphili, Pallavicini, Doria, Cristina de Suécia), inicia a sua etapa como compositor com a ópera *La sincerità con la sincerità overo Il Tirinto*, «favola drammatica per musica» de Giovanni Filippo Apolloni. Esta primeira encomenda e a sua estreia foi patrocinada pelo cardeal Flavio Chigi. A sua atividade como compositor dramático decorre entre 1672 e 1692. Durante estes vinte anos compõe um total de dezoito óperas, dezassete oratórios, cinco cantatas para voz e instrumentos e cinquenta para voz sola.

Em contraste com o aparente sucesso da sua obra vocal, as suas composições para tecla ficarão, em vida de Pasquini, quase na sua totalidade sem publicar. As únicas exceções serão um pequeno grupo de peças editadas em três recolhas de música italiana durante a primeira parte do séc. XVII. Estas são, respetivamente, as *Toccattes et Suites pour le Clavessin de Messieurs Pasquini, Poglietti, e Gaspard Kerle*, editadas em Amsterdão, por Etienne Roger no ano 1704; a reimpressão com adições publicada por John Walsh, em Londres, em 1719, com o título de *A Second Collection of Toccatas, Vollentayrs & Fugues, made for the Organ and Harpsichord, Compos'd by Pasquini, Poglietti, and Others, the Most Eminent Foreign Authors*; e por último da recolha de *Sonate da Organo di Varii Autori* feita por volta de 1700 por Giulio Cesare Arresti.

Já no final da sua vida, Pasquini compilará a sua obra para tecla em diferentes volumes com, presumivelmente, diferentes propósitos. Na atualidade os manuscritos estão repartidos em dois grupos: um em Berlin e o outro Londres.

Como compositor e intérprete de teclado reconhecido e muito apreciado em Itália, foram numerosos os músicos que a ele se dirigiram para serem seus alunos. Entre eles destacam Francesco Gasparini, Domenico Zipoli, Bernardo Gaffi, Azzolino Bernardino della Ciaja, Domenico Scarlatti. Mas a sua fama também se estendeu além das fronteiras italianas e tem alunos estrangeiros como Georg Muffat ou Johann Phillip Krieger (Perugini, 2010).

Em 1706 é admitido na Accademia dell'Arcadia, junto com Alessandro Scarlatti e Arcangelo Corelli, sendo um dos primeiros músicos a o fazer.

Bernardo Pasquini falece a 21 de Novembro de 1710 em Roma. A sua sepultura é na igreja de S. Lorenzo in Lucina, onde em 1713 se instalará um monumento fúnebre, por petição do seu sobrinho, que até hoje existe (Morelli, 2014).

2.2 Obra para tecla e principais características musicais

Como já foi referido, a totalidade da obra para tecla de Pasquini chegou até nós sob a forma de manuscrito, que no presente forma dois grupos.

O primeiro, que encontramos na Staatsbibliothek em Berlim, contém a maior parte do seu corpus para tecla: tem mais de 400 páginas e é completamente autógrafo. O segundo, que se encontra na British Library em Londres, está dividido (por Pasquini) em três volumes tem uma finalidade claramente didática como podemos deduzir do frontispício do primeiro e do terceiro volume onde se pode ler: "Ad usum Bernardo Felice Ricordati, de Buggiano, in Etruria" e "Del Sig. Bernardo Pasquini, ad usum Bernardi Ricordati, Nepotis Bernardo Pasquini, Etruriensis". Dos três volumes do manuscrito londrino, só o primeiro e o terceiro são autógrafos. O segundo é-o parcialmente e a outra caligrafia que aparece é quase com seguridade do seu sobrinho, a quem está dedicado e revelando, mais uma vez e como veremos depois, a natureza didática do mesmo.

As composições para tecla de Pasquini cobrem todos os géneros principais da sua época: movimentos de suite, variações, tocatas, versos para órgão e sonatas para um ou dois baixos e obras contrapontísticas. Será nestas últimas (nas que se incluem fantasias, ricercari, canzoni, capricci) e nas tocatas onde mais podemos apreciar o peso da tradição e dos seus anos de formação através das obras de Palestrina e Frescobaldi. De todas as composições de Pasquini, só 11 são classificáveis como contrapontísticas e aparecem no início do manuscrito de Berlim, o que dá lugar a pensar numa compilação cronológica (foi o próprio Pasquini quem a fez) e podemos observá-las como os exemplos da sua escrita mais tradicional (Borin, 2004). Tanto os ricercari como os capricci estão baseados no mesmo procedimento composicional onde as várias ideias temáticas são caracterizadas por uma grande concisão. Já nas canzoni observamos uma primeira tentativa por parte do compositor de sair dos esquemas rígidos impostos pela tradição polifónica mas ainda é evidente uma estrutura monotemática de herança frescobaldiana.

A procura de novas formas de expressão, o que leva consigo a procura também de uma atualização das regras composicionais, é visível no grupo de obras mais numeroso dentro do manuscrito berlinense: as tocatas. Uma vez mais a posição que ocupam revela a evolução compositiva. As que estão situadas ao início do mesmo são muito parecidas com o *stilo antico*, nomeadamente de Frescobaldi: estrutura em várias secções, inícios com uma serie de acordes com a indicação de *arpeggio* ou o trilo acelerado escrito por extenso (Collins, 2010). Paulatinamente produz-se o abandono destas estruturas por outras mais compactas, em uma só secção. A coerência agora não depende da utilização de um material temático único que vamos encontrando ao longo da tocata, senão pela reiteração de passagens e motivos distintivos (Borin, 2004).

É também possível observar uma evolução similar à do estilo das tocatas, desde o mais rígido e tradicional a um muito mais livre e expressivo, num outro grupo de composições bastante numeroso: aquele que formam uma série de obras onde Pasquini recorre à estilização de vários tipos de dança. Ainda que ele nunca tenha escrito a palavra *suite*, as danças aparecem (provavelmente pela primeira vez na música italiana para tecla) todas agrupadas por tonalidade (Collins, 2010). De novo, as peças mais antigas mostram um estilo mais tradicional, com certa assimetria na sua estrutura geral assim como na construção frásica irregular. A evolução estilística leva-o a um assentamento da forma bipartida, fundamentalmente homofónica e com um marcado interesse na voz superior (Borin, 2004). Existem também algumas peças, em forma binária, intituladas *Bizzarria*, e 28 árias em diferentes tonalidades que podem estar pensadas para servir de abertura às suites.

As variações aparecem agrupadas em vinte dois grupos. Quatro estão baseadas em movimentos de dança com uma ou duas variações; duas baseadas no tema da *Follia* e outras duas na Bergamasca; uma no saltarelo e quatro baseadas em temas que podem ser de árias ou danças e que parecem ser próprios de Pasquini sendo, junto com algumas árias de Buxtehude, as primeiras variações baseadas em temas originais do compositor desde a *Aria detta La Frescobalda* de Frescobaldi (Collins, 2010). A sua técnica de variação está marcada pela utilização de temas em duas partes com uma estrutura harmónica muito similar à das danças: ||: I - V (ou relativo M) :||:V (ou relativo M) - I :||. Em alguns casos o tema que unifica o grupo das variações é uma ideia melódica menos estruturada e tratada com uma grande liberdade e fantasia, sendo as *Variazioni capricciose* um exemplo deste tratamento melódico. O feito diferencial melódico é abandonado em aquelas variações concebidas como uma só secção, como podem ser as Bergamasca, e baseadas numa progressão harmónica, geralmente de quatro compassos e apresentada ao início das mesmas (Borin, 2004).

Por último, dentro da obra para tecla de Bernardo Pasquini destacam-se uma série de peças que constituem um elemento quase único em toda a literatura para cravo: as sonatas para um baixo e dois baixos que estão dentro do manuscrito londrino e notadas em baixo contínuo. Estas composições, junto com os versos para órgão, inserem-se no início do uso do partimento e serão analisadas com maior pormenor em capítulos sucessivos.

3. Baixo contínuo *versus partimento*

3.1 O baixo contínuo em Itália no Século XVII

O dicionário New Grove define o baixo contínuo como “uma linha de baixo instrumental que atravessa toda a peça, sobre a qual o músico improvisa (realiza) um acompanhamento de carácter cordal. O baixo pode estar cifrado, com os signos dos acidentes e numerais situados por encima ou por baixo que indicam as harmonias que são requeridas.”³ (Williams, Peter; Ledbetter, David, 2001) A realização do baixo contínuo é uma prática essencialmente improvisada devido a dois elementos fundamentais: o primeiro é que uma boa parte da história do baixo contínuo está indocumentada e oferece uma certa ambiguidade; o segundo é que a maior parte dos tratados que se ocupam do baixo contínuo são mais livros teóricos sobre a harmonia que sobre como se deve acompanhar. As dúvidas que surgem ao deparar-se com um baixo contínuo (com cifras ou com ausência das mesmas) não só se referem a qual acorde corresponde a determinado momento, senão a muitos aspetos de ordem prática como podem ser o tipo de instrumentação; a realização em si mesma com vários tipos de arpejos ou em imitação; respeitar ou ornamentar o baixo já escrito...

O termo *basso continuo* foi um dos usados pelos compositores italianos por volta de 1600 para referir-se à parte de órgão de uma peça numa composição de conjunto. Passou a ser o mais usado já que foi o escolhido por Lodovico Viadana no título dos seus *Cento concerti ecclesiastici... con il basso continuo* (Veneza, 1602) onde a palavra *continuo* adquire a sua real significação: a parte do órgão já não está sujeita à parte vocal, senão que é uma voz independente que se espalha ao longo da peça. (Williams, Peter; Ledbetter, David, 2001).

A aproximação que se faz desde o séc. XXI ao baixo contínuo do séc. XVII está cheia de pontos de interrogação. Isto é devido ao facto de que temos muita menos informação da prática no séc. XVII que do séc. XVIII. Vários autores no séc. XVII escreveram sobre baixo contínuo nos prefácios das suas obras mas a quantidade de tratados dedicados em exclusivo ao baixo contínuo é pequena. J. B. Christensen faz a seguinte observação:

O estilo do baixo contínuo italiano evoluiu muito ao longo da sua história. No seu tempo, era inquestionavelmente o de maior influência, e o mais complicado, de todos os outros estilos nacionais. Não obstante era ensinado de uma forma totalmente desestruturada. (Christensen, 2002, p. 7)⁴

³ “...is an instrumental bass line which runs throughout a piece, over which the player improvises (‘realizes’) a chordal accompaniment. The bass may be figured, with accidentals and numerals (‘figures’) placed over or under it to indicate the harmonies required.”

⁴ “The Italian style of figured bass playing changed considerably in the course of its history. In its day, it was unquestionably the most influential, if the most complicated, of all the national performance styles. However, it was taught unsystematically.”

Somado a isto, a escrita dos tratadistas no séc. XVII era muito mais concisa do que no séc. XVIII. Esta concisão e aparente falta de alguma sistematização é o reflexo da educação musical da altura: quem ia acompanhar a um conjunto, fora este vocal ou instrumental, devia possuir um bom conhecimento do contraponto e das regras para tocar *sopra la parte* (desde a parte do baixo) (Goede-Klinkhamer, 1997). Assim, no prefácio ao seu terceiro livro, Penna escreve:

...e quem não sabe que o contraponto é a teoria da música, e tocar o órgão desde a parte do baixo é a prática da mesma? por isto antes de fazer a segunda, é necessário, ainda que não suficiente, aprender a primeira.⁵ (Penna, 1679, pp. 134-135)

Na primeira publicação dedicada ao baixo contínuo, o tratado de Agazzari em 1607, intitulado *Del sonare sopra'l basso com tutt ili stromenti*, este requerimento do conhecimento prévio do contraponto também é feito. Assim, escreve:

...quem deseja tocar bem deve ter três qualidades: a primeira, o conhecimento do contraponto [...]; a segunda, saber como tocar bem o seu instrumento [...]; a terceira, possuir um bom ouvido para ouvir o movimento das vozes internas.⁶ (Agazzari, 1607, p. 4)

A prática do baixo contínuo começa a crescer no momento no que a consciência harmónica começa a ganhar espaço: a harmonia já não é simplesmente a consequência dos pontos de acordo das diferentes linhas melódicas, agora adquire uma dimensão própria, constituída de feitos verticais com autonomia (Tagliavini, Bernardo Pasquini all'apogeo della prassi del basso continuo, 1996). Esta prática assenta as suas raízes numa época anterior à sua codificação escrita, aproximadamente em 1600, e numa tradição organística. Era habitual para o acompanhador de música vocal polifónica trasladar as diferentes partes da peça a um sistema de pentagramas, um processo denominado *intavolatura*, ou converte-la numa tablatura para órgão. O organista tocava sempre a voz mais grave em qualquer momento da composição, seja esta baixo, tenor, alto ou soprano, numa prática que Banchieri denomina de *basso seguente* no seu *Ecclesiastiche sinfonie... per sonare et cantare et sopra un basso seguente* op. 16 (Veneza, 1607). No final do séc. XVI as composições foram adquirindo complexidade, o número de vozes aumenta e para os organistas começa a ser mais incómodo acompanhar seguindo uma partitura. Desta forma, e sobretudo na música policoral, tocar seguindo só a linha do baixo parece ser a ferramenta de maior utilidade para os organistas. Esta popularidade dos baixos para órgão é um reflexo das necessidades práticas: podem substituir-se facilmente com o órgão instrumentos pensados pelo compositor; ajuda aos organistas de igrejas mais pequenas a

⁵ "...e chi non sà, che il Contrapunto è la Teorica della Musica, & il suonare l'Organo sù la Parte, è la Pratica di essa? dunque prima di questa è necessario, se bene non simpliciter, non di meno secundum quid l'apprender quella."

⁶ "Dico dunque che chi vuole suonar bene, gli convien posseder tre cose: prima saper contraponto [...]; seconda deve saper suonar bene il suo stromento [...]; terza deve haver buon orecchio, per sentir lo movimento, che fanno le parti infra di loro."

manter a afinação dos cantores e substituir também partes dos cantores (Williams, Peter; Ledbetter, David, 2001). Estes baixos para órgão não estavam cifrados: só se escrevia um b ou um # para assinalar se a terceira era menor ou maior. Mas, como já foi referido, os organistas possuíam um bom conhecimento do contraponto. Assim, observando a condução do baixo, o continuista era capaz de inferir a harmonia que correspondia. Pouco a pouco os compositores deixaram de seguir estritamente o *stile antico*,⁷ onde as regras do contraponto eram fielmente observadas, e iniciaram a transição ao *stile moderno*,⁸ com o qual incorporaram novas liberdades, as regras do contraponto já não eram sempre aplicadas e os erros nas realizações dos continuistas começaram a ser frequentes (Goede-Klinkhamer, 1997). Por isto, os compositores procuram novas formas de mostrar a sua intenção para a realização dos seus baixos. Alguns escrevem duas linhas de baixo (uma para cada coro); introduzem, como já foi referido, # e b; e pouco a pouco, aumentando a partir de 1610, o uso de números para indicar os acordes passa a ser o sistema mais utilizado.

Observando os prefácios dos baixos para órgão e tratados da época, podemos ver como esta nova prática do baixo contínuo não foi igual recebida por todos os compositores. Assim Praetorius, quem estava familiarizado com os escritos dos teóricos italianos, cita, no sexto capítulo do terceiro volume do seu *Syntagma Musicum*, o prefácio de Bernhardus Strozzi do seu terceiro libro dos *Affetuosi concerti ecclesiastici* onde mostra o seu favor para com os baixos cifrados já que dão a possibilidade aos organistas de “tocar motetes de Palestrina... de uma maneira que parece aos ouvintes que a peça está escrita em tablatura.” (Arnold, 1965, p. 95)⁹

Outros não estavam radicalmente em contra de tocar *sopra la parte* (desde a parte do baixo), mas declinavam a hipótese de publicar os seus baixos cifrados porque como escreve Piccioni aos “excelentes músicos e organistas” no prefácio aos seus *Concerti Ecclesiastici a una, à due [...] e à Otto você, com Il suo Basso seguito per l’Organo nuovamente posti in luce*:

...que neste tipo de Concerto, eu não quis colocar nenhum tipo de acidentes, como sustenido, bemol, números sobre as notas como fan moitos, porque para àqueles organistas que non são muito expertos são mais bem uma confusão, e àqueles que o são, e aos valentes homens, não precisam tais acidentes, porque com o ouvido, e com a arte tocam como devem.

⁷ O *stile antico* é a expressão utilizada para referir-se à tradição compositiva herdada do Renascimento, especialmente de Palestrina, com marcado gosto pela polifonia e a música a cappella.

⁸ O *stile moderno* é a expressão utilizada como antítese à de *stile antico* para referir-se àquelas composições que deixaram de seguir a tradição polifónica e transitavam ao novo estilo acompanhado.

⁹ “And ideed I have heard sundry persons, and found by actual experience that, by the aid and the emplyment of the figures in question, they treated and played the motets of Palestrina [...] in such a manner that it seemed to the hearers quite as though they had all been set out in complete Tablature since they heard nothing that sounded amiss in the playing.”

Finalmente será bom, que aqueles Organistas, que não tem prática em tocar sobre o baixo “seguido”, e que não possuem a arte da Música, querendo obter satisfação deste tipo de Concerti, o coloquem em partitura, e o entabulem. ¹⁰ (Piccioni, 1610)

Outros compositores, como Banchieri, optam por adicionar à linha do baixo a linha do soprano, isto é, a linha da parte mais aguda da peça, para conformar assim uma ajuda extra, tal e como o descreve Giaccobi no prefácio à *Prima parte de i Salmi concertati a due, e piu chori*:

...com a partitura para o órgão, por baixo do baixo contínuo, com os seus acidentes habituais [b e #] assinalados, é colocada ainda a parte mais aguda; não porque o Organista tenha que tocar esta parte continuamente, mas sim porque com ela diante dos olhos possa, e ajudar, e discretamente acompanhar o Cantor, máximo quando está a solo, com o fim de que lhe seja legítimo por meio da tal discipção, e acrescentar, e com passagens do seu gosto, dar aquela perfeição que lhe parecerá ser conveniente a tal Concerto. ¹¹ (Giaccobi, 1609)

A prática do baixo contínuo parece ser mais antiga dentro do campo da música secular do que na sacra, mesmo que não existam indícios de partituras quer manuscritas quer impressas. Há, no entanto, vários testemunhos dentro da canção italiana que deixam ver que o acompanhamento era uma prática habitual, ainda que é provável que sejam referidos a músicos amadores. Assim Castiglione escreve em 1528 *Il libro del Cortegiano* onde refere que prefere recitar com uma viola¹² e no *Dialogo della Musica* de Doni de 1544 podemos ver poemas recitados com música tocada por uma lira¹³. Destaca-se o facto de que os dois escritores estavam relacionados com Florença onde os entretenimentos de carácter secular eram amenizados por grandes e ricos grupos tanto vocais como instrumentais que se organizavam à volta dos grupos de instrumentos de teclado ou dedilhados. Pelo menos desde 1597 são publicados acompanhamentos para as óperas de Peri, as canções de Caccini ou os dramas sacros de Cavalieri (Williams, Peter; Ledbetter, David, 2001). Estes baixos já são baixos cifrados e de uma forma mais sistematizada do que nas composições sacras da mesma altura.

¹⁰ “...che a questa sorte di Concerti, io non ho voluto porre alcuna sorte di accidenti, como Diesis, B molli, numeri sopra le note fanno molti, poiche à questi Organisti che non son molto esperti sono più tosto di confusione, e à quelli che sanno, e à valenti huomini, non occorrono tali accidenti, poiche con l’orecchio, e con l’arte suonano à dovere. Finalmente sarà bene, che quelli Organisti, che non sono pratici a sonar sopra il Basso seguido, e che non possedono l’arte della Musica, volendo haver sodisfazione di questa sorte di Concerti, li spartino, e l’intavolino.”

¹¹ “...con la partitura poi per l’Organo, appresso il Basso Continuo, con gli accidenti soliti segnati, si è posto anche la Parte più accuta; non perchè l’Organista l’abbia à rappresentare continuamente, mà si bene à fine che havendola innanzi à gli occhi possa, e aiutare, e discretamente accompagnare il Cantante, massime quando resta solo, acciò gli sia lecito per mezzo di tal discretezza, e accentare, e con paessagi di suo gusto, dar quella perfezione che gli parerà esser’conveniente a tal Concerto.”

¹² “...ma sopra tutto partmi grattissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà, ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia.” (B. Castiglione, 1528, Libro Secondo, p. 129)

¹³ “Io voglio recitare quattro o cinque sonetti [...] S. Ottavio pigliate la lira, che io incomincio.” (Dialogo della Musica, M. A. Doni, 1544, p. 47.)

Não conhecemos exatamente como era feita a realização do contínuo. Parece claro que os compositores não tinham o hábito de escrever por extenso a realização, senão que deixavam liberdade aos continuistas para adaptar o seu acompanhamento às necessidades do seu instrumento e ao *rubato* do cantor. Os poucos exemplos que se conservam de realizações de baixo contínuo escritas por extenso eram simples e por norma deixavam a voz livre nas passagens de mais ornamentação (Williams, Peter; Ledbetter, David, 2001). Não obstante, as fontes inglesas de música para *consort*, onde todas as partes aparecem escritas, indicam uma grande variedade de ornamentação da forma que se fazia em Itália. Assim também Agazzari, que em 1607 publica um tratado onde faz uma divisão entre os instrumentos de contínuo e os de ornamento, sugere uma série de ornamentações para estes últimos. Segundo ele, alaúdes, teorbas e harpas deviam adaptar o seu estilo às circunstâncias: se estavam a acompanhar um conjunto pequeno, o seu acompanhamento deveria ser sóbrio e com acordes simples; pelo contrário, em conjuntos de maiores dimensões, abre a possibilidade à ornamentação e à improvisação sempre sobre a base que proporcionava o órgão ou o cravo. Schütz, no prefácio à sua *Historia des Aufferstehung* em 1623, pede ao gambista que está a fazer contínuo para ornamentar durante as récitas do Evangelho (Jackson, 2005).

A competência dos músicos italianos na arte do contraponto vê-se refletida no paulatino processo de introdução das cifras nos baixos. Em vários tratados de contraponto do séc. XVI os intervalos estão indicados com números, o qual representa o primeiro passo para que as mesmas cifras passem a definir os acordes que são precisos. Ainda assim, a maior parte dos símbolos que aparecem nos baixos cifrados mais antigos são simplesmente sustentidos ou bemóis: só se escrevem 6 e 4¹⁴ para clarificar passagens que pudessem revestir alguma ambiguidade. Exemplos disto são as obras de Cavalieri ou Monteverdi nas que se observa o seu cuidado por assinalar as progressões do tipo 3-4-4-3 mas o resto da composição não tem cifras (Williams, Peter; Ledbetter, David, 2001). Desta maneira, durante o séc. XVII são poucos os compositores italianos que cifram adequadamente, desde a ótica de um continuista do séc. XXI, as suas obras e as ambiguidades são uma constante. Existem exemplos de Cavalli de canções arranjadas para voz e cordas que manifestam o quão longe podia estar a sua ideia do que nós podemos interpretar lendo as suas cifras (Williams, Peter; Ledbetter, David, 2001).

Uma das poucas coisas das que podemos ter certeza é que, na maior parte da música que já se encontra claramente dentro do sistema tonal maior-menor, determinados comportamentos do baixo implicam uma determinada harmonia: por exemplo, um dó# que ascende a um ré requer sempre de um acorde cifrado com um 6. Por isto até bem dentro do séc. XVIII a grande parte dos tratados estão dedicados a mostrar situações

¹⁴ Para uma explicação mais detalhada sobre baixo cifrado consulte-se o capítulo 3.2

padrão que os continuistas aprendiam como fórmulas como se pode observar na *regra da oitava*. Ainda que tenha aparecido da mão de um compositor francês, François Campion, e a sua codificação tenha sido tardia, 1716, pois a teoria sempre aparece depois da prática, a regra da oitava é um bom exemplo de até que ponto as fórmulas foram usadas no ensino dos continuistas. Define a harmonia a realizar em qualquer ponto da escala, seja esta maior ou menor, tanto ascendente como descendente. Desta forma, a título de exemplo, numa escala maior, um IV grau que ascende a um V levará a harmonia 6/5/3, o que indica um acorde de quinta e sexta; e um IV grau que desce a um III levará a harmonia 6/4/2, o que indica um acorde maior com a sétima no baixo.



Imagem 1 Regra da oitava em dó maior, J. F. Dandrieu, *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*, 1718.



Imagem 2 Regra da oitava em ré menor, J. F. Dandrieu, *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*, 1718.

A facilidade com a qual um continuista podia aprender as fórmulas sem ter que entender completamente a peça desde um ponto de vista harmónico e as razões que faziam com que aquela nota fosse tocada com aquela harmonia, levou a alguns compositores a argumentar contra a prática de tocar desde um baixo cifrado. Por exemplo, Banchieri faz uma distinção entre aqueles que tocam com os baixos cifrados e aqueles que desenvolveram a arte da leitura da partitura e da improvisação. Pelo contrário, Niedt, nas suas fábulas sobre os músicos de campo ignorantes, escreve que os organistas alemães continuam a tocar com a tablatura e as harmonias realizadas, um sistema muito mais fácil que aquele de ler pela parte do baixo com as harmonias sem realizar. (Williams, Peter; Ledbetter, David, 2001).

Como conclusão podemos dizer que no início da prática do baixo contínuo as cifras eram de carácter simples; as primeiras cifras, assim como o sustenido e o bemol, apareceram como avisos para o continuista de que aquele momento requeria de uma harmonia diferente da esperada; que com o assentamento da tonalidade foi sendo necessária uma maior presença das cifras; e que aproximadamente em 1675 a maior parte dos continuistas italianos tocavam pela parte do baixo e o contínuo começou a ser uma prática habitual.

3.2 Breve introdução à teoria do baixo contínuo

Como já foi dito, baixo contínuo designa uma linha de baixo instrumental que está, ou não cifrada. Estas cifras, conjunto onde também se incluem os signos dos acidentes, indicam ao acompanhador a harmonia a realizar no lugar no que aparecem em base a um procedimento lógico: representam o intervalo a tocar sempre desde a nota do baixo.

Assim pode observar-se que:

2 indica uma segunda	5 \flat ou \natural uma quinta diminuta.
3 uma terceira	5 \sharp uma quinta aumentada.
3 \flat uma terceira menor	6 uma sexta.
\flat também indica uma terceira menor	6 \flat uma sexta menor.
3 \sharp uma terceira maior	6 \sharp uma sexta maior.
\sharp também indica uma terceira maior	7 uma sétima.
4 uma quarta	7 \flat uma sétima tanto menor como diminuta
4 \sharp ou \natural um trítono.	7 \sharp uma sétima maior.
5 uma quinta.	8 uma oitava.
	9 uma nona tanto maior como menor.

O facto de só aparecer uma cifra por baixo de uma nota não quer significar que unicamente se deva acompanhar essa nota com esse único intervalo. Como já vimos, existem uma série de regras que enunciam os restantes intervalos que correspondem a essa cifra. Por exemplo, numa nota cifrada com um **6**, ademais da sexta, tocaremos também a oitava e a terceira (sempre relativamente à nota do baixo).

Segue uma relação das cifras mais habituais com a sua denominação na harmonia moderna:

3 ou 5 representam acordes em estado fundamental.

$\overset{6}{\underset{4}{}}$ é um acorde na primeira inversão.

$\overset{6}{\underset{4}{}}$ é um acorde na segunda inversão.

7 é um acorde de sétima.

$\overset{6}{\underset{5}{}}$ é um acorde de sétima na primeira inversão.

7⁶ ou 4³ indicam retardos, respectivamente, da sétima sobre a sexta e da quarta sobre a terceira.

3.3 Bernardo Pasquini e o baixo contínuo

Sabemos que Bernardo Pasquini escreveu pelo menos dois tratados. O primeiro, *Saggi di contrappunto* (1685), versava sobre contraponto e nele já podemos observar a estreita relação que os compositores italianos faziam entre contraponto e baixo contínuo: em cada peça escrita em partitura, Pasquini adiciona por baixo uma linha de baixo cifrado que resume o movimento das partes (Bellotti, Prefazione, 2006). O segundo seria especificamente voltado ao baixo contínuo. Este, com o título de *Regole per bem suonare il cembalo o organo* e que fazia parte da Collezione Santini na biblioteca *Bischöflichen Priesterseminar* em Münster, está desaparecido e com muita probabilidade foi destruído no transcurso da Segunda Guerra Mundial. (Tagliavini, *L'Armonico pratico al cimbalo, Lettura critica*, 1981). Na coleção do Padre Martini, agora conservada na Biblioteca do *Civico museo bibliografico musicale* em Bologna, encontramos um breve tratado manuscrito com o título de *Regole del Sig. Bernardo Pasquini per bene accompagnare, Ad uso di Giuseppe Gaetani da Pofi*. Este tratado está simplesmente composto por seis páginas que falam de regras elementares e pode colocar-se a possibilidade de ser uma cópia manuscrita de uma secção das *Regole* entretanto perdidas.

O objectivo principal da presente dissertação é propor realizações para partimenti de Bernardo Pasquini. Para tentar reconstruir de uma forma aproximada o estilo do acompanhamento que Pasquini realizaria e que ensinaria aos seus alunos, devemos procurar informação nas fontes, manuscritas ou impressas, que possam estar mais próximas a ele: os tratados escritos por alguns dos seus alunos, como podem ser Gasparini ou Muffat, e tratados da época inseridos dentro do círculo romano, onde Pasquini era a maior figura musical, junto com Corelli e Alessandro Scarlatti.

O tratado de Francesco Gasparini, *L'Armonico pratico al cimbalo. Regole, Osservazioni ed Avvertimenti per bem suonare il basso ed accompagnare sopra il Cimbalo, Spinetta ed Organo*, publicado em Venezia em 1708¹⁵ é a fonte principal para tratar de recriar a prática de execução do baixo contínuo em Itália nos inícios do séc. XVIII. É a única fonte datada e com autor conhecido que descreve o estilo do baixo contínuo italiano na altura. O maior valor e a maior utilidade para o leitor do séc. XXI está no carácter eminentemente prático e atual que Gasparini imprime. Não escreve um tratado ao uso da época, codificando práticas passadas ou explicando as regras do contraponto como era o normal nos tratados da altura, senão que trata de explicar como era a prática nesse momento (Carchiolo, 2007):

¹⁵ Nesta dissertação foi utilizada a edição de 1722.

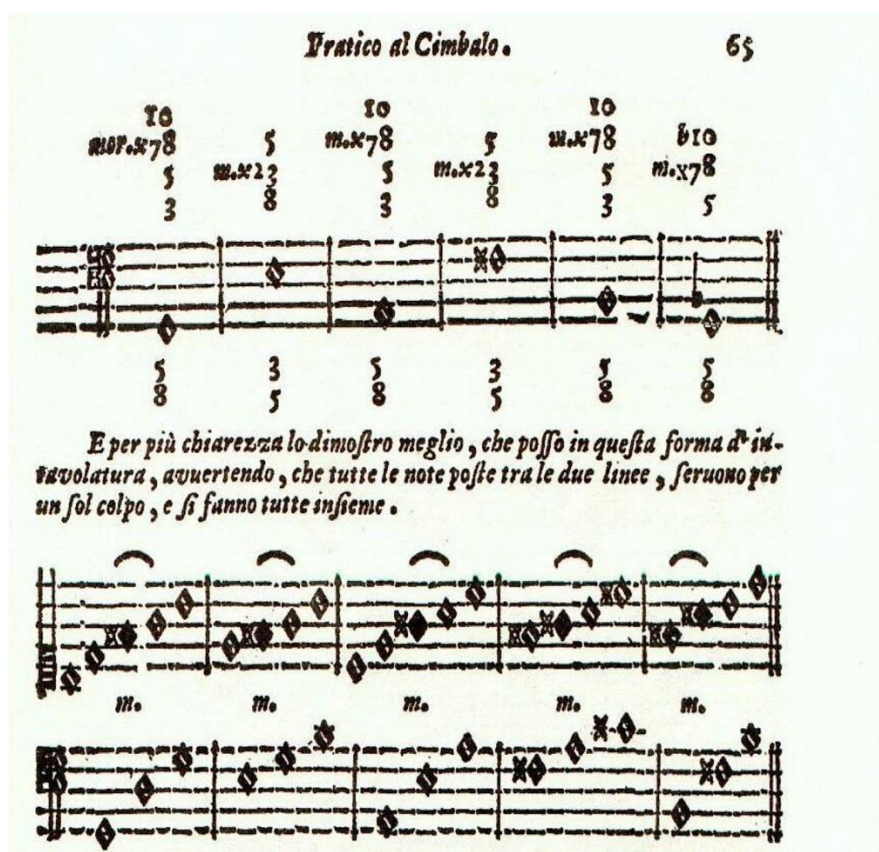


Imagem 3 Explicação dos mordentes nos acordes, F. Gasparini, *L'Armonico pratico al cimbalo*, 1722.

Já partindo desde o título, e até ao final do mesmo, Gasparini faz um esforço por remarcar o prático do seu escrito:

...pensa, que não tenho discurso de Contraponto, nem tratado da Arte Harmónica em geral; matéria, que bastante tem sido publicada no Mundo [...]. Eu só te demonstrei uma maneira de acompanhar; ou tocar o Baixo sobre o Instrumento de tecla, e procurei apoiarme em tudo nas boas Regras do Contraponto.¹⁶ (Gasparini, 1722, p. 88)

O tratado também é uma testemunha da crescente importância que o acompanhamento ao cravo vai adquirindo entre finais do séc. XVII e inícios do séc. XVIII. Muitos dos conselhos e das instruções que dá são voltadas especificamente ao instrumento de corda dedilhada.

¹⁶ "...rifletti, che non hò discorso di Contrpunto, nè trattato dell'Arte Armonica in Generale; materia, che abbastanza è stata pubblicata al mondo [...]. Io solo ti hò dimostrata una maniera di accompagnare; o sonare il Basso sopra l'Istromento da Tasto, e hò procurato appoggiarmi in tutto alle buone Regole Del Contrapunto."

Gasparini, nascido em 1671, em 1682 já se encontra em Roma onde estuda com Corelli e Pasquini na academia da casa Pamphili, pelo que podemos afirmar que é um representante legítimo da tradição musical romana. Recebe os ensinamentos diretos de Pasquini e, lendo o elogio que faz da sua figura no tratado, ele considera-se um herdeiro dele:

Quem tenha obtido a sorte de praticar, ou estudar na escola do famosíssimo Sig. Bernardo Pasquini em Roma, ou quem pelo menos o tenha escutado, ou visto tocar, puído conhecer a mais verdadeira, bela e nobre maneira de tocar, e de acompanhar; e com esta forma plena escudou do seu Cravo uma perfeição de Harmonia maravilhosa.¹⁷ (Gasparini, 1722, p. 62)

Gasparini considera Pasquini como o maior representante, senão o inventor, do *Stilo Pieno*¹⁸ que virá a ser o estilo da prática do baixo contínuo italiano na primeira metade do séc. XVIII (Carchiolo, 2007).

Juntamente com o tratado de Gasparini, outra fonte relevante é um manuscrito que podemos encontrar na Biblioteca Corsiniana de Roma com o título de *Regole per accompagnare sopra la parte d'autore incerto*. Este tratado, ademais de ser anónimo, não tem data ainda que Landshoff, um estudioso alemão, data-o em torno ao 1700 pelo papel e o aspeto da grafia. Este manuscrito é uma fonte de suma importância para a recriação do que poderia ser o estilo de realização do baixo contínuo e mais ainda das novidades estilísticas introduzidas por Pasquini, já que é muito provável que o autor pertencesse ao círculo da escola romana deste (Carchiolo, 2007).

A estrutura do tratado é inovadora porque não separa em duas discussões as regras do contraponto e a realização do baixo contínuo, senão que mistura as duas numa só argumentação. Também são inovadores os exemplos que propõe. Com uma preferência evidente por uma realização do baixo contínuo rica tanto em número de partes como no uso das dissonâncias, os exemplos que aparecem estão notados em *intavolatura* e com um número de partes que chega a oito. Esta riqueza que o autor exemplifica vê-se ainda reforçada quando fala do acompanhamento de baixo com notas mais pequenas onde introduz, ademais do tradicional contraponto por terceiras, novas harmonias inclusive nas notas fracas (Carchiolo, 2007). Dentro do tratado o autor inclui uma aria da sua composição com o título de *Son un certo spiritello*. Nas suas próprias palavras esta aria aparece aqui, com o acompanhamento do baixo contínuo notado em *intavolatura*, “per dar un poco di lume à chi vorrà praticare questo modo [*stilo pieno*]”.

¹⁷ “Chi avrà ottenuta la sorte di praticare, o studiare sotto la scuola del famosissimo Sig. Bernardo Pasquini in Roma, o chi almeno làvrà inteso, o veduto suonare, avrà potuto conoscere la più vera, bella e nobile maniera di suonare, e di accompagnare; e con questo modo così pieno avrà sentita dal suo Cimbalo una perfezione di Armonia meravigliosa.”

¹⁸ Expressão italiana procedente de “suonar pieno” (Agazzari, 1607) e que descreve uma forma de acompanhamento, essencialmente ao cravo, na qual o número de vozes é sempre superior a quatro.



Imagem 4 Primeira página da cantata "Son un certo spiritello", Anónimo, I-Bc Ms. E. 25.

Como podemos ver a realização do baixo utiliza sempre um número de partes superior a quatro e com acordes que chegam a ter nove. O facto de ser uma ária composta e inserida a modo de exemplo pode explicar a grande concentração de *acciature* como as explicadas por Gasparini no seu tratado, ou seja, notas de passagem introduzidas nos acordes. (Carchiolo, 2007)

Este tratado está considerado como o mais representativo das tendências mais evoluídas no estilo do acompanhamento do baixo contínuo italiano desenvolvido por Pasquini. Para o leitor do séc. XXI, se calhar influenciado pelo conceito moderno de que o acompanhamento tem um rol simplesmente de fundo, este e outros exemplos podem ser entendidos como simples desenvolvimentos teóricos e, devido a isto, não chegar a aprofundar na verdadeira riqueza, tanto em número de partes como em dinâmica, que as fontes nos apresentam como o estilo do baixo contínuo italiano entre finais do séc. XVII e inícios do séc. XVIII (Carchiolo, 2007).

Observando estas duas fontes, e algumas outras como Heinichen ou Muffat das quais falaremos mais adiante, podemos afirmar que o *stilo pieno* era a norma para a realização do baixo contínuo italiano. Já Agazzari no seu tratado em 1607 fala da possibilidade de

acompanhar com mais de quatro vozes, mas sempre ligado a momentos e circunstâncias específicos como podiam ser o número de partes a acompanhar ou os instrumentos envolvidos. Viadana e Bianciardi também exprimem esta hipótese com carácter dinâmico. A partir da segunda metade do séc. XVII crescem as referências ao *stilo pieno* mas sempre em casos muito determinados e não como uma constante ao longo da realização do baixo contínuo de uma peça (Carchiolo, 2007).

Com o *stilo pieno* já assente como maneira de acompanhar ao cravo, o acompanhamento a três e quatro partes continua a ser aquele mais indicado para o órgão e como um exercício prévio, no cravo, ao *stilo pieno*. É interessante observar como Penna ou Muffat usam exemplos a três vozes prevendo a inserção de mais partes num próximo passo. Uma realização a três vozes permite uma maior concentração no movimento contrapontístico das partes principais e desta maneira evitar erros (Carchiolo, 2007).

Como já vimos, pelo testemunho de Gasparini e do anónimo que escreveu o *Regole per accompagnare...*, com muita probabilidade a nova linguagem foi desenvolvida no círculo romano de Corelli e Pasquini. Desde finais do séc. XVII o *stilo pieno* foi sendo cada vez mais adotado pelos cravistas italianos, sempre preocupados por demonstrar a riqueza da harmonia, e não devem surpreender as afirmações de músicos franceses que consideravam ruidosa a maneira italiana de tocar o baixo contínuo (Carchiolo, 2007).

Assim mesmo Heinichen descreve com estas palavras o estilo do acompanhamento dos italianos:

No entanto, aqueles que estão já avançados na arte, procuram geralmente (especialmente ao cravo) reforçar ainda mais a harmonia, e acompanhar com a mão esquerda com quase tantas vozes como com a direita; do que, através do uso das duas mãos, nasce um acompanhamento a 6, 7 u 8 partes.¹⁹ (Carchiolo, 2007, p.256)

O escritor anónimo do *Regole per accompagnare* deixa também testemunho do estilo de acompanhar em uso na sua altura:

Está posto hoje grandemente na moda o tocar tão pleno como se pode e com [notas] falsas que gostam, procurando com isto somente o gosto do ouvido tanto na plenitude da harmonia, como na falsidade, de tal modo que não se pode caminhar muito com escrúpulos buscando fugir aos erros, como as duas quintas, ou as duas oitavas seguidas entre as partes, e os movimentos errados, porque para tocar pleno, será preciso conceder alguma coisa, que não possa estar nas regras do tocar bem, e nas falsas não se poderá observar que sejam primeiro ligadas e depois resolvidas, e na ordem das consonâncias non se poderá caminhar tão regulado, e bastará com cuidar-se de não fazer as duas quintas, e as duas oitavas

¹⁹ "Tuttavia coloro che sono già avanzati nell'arte, cercano comunemente (specialmente al clavicémbalo) di rafforzare ancora di più l'armonia, e di accompagnare con la mano sinistra con così tante voci come con la destra; dalla qual cosa, attraverso l'uso di entrambe le mani, nasce un accompagnamento a 6, 7, o 8 parti."

seguidas entre baixo e soprano, porque sendo assim delicioso este belo modo de tocar dito geralmente com acciature, o ouvido fica tão satisfeito da plenitude da harmonia, e das falsas, que para gozar tal satisfação, será preciso como foi dito deixar os escrúpulos de parte ou senão ficará no antigo modo de tocar seco.²⁰ (Carchiolo, 2007, p. 257)

Desde inícios do séc. XVIII a única limitação ao uso do *stilo pieno* será dada pelo instrumento que se utiliza. De novo, este era o acompanhamento normal esperado de qualquer cravista. No órgão devia ser usado em circunstâncias particulares e com cautela. Muffat escreve que no órgão é possível dobrar os intervalos previstos nas regras, mas que no cravo há uma maior liberdade para encher a realização do contínuo e dobrar todas as notas ainda que isso esteja em contra das regras. Gasparini faz uma afirmação ainda mais clara sobre a possibilidade de não respeitar ao todo as regras do contraponto:

...encher ou dobrar o mais que se possa as Consonâncias; não se observa assim exatamente, que no meio não haja as Oitavas, e as Quintas, ainda que se movam da mesma forma, porque supõe-se que sejam salvas com o intercâmbio das partes, como nas Composições a 5, a 6, a 8 vozes.²¹(Gasparini, 1722, p. 62)

Heinichen, na segunda edição do seu tratado em 1728 depois de ter estado em Itália, oferece uma detalhada explicação do *stilo pieno* com instruções sobre como encher a harmonia, que notas dobrar e em quais circunstâncias. Na parte que dedica ao *Vollstimmigkeit* propõe os mesmos exercícios que aparecem na primeira parte mas oferece uma nova realização seguindo a técnica do *stilo pieno*, na qual, basicamente, dobra na mão esquerda as notas da mão direita. Podemos observar como a tradição contrapontística continua muito presente tanto em Heinichen como em Gasparini na procura de uma justificação teórica para os inevitáveis movimentos proibidos que surgem numa realização a mais de quatro partes. Assim, os dois falam de observar com cuidado o movimento das vozes de baixo e soprano, com o fim de evitar aqui os movimentos proibidos, mas que as partes internas podem mover-se com maior liberdade, já que de produzirem-se quintas e oitavas, por uma parte o ouvido não será capaz de detetá-las e pela outra, esses movimentos acabam por encontrar uma justificação no intercâmbio das vozes.

²⁰ "Si è messo grandemente in uso hoggidì il Suonar pieno quanto si può e con false che dilettevole, cercando in questo solamente il gusto dell'orecchio si nella pienezza dell'armonia, che nella falsita, nel qual modo non si può camminare molto con scrupoli circa il sfuggire gli errori, come le due quinte, ò le due ottave seguite fra le parti, et i cattivi movimenti, poichè per sonar pieno, bisognerà concedere qual che cosa, che non possa stare nelle regole del ben suonare, e nelle false non si potrà camminare così regolato, e basterà riguardarsi di non fare le due quinte, e le due ottave seguite fra il basso e il soprano, perchè essendo così dilettevole questo bel modo di suonare detto communemente d'acciaccature, l'orecchio resta tanto soisfatto della pienezza dell'armonia, e delle false, che per godere tal sodisfazione, bisognerà como si è detto ñasciare gli scrupol dà parte altrimenti si resterà nell'antico modo di suonar secco."

²¹ "...l'empire, o radoppiare più che si può le Consonzane; Ne si osserva così esattamente, che nel mezzo non vi siano le Ottave, e le Quinte, benchè procedino con l'istesso moto, perchè si supone siano salvatti col cambiamento dell parti, come nelle Composizioni a 5. a 6. a 8. Voci [...]"

Muffat, aluno de Pasquini como já foi dito, também faz uma descrição do *stilo pieno*. Neste caso é só através de exemplos contidos na segunda parte do seu *Regulae Concentuum Partiturae*. Para cada baixo que compõe os exemplos, Muffat dá várias hipóteses de realização: uma que seria a menos adequada, para aprender os erros a evitar; outra que simplesmente está correta, sem erros; e outra que o autor chama de *più cantabili*, onde não só demonstra uma preocupação pela linha melódica no soprano, senão que cria uma rede de notas de passagem entre as diferentes vozes com o intuito de evitar uma excessiva verticalidade na realização. Cada exemplo também o codifica de três formas: a três e a quatro partes e em estilo pleno. Todos os exemplos referidos ao estilo pleno formam parte da secção das cadências (Carchiolo, 2007).

Cadentia minima simplex

Tied with the seventh

Liée avec la septième

Differently

Différemment

The image displays four musical examples for cadence realization in basso continuo, arranged in two pairs. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first pair is labeled 'With four' and 'À quatre'. The second pair is labeled 'Full' and 'Plein'. The third pair is labeled 'Even fuller' and 'Encore plus plein'. The fourth pair is labeled 'à 5'. The examples show various chordal textures and fingerings (7, 6) for the bass line.

Imagem 5 Exemplos de como realizar uma cadência, G. Muffat, *Regulae Concentuum Partiturae*, 1699. (Lang, 2004)

Seguindo todos estes exemplos, não só italianos senão que também de além das suas fronteiras, estamos em posição de afirmar que o *stilo pieno* representa uma característica fundamental na linguagem pasquiniana, ou, pelas palavras de Gasparini, que até seria o rasgo que diferenciou a Pasquini dos seus contemporâneos e que fez com que a sua fama se estendesse de Roma ao estrangeiro.

Luigi Ferdinando Tagliavini no seu artigo *Bernardo Pasquini all'apogeo della prassi del basso continuo* (1996) cita algumas características da linguagem harmónica característica de Pasquini. Entre elas destaca a utilização da tríade aumentada, ou seja, o acorde formado por uma terceira maior e uma sexta menor. Este representa um dos afetos mais estimados pelos compositores de inícios do séc. XVIII, em especial dos napolitanos, que o incluem dentro das consonâncias extravagantes. Pasquini insere este acorde dentro do novo marco harmónico-tonal no que ele se move, mas não perde o seu carácter audaz e fortemente expressivo. Para além deste, o uso de outros intervalos aumentados (segunda, quarta e quinta) deixa ver uma linha de continuidade com a tradição de *durezza e legature* do séc.

XVI²². Recordamos neste ponto que uma das fases de formação de Pasquini foi a de copiar as obras de Palestrina e Frescobaldi para aprender bem as regras do contraponto.

Como consequência da sua relação com Corelli, nas sonatas de Pasquini também podemos observar progressões típicas da nova linguagem tonal que se estava a fraguar nas sonatas para violino de Corelli: assim podemos encontrar a utilização do acorde 6/4/2 no quarto grau que desce e o acorde 6/5 no quarto grau que ascende. Podemos também observar pormenores na estrutura de alguns movimentos que remetem à tradição corelliana: em algumas das sonatas para dois baixos aparece uma alternância entre a escritura típica de baixo cifrado e episódios solísticos escritos na mão direita, que são elementos temáticos que depois podem ser repetidos e imitados nas partes de baixo contínuo (Bellotti, Prefazione, 2006).

No que se refere aos signos gráficos de notação, indicações de mudança de clave, indicações de repetição e até às cifras, o manuscrito das sonatas (autógrafo) apresenta-se muito preciso. É interessante o facto de que as cifras do baixo estão escritas com uma atenção especial que não deixa espaço para dúvidas. Um pormenor que contrasta fortemente com toda a tradição italiana anterior, como já foi visto, mas que converge com a teoria de que o manuscrito tem uma finalidade marcadamente didática.

Segue uma relação das características principais do seu cifrado, conforme descritas por Bellotti no seu prefácio à edição das sonatas (Bellotti, Prefazione, 2006):

Acorde perfeito: seguindo o uso da época, o acorde só o numera, seja com um 5 ou com um 3, em situações que possam gerar algum tipo de dúvida. Omite com muita frequência a cifra do acorde de sexta (6) quando a inclusão do acorde é óbvia.

Cadência perfeita: Pasquini assinala esta situação com um 4 e um 3 formando um só símbolo. Isto levou aos primeiros transcritores da sua música a confundi-lo com o símbolo de um ornamento (tr). Mas no manuscrito o símbolo de ornamentação é claramente diferente já que está formado só por um *t* seguido de um ponto. (Tagliavini, Bernardo Pasquini all'apogeo della prassi del basso continuo, 1996) O número 3 por vezes é substituído ou precedido por um sustenido mas sem nenhuma coerência ao longo do manuscrito.

Alterações: normalmente a alteração precede ao número ao que se refere. Ademais de sustenido e bemol, é rara a aparição do bequadro. Pasquini omite a escrita da alteração,

²² A palavra *durezza* foi um termo usado no séc. XVI para descrever os "duros" efeitos sonoros das dissonâncias. Mais tarde passou a indicar um estilo de escrita para teclado de inícios do séc XVII, no qual o cromatismo, as resoluções irregulares e as grandes dissonâncias eram exploradas por meio dissonâncias (*durezza*) e as suspensões (*legature*)

ademais dos lugares nos que é evidente pela armação, em alguns outros que deixa ao gosto do intérprete.

Posição das cifras: Pasquini utiliza o sistema convencional, ainda que naquele momento ainda se estava a consolidar, de escrever a cifra do acorde com os intervalos ordenados de tal maneira a ficar na parte mais alta os números mais altos, como por exemplo 6/5 ou 9/3. Em alguns pontos esta lógica muda um pouco, se calhar para indicar a exata colocação dos intervalos sobre o baixo e desta forma escreve, por exemplo, 3/9.

Quintas e oitavas paralelas e intervalos diminutos e aumentados: a estreita relação que ainda existe na música de Pasquini entre baixo contínuo e contraponto manifesta-se em certas situações nas que, se fizermos uma realização das cifras tal e como aparecem, vamos deparar-nos com que surgem movimentos proibidos, como uma oitava paralela, ou intervalos estranhos, como uma segunda aumentada. Estas situações, como vimos com Gasparini, ficam esclarecidas pela teoria do cruzamento das partes.

Todos estes exemplos dos vários tratados assim como a consideração sobre os aspetos de carácter mais técnico da obra para baixo contínuo de Pasquini são a reflexão sobre a preocupação estilística a usar na posterior realização das sonatas.

3.4 O partimento

3.4.1 Definindo partimento

A origem da palavra partimento não está clara. Existem referências escritas de inícios do séc. XVII que a colocam como um dos termos utilizados para referir-se ao que mais tarde se conhecerá comumente com o nome de baixo contínuo: no *Missarum, et moctectorum quator vocum* de Trabaci em 1602; na parte instrumental do baixo no *Pastorali a 4. 5. 6* de Erasmo Bartoli (1606-1656); ou no *Salmi del Re David* de Gallo em 1608. Rosa Cafiero assinala a primeira aparição teórica da palavra num breve tratado publicado em 1634 por Cavalliere: *Il scolaro principiante di musica*:

Esta escala servirá aos principiantes, os quais quereirão aprender a tocar sobre a parte, da qual deverá saber-se, e ter muito bem na memória, de tal maneira que ocorrendo depois qualquer dificuldade ao tocar saibam prontamente todos os acidentes tanto do sustenido, como do bemol, que poderão ocorrer no partimento.²³ (Cavalliere, 1634, p. 35)

A tradição musical italiana, fortemente assentada na transmissão oral professor-aluno, faz com que a definição de partimento seja uma ocorrência rara nos tratados ou nas coleções de regras. Assim, devemos esperar até o séc. XIX para encontrar algum tipo de definição, data na que ainda se assimila o partimento ao baixo, provavelmente pelo facto de que as regras elementares de realização dum baixo contínuo e do partimento eram as mesmas (Sanguinetti, 2012). Desta forma encontramos em 1836 uma definição a cargo de Pietro Lichtenthal no seu *Dizionario e Bibliografia della Musica* na que o partimento são “exercícios sobre um baixo, cifrado ou sem cifrar, para o estudo da harmonia e o acompanhamento.” Em 1856 encontramos uma nota de rodapé da edição Carli do *Regole e partimenti* de Fenaroli (1775) que refere que “o partimento é a parte grave contra a qual a mão direita toca as consonâncias.” Emanuel Imbimbo, o editor da edição francesa das mencionadas regras de Fenaroli, procura uma definição um pouco mais rebuscada da palavra: relaciona partimento com o verbo italiano *partire* (distribuir) pelo facto da distribuição dos acordes nos diferentes graus da escala (Sanguinetti, 2012).

Ainda que na definição académica partimento continue a aparecer como sinónimo de uma linha do baixo, a verdade é que entre finais do Séc. XVII e inícios do XVIII o partimento e o baixo contínuo começaram a ter percursos diferenciados. Provavelmente foi Pasquini o compositor que mais influência teve nesta mudança de paradigma já que a ele pertencem, aparentemente, os primeiros partimenti em serem escritos. Incluso os napolitanos, que continuavam a definir partimento como baixo, quando os escrevem o resultado final é algo de diferente ao que vinha sendo antes: a maior parte não são simplesmente baixos senão

²³ “Questa scala servirá per li principianti, quali vorranno imparare à sonare sù la parte, dalli quali si deverá sapere, e tenere molto bene à memoria, accioche poi ocorrendoli qualche difficoltà nel sonare sappiano prontamente tutti li accidenti tanto delli diesis, quanto delli b molli, che ocorrer li potranno nel partimento.”

que qualquer clave (incluída a de soprano) pode aparecer em qualquer momento (Sanguinetti, 2012). Esta prática remete aos inícios da tradição do baixo contínuo no *basso seguente* que descreve Banchieri como sendo a linha mais grave em qualquer momento da composição (o que também poderia incluir mudanças de claves) e que usavam os organistas para acompanhar. Mas existe uma diferença fundamental entre ambas práticas: o *basso seguente* é o resumo de uma composição que já existe e o partimento é o plano de uma composição que está por vir (Sanguinetti, 2012).

Em 1840 François-Joseph Fétis, no seu *Esquisse de l'Histoire de l'harmonie*, tenciona fazer uma clara distinção entre a harmonia como ciência e o baixo contínuo e o acompanhamento como prática. Assim, ele crê que o estado da ciência da harmonia em Itália estava longe de ser satisfatório, pelo menos até finais do séc. XVIII. Por outro lado defende que estavam muito mais avançados na arte do acompanhamento, sobretudo nas escolas de Pasquini em Roma e de A. Scarlatti em Nápoles. O grande progresso nestas escolas vinha dado porque estes grandes mestres davam aos seus alunos uma série de baixos cifrados, com o nome de partimenti, e pediam dos seus alunos uma realização elegante e cantabile de todas as vozes do acompanhamento, ao contrário do uso de acordes em bloque em França ou Alemanha. Por isto, Fétis atribui aos italianos uma indiscutível superioridade na arte do acompanhamento (Sanguinetti, 2012).

Durante o séc. XX as tentativas de definição da natureza do partimento foram sendo mais claras. Assim, Gustav Fellerer em 1930 escreve que o partimento é “uma notação em estilo de baixo contínuo de uma peça para órgão que representa a ligação entre a improvisação livre e a *res facta*, ou seja, a composição para órgão completamente notada.”²⁴ Mais tarde, em 1940, enfatiza o carácter improvisado do partimento e define a sua execução como uma improvisação guiada onde “o conteúdo temático e a forma estão fixos mas o aspeto final da peça é deixado à fantasia do executor.”²⁵ Nas últimas décadas do século, em 1987, Lippmann define o partimento como “um esboço de uma composição polifónica, notada como uma só voz com frequentes mudanças de clave, que consta parcialmente de elementos de baixo contínuo, parcialmente de enunciados temáticos, que podem ser usados como base para uma maior ou menor improvisação ao teclado.”²⁶

²⁴ “...a continuo-like notation of the organ piece representing a link between free improvisation and the *res facta*, i.e., the written-out organ composition.” *Das partimentospiel*, p. 109, Fellerer, 1930. Cit. Sanguinetti, 2012, pp. 12-13

²⁵ “...the thematic content and the form are fixed, but the final aspect of the piece is left to the performer’s fantasy.” *Der Partimento-spieler*, p. 8, Fellerer, 1940. Cit. Sanguinetti, 2012, p.13.

²⁶ “...the outline of a polyphonic composition, notated as a single voice with frequent changes of clefs, consisting partly of a thorough-bass elements, partly of thematic statements, which can be used as a basis for a more or less improvised keyboard performance.” *Sulle composizioni per cembalo di Gaetano Greco*, p. 287, Lippmann, 1987. Cit. Sanguinetti, 2012, p. 13.

Mais recentemente, em 2007, Robert Gjerdingen, no seu livro *Music in the Galant Style*, trata um conceito musical que era bem conhecido para os músicos italianos no séc. XVIII e que pode ajudar a ter uma melhor compreensão do que era o partimento. Este conceito é o de *il filo* que ele define como “um fio de conhecimento que, assim como o fio de Ariadna guiou a Teseu pelo labirinto, guia ao que escuta através de uma obra musical.”²⁷ Este conceito pode ser aplicado não só desde a perspetiva do que escuta, senão também do compositor, o executor, o que improvisa e o pedagogo. Desde a perspetiva do compositor, *il filo* estaria representado por um sistema de notação, chamado esboço de continuidade²⁸, num só pentagrama e com o resumo de secções ou obras completas. Gjerdingen aponta o facto da notável semelhança entre este sistema e o dos partimenti mais avançados (Sanguinetti, 2012).

Sanguinetti recolhe este ponto do esboço de continuidade e refere que o partimento é igualmente um sistema de notação num só pentagrama com elementos do cifrado do contínuo, mas o seu propósito é o de afirmar todos os aspetos de uma peça acabada: plano tonal, longitude, estilo, textura e harmonia. E dá a sua própria definição: “Um partimento é um esboço, escrito num só pentagrama, cujo propósito principal é o de ser guia para a improvisação de uma composição no teclado.”²⁹ (Sanguinetti, 2012, p. 14)

²⁷ “...a cognitive thread... that, like Ariadne’s thread which led Theseus through the labyrinth, guides the listener through a musical work.” *Music in the Galant Style*, p. 369, R. Gjerdingen, 2007. Cit. Sanguinetti, 2012, p. 13.

²⁸ No original “continuity draft”.

²⁹ “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.”

3.4.2 História do partimento até o séc. XIX

As raízes do partimento estão assentes na prática musical, especialmente na da improvisação em instrumentos de teclado. A tradição organística desenvolveu-se primeiro porque, como já vimos, o órgão foi o instrumento preferido para o acompanhamento até inícios do séc. XVIII. Podemos encontrar um antecedente dos partimenti no *alternatim* da missa onde os organistas respondiam ao coro dando lugar desta maneira a uma longa tradição que haveria de desenvolver a sua própria forma musical: o verso para órgão (Sanguinetti, 2012).

Quando os organistas respondiam ao coro, faziam-no de forma improvisada sobre um cantochão. Com o passo do tempo e a evolução musical, a familiaridade com o cantochão e o sistema modal começou a perder-se e os organistas viram a necessidade de ter algum tipo de ajuda para poder improvisar os versos (Sanguinetti, 2012). Banchieri, no seu tratado *L'Organo suonarino* (1605), expõe a ideia de aplicar uma técnica que estava a começar o seu desenvolvimento, o baixo contínuo, ao verso para órgão de tal maneira que conseguisse fornecer ao organista de uma guia para a sua improvisação. O resultado desta aplicação, o *basso seguente*, ainda que partilha uma das características principais, que é a de servir de guia para a improvisação e por isto possa ser apontado como um antecedente, difere em vários pontos com o que virá a ser o partimento: não está cifrado, só aparecem sustenidos ou bemóis; o baixo é monódico; e as mudanças de clave só representam a voz mais grave nesse ponto da composição.

A coleção datada mais antiga de partimenti que se conhece é um manuscrito anónimo titulado *Regole per accompagnare nel Cimbalo ò vero Organo* de 1696 e que hoje se encontra na Staatsbibliothek em Berlim. Como o título indica, o tratado está composto por uma série de regras para a realização do baixo contínuo mas que aparecem intercaladas com exercícios notados em partimento e peças de crescente dificuldade, também em partimento, como versos para órgão. A sua origem é incerta mas há um pormenor que liga este tratado a Roma e possivelmente à escola de Pasquini: a marca d'água do papel é um lírio dentro dum círculo duplo, marca usada em Roma em finais do séc. XVII (Sanguinetti, 2012).

Os primeiros partimenti de que conhecemos autor e data são os de Bernardo Pasquini que se encontram em três volumes sem título na British Library e escritos entre 1703 e 1708. Aparentemente, como veremos mais adiante, Pasquini e o anónimo do manuscrito berlinês foram os primeiros compositores em aperceber-se das possibilidades tanto artísticas como didáticas que oferecia o novo sistema como guia para a improvisação (Sanguinetti, 2012).

A segunda grande figura no desenvolvimento do partimento é a de Alessandro Scarlatti, fortemente relacionado com Pasquini na sua etapa em Roma, e considerado como o

fundador da escola napolitana. A fonte relativa ao partimento mais importante que nos deixou é um manuscrito, hoje também na British Library, com o título de *Principi del sig. re Cavaliere Alesandro Scarlatti*, com data de 1715, ano no qual Scarlatti abandona Roma para regressar a Nápoles. Este manuscrito é um conjunto de vários materiais correspondentes a Scarlatti e que formam o que os italianos chamam *zibaldoni*³⁰: aqui podemos encontrar uma série de regras, partimenti, fragmentos de recitativos, arpejos para o cravo, toccatas, *intavolature*, danças, *lezioni*. Parece que o contacto com Pasquini durante a estadia de Scarlatti em Roma fez com que o partimento, em ambas as suas duas vertentes tanto artística como didática, chegasse à sua forma definitiva (Sanguinetti, 2012). Este contacto entre os dois mestres e também com Corelli, Gasparini e até Händel, foi possível pelo momento de esplendor musical que viveu a cidade de Roma entre 1670 e 1730. Sucederam-se na cidade uma série de nobres que não duvidaram em utilizar a sua fortuna para patrocinar qualquer tipo de género musical e fazer da sua cidade o centro musical em Europa. Assim encontrámos uma listagem de grandes nomes como os de Benedetto Pamphili, Pietro Ottoboni, o príncipe Francesco Maria Ruspoli, a rainha Maria Casimira de Polónia e a rainha Cristina de Suécia. Esta última funda em 1656 a Real Academia da Rainha Maria Cristina, mais tarde denominada *Accademia dell’Arcadia*, onde se reuniam homens de letras, filósofos e estudiosos. Até 1706 nenhum músico forma parte da *Accademia*. Os primeiros em faze-lo são Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli e Bernardo Pasquini, o que reafirma a influência e a reputação com a que eram considerados (Sanguinetti, 2012).

Depois de Pasquini, e com o retorno de Scarlatti a Nápoles, o partimento mudou o seu centro de gravidade de Roma a esta última. Ainda assim parece que uma certa tradição de partimento sobreviveu entre os organistas da cidade romana. Um dos alunos de Pasquini, Gaffi, foi professor de Andrea Basili quem escreve um livro de exercícios com o título de *Musica Universale Armonico – Pratica* (1730). Este consiste em duas séries de doze exercícios compostos cada um deles por uma escala, um prelúdio, uma fuga e uma *intavolatura* em estilo livre. A maior parte destas peças estão escritas em partimento, pelo que podemos considerar esta obra como a primeira coleção de partimenti em ser publicada (Sanguinetti, 2012).

Outros pontos do norte de Itália também desenvolveram a sua própria tradição de partimento. Assim, em Bologna o Padre Martini escreve um tratado titulado *Intero studio di Partimenti del Sig. P. Martini Conventuale*, hoje na biblioteca Estense em Modena (cit. Sanguinetti, 2012). Consiste num tratado de acompanhamento ao que segue uma série de partimenti ordenados seguindo o círculo de quintas. O Padre Stanislao Mattei, aluno do

³⁰ Palavra italiana usada para designar um caderno para realizar anotações de diversa natureza. No caso que nos ocupa: anotações de partimenti, regras, realizações...

Padre Martini, será o grande mestre de composição italiano fora de Nápoles. Entre os seus alunos podemos encontrar a Rossini ou Donizetti. Toda a sua obra está em manuscrito excetuando a parte didática, que ainda que foi publicada postumamente, ganhou uma grande reputação sendo a única não napolitana que se usava em Nápoles. Todos os seus partimenti estão incluídos na primeira parte do seu tratado *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati, e contrappunti a più você sulla scala Maggiore a minore*, publicado em Bologna em 1825. Os partimenti aqui contidos estão cuidadosamente cifrados, ordenados por tonalidades e cada um está precedido por uma *cadenza* (Sanguinetti, 2012).

Na área do Véneto também se conservam alguns indícios de algum tipo de tradição de partimento. Em Parma, no Fondo Sanvitale da Biblioteca Palatina, existe um manuscrito com o título de *Lezioni di accompagnare date al nobil uomo Federico Bernardini dal Sig. re Pasqual'Antonio Lotti*, datado em 1758 e composto por uma série de quarenta e oito partimenti. No Fondo Nosedà em Milano também se conserva um manuscrito, de Giuseppe Saratelli, titulado *Bassi per esercizio d'accompagnamento al antico* (Sanguinetti, 2012).

Já em Nápoles o início da tradição, como já vimos, veio impulsado pelo retorno de A. Scarlatti mas também de um outro compositor: Francesco Durante. Nascido em Nápoles em 1684, pouco se sabe da sua biografia entre 1705, data da sua primeira composição representada, e 1728, ano no qual substituiu a Gaetano Greco como *primo maestro* no Conservatorio delle Poveri di Gesu Cristo em Nápoles. Há algumas teorias que sugerem que passou alguns anos em Roma, onde assistiria a aulas com Pasquini. Estas teorias estão baseadas no facto de que ele foi um compositor mais voltado para a música sacra do que à ópera, como era o habitual entre os compositores napolitanos, o que poderia ser uma herança da sua formação romana.

Será nesta cidade onde partimento passa a ser a melhor ferramenta para o ensino da composição sem nunca perder as qualidades artísticas. Assim podemos observar como os partimenti dos grandes mestres napolitanos como Durante, Leo, Cafaro e Paisiello estão ao mesmo nível de qualidade musical que o resto da sua produção. Inclusive os partimenti escritos por autores que eram essencialmente pedagogos, como podem ser Sala ou Fenaroli, não são simples exercícios mecânicos: a qualidade musical está sempre presente. A fama dos conservatórios napolitanos e do partimento cresceu tanto que não existe biblioteca musical em Itália que não tenha algum manuscrito de algum dos grandes mestres napolitanos.

Sendo que a improvisação é uma arte feita no momento, a existência de realizações postas por escrito pertencentes ao séc. XVIII é uma raridade. Com o passo do tempo e o declínio desta arte da improvisação, mais realizações começam a ser escritas até que isso mesmo, o escrevê-las, passa a ser a norma. As realizações do séc. XVIII têm uma função

completamente diferente àquelas do século posterior: são exemplos feitos pelo mestre para mostrar aos seus alunos principiantes como fazer o partimento. Ainda se conhecem poucos exemplos deste tipo de realizações: três exemplos de Gaetano Greco, dois de Durante e uma tocata de Leonardo Leo, mas esta num tipo de notação que podemos chamar de híbrida, já que combina o partimento com a escrita da tocata por extenso. As três realizações de Greco aparecem num manuscrito junto com a sua versão em partimento. De um deles, existem duas versões realizadas. Os outros dois exemplos estão escritos tanto por extenso como em notação híbrida: alguns compassos escritos completamente e outros em partimento. Leo escreveu uma série de 14 tocatas, várias das mesmas em notação híbrida. Das 14 salienta a última, que aparece por extenso em várias fontes com o nome do compositor pelo que podemos dar por certa a sua autoria, já que está escrita em duas versões: uma, como já foi dito, escrita por extenso e outra em partimento. Os exemplos de Durante foram descobertos recentemente. Um, em Roma, num manuscrito que contém uma antologia de peças para órgão maiormente de compositores napolitanos. O outro, também em Roma, num códex de partimenti de Durante. Ainda que todas as realizações diferem bastante entre si, todas são idiomáticamente pensadas para um instrumento de teclado e até virtuosísticas. Também é de destacar o facto de que todas são essencialmente obras contrapontísticas: os acordes quase não estão presentes e, quando estão, é nas cadências.

3.5 Bernardo Pasquini e o partimento

Os inícios da tradição do partimento em Itália representam uma zona, ainda hoje, certamente pouco clara e com espaço para as conjecturas.

Com muita probabilidade, foi Pasquini o compositor que assentou as bases para a transformação do partimento de um exercício didático a uma obra de arte. (Tagliavini, Bernardo Pasquini all'apogeo della prassi del basso continuo, 1996). Como compositor do seu tempo, Pasquini cumpria as suas obrigações com as diversas igrejas, as encomendas dos nobres e também era mestre. Convém recordar aqui que a educação musical italiana naquele momento estava baseada na oralidade e na transmissão de conhecimentos professor-aluno.

Como já vimos, aparentemente um autor anónimo, supostamente romano, e Pasquini seriam os primeiros em escrever composições às que hoje podemos dar o nome de partimento. E dizemos "hoje" porque nem Pasquini nem o anónimo utilizaram esta palavra para referir-se a este tipo de obras. Nos manuscritos de Pasquini encontramos estes baixos titulados com o género de obra que representam: fuga, verso, toccata, sonata. Nomenclatura que nas catorze sonatas para um só instrumento fica reduzida a *basso*. Esta aparente ignorância da palavra por parte de Pasquini residiria em que para ele, estando ainda ao início do que virá a ser uma tradição, só representava uma forma de notação, em contraposição à notação completa, e que podia ser usada em qualquer género de música para teclado. Isto faz-se evidente nas catorze sonatas para dois instrumentos já que a sua complexidade leva-nos a pensar que não podiam ser só exercícios para os seus alunos (Sanguinetti, 2012). Para Pasquini, o partimento era uma forma de notação e uma ferramenta didática, o qual ele não separava do conceito obra de arte, como podemos ver refletido na complexidade e na qualidade musical das sonatas.

O que não gera dúvidas é o propósito didático com o qual Pasquini escrevia os partimenti, tanto pela dedicatória feita no início do manuscrito como pela posição que ocupam no seu *corpus* de carácter didático. Podemos traçar um caminho no qual Pasquini, através das suas obras, nos oferece um *manuductio* para chegar à arte da improvisação.

A primeira obra com a que nos encontramos será o seu primeiro tratado: *Saggi di contrappunto* escrito em 1695. O manuscrito está dedicado ao seu sobrinho, Bernardo Felice Ricordati, o que já faz pensar numa intencionalidade didática do mesmo. Assim também, uma das características que diferencia este tratado de outros da época é a falta de explicações teóricas. Só aparecem algumas anotações textuais: o resto são exemplos cifrados e realizados. As cifras que nos dá Pasquini são contrapontísticas, ou seja, são o reflexo das vozes superiores, e não pertencem a uma cifragem de harmónica. Esta inclusão das cifras pode ser uma pista sobre a génese do tratado: o mestre escreve o baixo cifrado,

o aluno realiza-o e posteriormente é corrigido e discutido com o mestre. Este processo também pode ser apreciado nas várias correções, decifráveis, que contém o manuscrito (Carideo, 2012).

O segundo tratado, *Regole per ben suonare il Cembalo o Organo*, como já vimos perdido durante a Segunda Guerra Mundial, teria umas características e funções similares ao anterior. O único testemunho sobre como era o tratado é de W. Gerstenberg na sua tese sobre Domenico Scarlatti para a universidade de Leipzig em 1931. Comenta sobre o mesmo que era importante “não pelas suas breves explicações teóricas, senão pelos seus exemplos, bem mais do que trezentos.” Por isto podemos assumir que era do mesmo estilo que o *Saggi*: algumas anotações e exemplos ilustrando diferentes processos harmónicos e contrapontísticos (Carideo, 2012).

Seguindo o percurso didático, depois destes dois tratados que podemos considerar como os livros teóricos e de exercícios de aprendizagem, passamos aos manuscritos londrinos que estão formados por três volumes maiormente compostos por peças em partimento.

O primeiro destes volumes é o único totalmente autógrafo. Novamente dedicado ao seu sobrinho, a primeira data que aparece é a de 6 de maio de 1703. Ao princípio aparece uma *tastata* e duas danças. Depois, com data de 1704, começa a série das vinte e oito sonatas a um e dois instrumentos, de maneira alternada e sem uma ordem aparente. Estes são considerados o primeiro exemplo de partimenti e as sonatas para dois instrumentos são uma raridade quase única. Aqui já não se trata de exemplos nem há anotações com algum tipo de explicação: o mestre espera que o aluno desenvolva a sua arte de improvisação.

O segundo e o terceiro dos volumes londrinos já não são completamente autógrafos. De feito, só até o folio 23 a mão que escreve é de Pasquini: como no primeiro, abre o manuscrito com algumas composições: uma série de Árias; uma toccata com data de 4 de dezembro de 1708; um *passacagli* e uma *Variazioni sopra la Follia*. Depois disto, uma mão diferente (quase com toda probabilidade a do seu sobrinho) escreve os *Versetti com il solo basso*, um total de 102, que se estendem entre o segundo e o terceiro volume (Carideo, 2012).

Observando este percurso, podemos afirmar, quase com toda a certeza, que Pasquini não só usava o partimento como uma forma de notação, senão que o considerava essencial na formação dos seus alunos, quer instrumental quer composicional, e sempre sem descuidar a qualidade artística final que deveria apresentar a composição.

4. A realização

A realização das sonatas para baixo contínuo de Bernardo Pasquini constitui um interessante reto para um cravista situado no séc. XXI. Como já foram descritas, as fontes teóricas que nos deixou Pasquini não são tão explícitas quanto seria o desejável e só podemos teorizar sobre qual seria o percurso que os seus alunos fariam. Da mesma maneira, as restantes fontes teóricas do séc. XVII e do séc. XVIII registam a mesma falta de informação. Até o início do séc. XIX não se codificam as regras do partimento. Podemos pensar que a teoria sempre aparece depois da prática e que estas regras podem ser úteis para fazer uma aproximação à realização. E não é este um pensamento errado já que se examinarmos os conjuntos de regras observamos que estas não diferem das que se aplicam na realização elementar de um baixo contínuo, incluindo aqui fórmulas como as da regra da oitava. Existe sim nestas regras uma falta de informação sobre a culminação do processo, ou seja, a maneira na qual o partimento deixa de ser um exercício para ser uma obra de arte. Mas sendo que compositores como Pasquini só nos deixaram os baixos, sem outro tipo de explicação, e que um dos objetivos com estes baixos era também o de aprender a arte da improvisação, cabe a hipótese de que na própria linha do baixo esteja “oculta” a informação que pensamos não ter: a estrutura da peça, o estilo, possíveis imitações, diminuições...

Assim, o meu percurso de aprendizagem pelas sonatas para baixo contínuo de Bernardo Pasquini foi feito em dois momentos diferentes e com dois professores diferentes. O primeiro destes momentos foi na minha estadia (durante o primeiro semestre do ano letivo 2015/2016) Erasmus no conservatório Giovan Battista Martini em Bologna, com a professora Silvia Rambaldi. O segundo foi durante cinco dias no Curso de Música Antiga de Urbino (em julho de 2016) com o professor Giovanni Togni. Durante a estadia em Bologna o foco esteve colocado no *Basso XIV* (para um instrumento) e na *Sonata II* (para dois instrumentos). No Curso, devido ao pouco tempo, só trabalhamos o *Basso XIV*. Ambos os dois processos começaram da mesma maneira: com a realização do baixo contínuo de uma forma cuidada e correta desde um ponto de vista contrapontístico.

Esta primeira abordagem do baixo divide-se em duas etapas. A primeira tem como objetivo a correta realização das cifras, tanto explícitas como implícitas pois convém lembrar que, embora Pasquini tenha sido cuidadoso na forma em como cifrava as sonatas para baixo contínuo, há pontos que no seu contexto eram óbvios e que não era preciso cifrar. Neste estádio, a realização é feita de maneira simples, a quatro vozes.

Na figura 6 podemos ver a minha proposta de realização do primeiro compasso do último andamento do *Basso XIV* para esta primeira etapa:



Imagem 6 Primeiro compasso do último andamento do Basso XIV.

Com as cifras aprendidas e feita uma boa condução, inicia-se a segunda etapa. Aqui, com base na nossa realização prévia, passamos agora a fazê-la em estilo pleno, o estilo com o qual Pasquini acompanhava:



Imagem 7 Realização do mesmo compasso, agora em stilo pieno.

A seguir a esta etapa é o momento de dar forma ao nosso partimento. É neste ponto quando as hipóteses de realização se multiplicam: existem tantas opções como pessoas tocam o baixo. Contudo, a teoria do partimento guarda alguns segredos para que a forma final seja coerente e consistente. Uma leitura atenta do baixo proporciona muita informação: pontos de imitação (por vezes até indicados com a palavra *imit.*), momentos contrapontísticos, lugares onde é possível fazer diminuições... Também é conveniente, sobretudo na realização de baixos do séc. XVIII onde temos menos informação, ir buscar características estilísticas do compositor, e da sua época, em outras obras para cravo ou órgão. Com estes ingredientes, estamos em condições de começar a nossa improvisação.

Como já referi no início deste capítulo, a minha abordagem a este repertório foi feita pela mão de dois professores distintos e, consoante a isto, os resultados finais foram ostensivamente diferentes.

A primeira versão da sonata foi trabalhada desde um ponto de vista que podemos definir como mais livre e mais inspirado no estilo e nas características distintivas da linguagem de Pasquini. Sem fugir das imitações e do contraponto, esta realização esteve marcada pela procura de um motivo (presente ou não no baixo) que pudesse dotar de alguma coerência ao movimento.

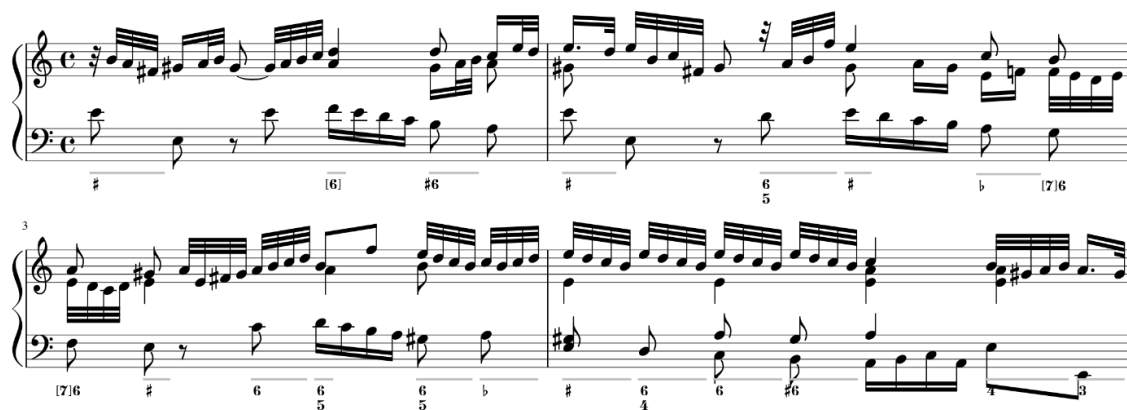


Imagem 8 Primeiros compassos do segundo andamento do Basso XIV

Como já foi referido, o contraponto e a imitação também estão presentes nesta realização:



Imagem 9 Compassos 25-26 do segundo andamento do Basso XIV

A segunda versão esteve marcada pela busca da rigorosidade em todos os aspetos: formal, motivico, dinâmico, contrapontístico... Com o objetivo de tornar a realização o mais coerente possível em si mesma e o mais acorde ao estilo composicional de inícios do séc. XVIII. Assim, destaca uma maior utilização do contraponto e dos pontos imitativos com o baixo.



Imagem 10 Compassos 13-16 do segundo andamento do Basso XIV

5. Conclusões

A questão de referência para a abordagem deste projeto foi a de tratar de dilucidar se a didática seguida por Pasquini, e logo por muitos outros, para fazer o estudo do baixo contínuo, a composição, o contraponto e a improvisação seria, de alguma forma, relevante nos métodos de ensino no momento no que vivemos.

Para responder a isto dividi a investigação em quatro partes:

- a) Quem foi Bernardo Pasquini
- b) O baixo contínuo em Itália no séc. XVII
- c) Que é um partimento
- d) Como se realiza um partimento

O primeiro ano esteve praticamente todo ele voltado à pesquisa em torno da figura de Pasquini: quem foi, que lugar ocupa no barroco italiano, o que escreveu a nível teórico e as suas composições. No decorrer da mesma apercebi-me do facto de que a palavra partimento aparecia frequentemente relacionada com o motivo último da minha investigação, que eram as sonatas para baixo contínuo. Devido a isto abri um caminho paralelo nas pesquisas para saber o que era o partimento e o que tinha a ver com Pasquini e as sonatas. Sendo um caminho muito menos percorrido que os outros, a informação ia chegando a mim em pequenas doses. Afortunadamente, durante os últimos 10 anos tem sido um tema cada vez mais estudado pelo que, ainda que pouco a pouco, as áreas cinzentas começaram a ser menores.

Avançando nas pesquisas consegui unir os pontos de ligação entre as sonatas e o partimento e ter uma ideia mais ou menos clara, mas muito teórica, de como seriam realizadas as sonatas. Sendo que o ensino musical em Itália era baseado na relação professor-aluno, a melhor das hipóteses para fazer o salto entre a teoria e a prática seria o de estudar em Itália. Assim, durante quatro meses estive em Bologna a ter aulas de cravo e baixo contínuo com o centro sempre em Pasquini e seguindo a mesma metodologia: sem tratados ou livros que seguir, a professora explicava quais eram os passos a seguir e eu aprendia pela experiência. Ademais desta parte mais estreitamente relacionada com as sonatas, também tive que dedicar um bom tempo a familiarizar-me com a linguagem composicional de Pasquini e aprender o que era o estilo pleno e o que representava em Pasquini e em geral na música italiana de finais do séc. XVII e do séc. XVIII.

Desta maneira, posso responder em primeira pessoa a minha grande questão sobre a relevância didática deste método. E a minha resposta é um sim. Um sim óbvio para a realização última das sonatas mas também um sim por todo o caminho que se deve fazer para chegar a essa realização. Pela minha experiência, e pelos motivos que já expliquei ao longo do trabalho, sei que existe muita mais informação e muitos mais métodos dedicados ao estudo do baixo contínuo francês ou alemão do que ao italiano. Devido a isto, se queremos realizar este tipo de sonatas, somos obrigados a querer saber como era feito o baixo contínuo em Itália e esse querer obriga a recorrer diretamente às fontes, o qual nos nutre de uma maior clareza e um maior conhecimento. Seguindo o caminho, percebemos o quão importante era para eles o estudo do contraponto e estamos novamente no mesmo ponto: ir às fontes e pratica-lo. Com todo isto em mente e em prática chegamos às sonatas sabendo que essa linha está aí para acabar sendo uma obra de arte e aqui entra toda a parte composicional (porque há regras contrapontísticas que devem ser observadas) e de improvisação. E é a soma de todo, do conhecimento que adquires mais a habilidade na arte da improvisação, a que me faz responder com um sim porque o resultado não se vê só na realização das sonatas, senão que é visível em qualquer momento no que te deparas com um baixo contínuo para ser tocado.

Bibliografia

- Agazzari, A. (1607). *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*.
- Anónimo. (1700 aprox). *Regole per accompagnar sopra la parte d'autore incerto*.
- Arnold, F. T. (1965). *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*.
- Baini, G. (1828). *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina ... compilate da Giuseppe Baini ... Vol. 1 [-2], Volume 2*.
- Banchieri, A. (1605). *L'Organo Suonarino*.
- Bellotti, E. (2006). Prefazione. *Bernardo Pasquini. Opere per tastiera - Vol. VI*.
- Bellotti, E. (2012). Counterpoint and Improvisation in Italian Sources From Gabrielli to Pasquini. *Philomusica on-line*, 50-61.
- Bonaventura, A. (1923). *Bernardo Pasquini, Ascoli Piceno*.
- Borin, A. (2004). Bernardo Pasquini - Sonate per gravicembalo (Roberto Loreggian).
- Carchiolo, S. (2007). *Una perfezione d'armonia meravigliosa. Prassi cembalo-organistica del basso continuo italiano dalle origini all'inizio del XVIII secolo*. Libreria Musicale Italiana.
- Carideo, A. (2012). Bernardo Pasquini as a Counterpoint Teacher. A Critical Introduction to I Saggi di Contrappunto (1695) . *Philomusica on-line* 12, 77-84.
- Christensen, J. B. (2002). 18th Century Continuo Playing: a historical guide to the basics. Bärenreiter.
- Collins, J. (Agosto de 2010). An overview of the keyboard music of Bernardo Pasquini (1637-1710). *The Diapason*.
- Gasparini, F. (1708). *L'Armonico pratico al cimbalo. Regole, Osservazioni ed Avvertimenti per ben suonare il basso ed accompagnar sopra il Cimbalo, Spinetta ed Organo*.
- Giacobi, G. (1609). *Prima parte de il Salmi concertati a due, e piu chori*.
- Goede-Klinkhamer, T. d. (1997). "Del suonare sopra il basso: Concerning the Realization of Early Seventeenth-Century Italian Unfigured Basses. *Performance Practice Review*, Vol. 10(No. 1, Article 8.), 80-114. doi: 10.5642/perfpr.199710.01.08v
- Jackson, R. (2005). *Performance practice: a dictionary-guide for musicians*.
- Morelli, A. (2014). PASQUINI, Bernardo. En *Dizionario Biografico degli Italiani*.
- Muffat, G. (1699). *Regulae Concentuum Partiturae*.
- Pasquini, & Bernardo. (1695). *Saggi di contrappunto*.
- Penna, L. (1679). *Li primi albori musicali per li principianti della Musica figurata*.
- Perugini, A. G. (2010). *Bernardo Pasquini nel tricentenario della morte*.
- Piccioni, G. (1610). *Concerti Ecclesiastici a Una, à due [...] e à Otto voci, con Il suo Basso seguito per l'Organo novamente posto in luce*.

Sanguinetti, G. (2012). *The Art of Partimento: history, theory and practice*. Oxford University Press.

Tagliavini, L. F. (1981). L'Armonico pratico al cimbalo, Lettura critica. *Francesco Gasparini, atti del I convegno internazionale*, (págs. 133-155). Firenze.

Tagliavini, L. F. (1996). Bernardo Pasquini all'apogeo della prassi del basso continuo. *Cristina di Svezia e la musica (Convegno internazionale, Roma, 5-6 dicembre 1996)*, (págs. 161-167). Roma.

Williams, Peter; Ledbetter, David. (2001). Continuo. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Anexos

Basso XIV: realização trabalhada com a prof. Silvia Rambaldi.*

Basso XIV: realização trabalhada com o prof. Giovanni Togni.*

* O terceiro andamento aparece sem realizar (em ambas as duas versões) porque existem várias hipóteses: de fazer-se só com um cravo, a mais lógica (ainda que não a única) seria a de tocar só mão direita onde está escrito *Solo* e fazer acordes na resposta; de fazer-se com dois cravos, cabe esta mesma hipótese com alternância dos *solos* entre os cravos; ou manter a alternância mas que a resposta do outro cravo seja em imitação.

* O quarto andamento aparece igual nas duas versões porque, por uma questão de tempo, não foi trabalhado com o prof. Togni.

Sonata II: realização trabalhada com a prof. Silvia Rambaldi.