

ANAIS

Performa Clavis Internacional - 2020



USP
Universidade
de São Paulo

UNICAMP

unesp

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

As opiniões e ideias veiculadas nos textos são de inteira responsabilidade de seus autores.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

P438a Performa Clavis Internacional (6. : 2020)
Anais do VI Performa Clavis Internacional - 2020 [recurso eletrônico] : as práticas nos diferentes instrumentos de teclado e os desafios do século XXI / organização Fátima Corvisier & Mário Videira – São Paulo: ECA-USP, 2020.
191 p.

Trabalhos apresentados no simpósio realizado de 1 a 3 de dezembro de 2020.

ISBN 978-65-88640-17-3

1. Instrumento musical de teclado - Simpósios. 2. Música - Simpósios. I. Corvisier, Fátima. II. Videira, Mário.

CDD3. ed. – 786

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

Fátima Corvisier & Mário Videira
(Organizadores)

Anais do VI Performa Clavis Internacional


As práticas nos diferentes
instrumentos de teclado e os desafios
do século XXI

Os *partimenti* de Nicola Sala (1713-1801) como fonte para o estudo do contraponto prático imitativo ao teclado

ROBERTO CORNACCHIONI ALEGRE
Universidade de São Paulo

MÁRIO VIDEIRA
Universidade de São Paulo

1. Introdução: *Partimento* e improvisação histórica

 Musicólogo Thomas Christensen (2017) indica o crescimento do interesse em estudos da improvisação histórica nos últimos anos. Essa efervescência provavelmente está relacionada com o esgotamento do paradigma moderno que cindiu o ensino da composição e interpretação. Segundo Christensen, os estudos sobre improvisação histórica extrapolam seu próprio campo e implicam em “reformular os modos de ensino da teoria musical” (CHRISTENSEN, 2017, p. 13).

Nesse sentido, o estudo da improvisação histórica passa obrigatoriamente por uma compreensão *historicamente orientada* da didática do ensino da composição e da teoria musical dos séculos passados. Nesse processo, a dualidade antitética entre *prática* e *teoria* nem sempre se sustenta e, em muitos casos, suas fronteiras são tênues, se não inexistentes. Isso é notável especialmente na tradição de *partimenti*, cuja prática floresceu nos conservatórios napolitanos do século XVIII e, mais tarde, transformou-se no ensino da harmonia prática por meio de *marches harmoniques*, *basses données* e *chants données* na França oitocentista (GJERDINGEN, 2020).

O ensino do *contraponto prático* implica em desafios que a pedagogia dos instrumentos de teclas não pode se esquivar, já que o teclado quase sempre foi o meio privilegiado para o aprendizado da linguagem musical, composição e improvisação. É por isso que, nos conservatórios napolitanos

setecentistas, todos os estudantes praticavam dezenas ou centenas de *partimenti* ao teclado. Desse modo, seu estudo nos dias de hoje pode ser uma ferramenta significativa para o ensino da teoria musical, bem como para o desenvolvimento de habilidades de improvisação de estudantes de piano, órgão ou cravo.

Apesar do crescente volume de publicações sobre a tradição napolitana de *partimenti*, a realização dessas lições ao teclado não é uma tarefa simples. Isso porque seu ensino contava com um componente intrínseco de tradição oral, de modo que os relatos escritos sobre essa prática são escassos, e as chamadas *regole*¹ são fragmentárias e lacônicas. Não é o objetivo nem o escopo desta comunicação discutir a natureza dos *partimenti*, nem sua variedade ou implicações no desenvolvimento e apropriação da linguagem musical tonal ou de estilo, mas sim discutir um elemento específico presente no estudo dessas lições: a imitação.

166

A imitação é, talvez, o aspecto de maior dificuldade na produção de música *ex-tempore* ao teclado e, por isso, ela representa o último nível na prática de *partimenti*, cujo objetivo final era a composição e/ou improvisação da *fuga*. Apesar disso, seu ensino era gradual e encontram-se exemplos de *partimenti* que podem ser acessíveis mesmo a um músico ou estudante com pouca experiência em improvisação. Entre os autores de *partimenti* dessa natureza destaca-se Nicola Sala (1713-1801).

Assim, o objetivo deste artigo é indicar caminhos para o estudo de alguns *partimenti* de Sala, a partir da análise e realização de exemplares *relativamente* simples que requerem o uso de contraponto imitativo. Dessa forma, pretende-se responder às seguintes questões: (1) Diante do contexto fragmentário de fontes verbais escritas, como delinear caminhos para a realização dos *partimenti* de Nicola Sala? (2) Seria

¹ *Regole del partimento* são textos curtos e introdutórios que ensinam as regras básicas para a realização de baixos de partimento sem cifras (*partimenti senza numeri*). Costumam abordar os axiomas básicos (intervalos, consonâncias e dissonâncias), a regra da oitava, cadências e *moti del basso*.

possível utilizar os *partimenti* para o ensino da improvisação de contraponto imitativo ao teclado nos dias de hoje?

2. *Il maestro Nicola Sala: breve contextualização do autor e de sua obra*

Nascido em uma pequena vila próxima a Benevento, Nicola Sala estudou no conservatório *La pietà de' Torchini* com Leonardo Leo (1694-1744) e Nicola Fago (1677-1745), tendo se tornado professor dessa mesma instituição (VAN TOUR, 2015, p. 78). Ele é, portanto, representante da escola *Leista*². Apesar de evidências mostrarem que a rivalidade entre tradições de ensino de Leo e Durante serem antigas (VAN TOUR, 2015), suas diferenças não são discrepantes e fáceis de se apontar. Apesar disso, pode-se dizer que a tradição *Leista* era mais conservadora em relação a questões teóricas e estilísticas e, nesse sentido, há um apreço pelo contraponto duplo e imitativo.

167

O reconhecimento da qualidade de Sala como professor e excelente contrapontista extrapolou as fronteiras italianas. Na Inglaterra, Charles Burney definiu suas *Regole del contrapunto pratico* como “*noble, splendid and admirable book on Counterpoint*” e o considerava “*one of the most learned contrapuntists of the Neapolitan school*” (BURNEY apud CAFIERO, 2020, p. 69). Na França, Alexandre Étienne Choron (1771-1834) foi o primeiro a publicar muitos *partimenti* de Nicola Sala em seu livro *Principes de composition d'écoles d'Italie* (1808) por reconhecer seu valor pedagógico — mesmo que fossem menos estimados, na Itália, do que aqueles de Francesco Durante (CAFIERO, 2020, p. 61-63).

A reputação de Sala como grande erudito em questões de contraponto certamente se deve à publicação das *Regole del contrapunto pratico* pela *Stamperia Reale* de Nápoles em 1794. Isso porque, nesse período, o sul da Itália ainda não possuía uma tradição consolidada de impressão musical, de modo que textos

² *Leista* (de Leonardo Leo) em contraposição a *Durantista* (de Francesco Durante).

teóricos, regras de contraponto, *partimento* e *solfeggio* tinham ampla circulação apenas por meio de manuscritos originais ou cópias outros manuscritos. No prefácio desse livro, Sala descreve sua empreitada como uma tentativa de expor regras que fossem acessíveis e úteis, seja a um principiante, seja a um *maestro* experiente, já que manuais de outros excelentes autores costumavam ser de interesse apenas para um ou outro desses grupos.

O que deve surpreender um leitor moderno que não possua intimidade com a tradição napolitana de ensino musical é o fato de uma obra como essa ser extremamente lacônica. Excetuando-se o prefácio, há uma única página de texto inicial com os axiomas básicos sobre consonância e dissonância e, mais adiante, duas páginas sobre contraponto duplo. Se faltam palavras, os exemplos são abundantes, já que o “ensino deveria ser implícito principalmente no exemplo, mais do que em preceptivas teóricas” (CAFIERO, 2020, p. 69).

168

Essa característica é condizente com a tradição pedagógica vigente nos conservatórios napolitanos, nos quais, apesar de institucionalizado, o ensino era marcado pela relação mestre/aprendiz, de modo que a cópia e a emulação eram fundamentais (GJERDINGEN, 2020). Nesse sentido, o contraponto deveria ser aprendido sobretudo pelo *fazer*. É curioso notar, também, que o objetivo de Sala era a formação de músicos profissionais, diferentemente de outros tratados mais prolixos do século XVIII, cujo público-alvo eram, principalmente, os amadores.

Se hoje o adjetivo *pratico* não costuma ser associado ao estudo do contraponto, isso pode ser atribuído, em grande parte, ao abandono do estudo dos *partimenti*, uma vez que era na realização dessas lições que o contraponto era, de fato, apreendido como linguagem.

Apesar das semelhanças, note-se que baixo contínuo e *partimento* não devem ser usados como sinônimos. Segundo Sanguinetti (2012, p. 14), o *partimento* “é um croqui, escrito em uma única linha, cujo objetivo principal é guiar a improvisação de uma composição ao teclado”. Peter van Tour (2015, p. 19) complementa essa definição afirmando que o *partimento* é um

dispositivo notacional que pode ser realizado ao teclado (via improvisação), mas também escrito, tendo sido utilizado para o desenvolvimento de habilidades em improvisação, diminuição e, também, contraponto.

Assim, as duas principais características que diferenciam *baixo contínuo* e *partimento* são: (1) a realização do *partimento* deve ser uma composição autônoma, e não apenas um acompanhamento; (2) o *partimento* possui quase sempre um caráter pedagógico, de modo que frequentemente são chamados de *lições*. Além disso, fica claro o intercâmbio entre contraponto e *partimento*.

Graças ao trabalho de Peter van Tour (2017), atualmente temos acesso à íntegra dos 189 *Partimenti* de Sala em uma edição moderna. Van Tour identificou que os primeiros 131 estão organizados em cinco seções e são relativamente graduais, de modo que o último deles é uma longa fuga, com diferentes claves, que funciona como uma *apotheosis* de todo o conjunto (VAN TOUR, 2017). Essa coleção possui enorme relevância, não apenas pela qualidade didática e artística dessas lições, mas também pelo fato de que os *partimenti* de Sala são o maior conjunto desse tipo de lição de um autor *Leista* (além de existirem dois manuscritos autógrafos, algo raríssimo entre cadernos de *partimento*). Para a análise dos exemplos de *partimento* que requerem uso de imitação para sua realização e que serão apresentadas a seguir, serão identificadas as técnicas de notação e imitação elencadas por Sanguinetti (2012, Cap. 13), a saber: imitações escritas, indicadas e ocultas; e contraponto duplo, *faux-bordons*, imitação sequencial e imitação livre.

3. Análise de *partimenti* de Sala

Os *partimenti* de Sala são cifrados, diferentemente de lições de outros autores. As *regole* básicas de *partimento* lidam, primeiramente, com cadências e *regola dell'ottava* e, em seguida, movimentos sequenciais do baixo (*moti del basso*) e modulações (*terminazione di tono* ou *uscita di tono*). Assim, os dois primeiros *partimenti* de Sala são curtos e simples, uma vez que são organizados em torno de movimentos cadenciais de baixo. Entretanto, já no primeiro *partimento*, Sala utiliza suspensões de 4/2, seja para ir ao quinto grau da escala, seja para ir ao quarto,

pela sequência de duas suspensões. Esse tipo de movimento não costuma ser introdutório: Giovanni Furno, por exemplo, ensina as regras para o *partimento legato*, *puntato*, *sincopato*, o *pure raddoppiato* apenas em sua nona lição. Supomos que a recorrência do movimento desse baixo já nos *partimenti* mais básicos de Sala, tem relação com o seu apreço à imitação, já que esse tipo de suspensão é muito propícia para a composição de sujeitos em contraponto duplo.

O *partimento* N.º 3 (Fig. 1) é organizado em torno desse movimento de baixo. Note que nos compassos 14 e 15, Sala ensina uma quarta maneira de utilizar a suspensão: a *uscita di tono* ao sexto grau, completando as 4 maneiras básicas de usá-la: para permanecer no primeiro grau, para ir ao quarto, ao quinto ou ao sexto.

170

The image displays a musical score for the bass clef, consisting of four staves. The first staff shows measures 1 through 8, with a red box highlighting measures 1 and 2. Below the first staff, the text "contraponto duplo" is written in red. The second staff shows measures 9 through 16. The third staff shows measures 17 through 25. The fourth staff shows measures 26 through 27. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with figured bass numbers written above the notes. The key signature has one flat (B-flat).

Fig. 1: Nicola Sala, *Partimento* N.º 3 de Sala. Os dois primeiros compassos (em destaque) estão em contraponto duplo, assim como todos os compassos análogos.

Como foi dito, esse *moto del basso* possibilita a criação de interessantes linhas melódicas em contraponto duplo, de modo que, se observado com atenção, o compasso 2 pode ser tocado sobre o compasso 1, e vice versa (bem como todas as passagens análogas podem ser invertidas). Assim, esse tipo de prática desde o início do aprendizado colabora para a sua

memorização enquanto *schema* imitativo. Sua utilidade para a imitação fica clara (e está indicada) no *Partimento N^o 5* (Fig 2).

The image displays a musical score for Partimento No. 5 by Nicola Sala, consisting of two staves (treble and bass clef) with figured bass notation. The score is divided into systems, with measures numbered 1, 6, 12, 17, and 22. Key annotations include:

- Measures 1-5:** A red box highlights the bass line, labeled "soggetto".
- Measures 6-11:** A blue box highlights the bass line, labeled "cala di terza e sale di grado".
- Measure 17:** A red box highlights the treble line, labeled "imitação antecipada".
- Measures 17-18:** A red box highlights the bass line, labeled "imitação antecipada".
- Measures 17-18:** The symbol ":S:" is placed below the bass line, indicating *signum congruentia*.

The figured bass notation includes numbers 1-7, flats, and accidentals, indicating fingerings and chromatic alterations. The piece concludes with a final cadence in measure 22.

Fig. 2: Realização a duas vozes do *Partimento No. 5*, de Nicola Sala. Em destaque o *soggetto* em contraponto duplo, a sequência "cala di terza e sale di grado" e a imitação antecipada (" :S:" indica o *signum congruentia*).

Neste *partimento*, o autor utiliza o *signum congruentia* para indicar a entrada da imitação na voz superior. Nicola Sala é o único autor de *partimenti* a usar esse antigo símbolo (VAN TOUR, 2015, p. 190), já que geralmente anotava-se *imitazione*

(ou, simplesmente, *imit.*). Essa técnica de notação enquadra-se na categoria de imitações indicadas (*marked imitation*) proposta por Sanguinetti (2012). Como se vê, a técnica de imitação utilizada é o contraponto duplo, justamente criado sobre o baixo sincopado estudado nas três primeiras lições. Na realização de *partimenti*, é possível que uma imitação ocorra antecipadamente (SANGUINETTI, 2012, p. 199) e, assim, apesar de não indicado, o conteúdo do c. 21 pode ser realizado uma oitava acima sobre o c. 20. Os compassos 6-8 apresentam uma outra forma de imitação recorrente, do tipo denominado por Sanguinetti (2012, p. 200-201) como imitação sequencial. Assim, o baixo realiza o movimento de cair uma terça e subir um grau (*partimento che cala di terza e sale di grado*), sendo que há uma diminuição na descida da terça. Uma das maneiras de realizar este *moto del basso* é alternar a utilização de terças e sextas (Fig. 3) sendo que, ao fazer isso, cria-se uma passagem canônica. Assim, se uma das vozes faz uma proposta de diminuição, é interessante que a outra voz responda da mesma maneira. Essa técnica foi utilizada por muitos compositores.

172



Fig. 3: Realização que alterna terças e sextas para o *moto del basso* "cala di terza e sale di grado".

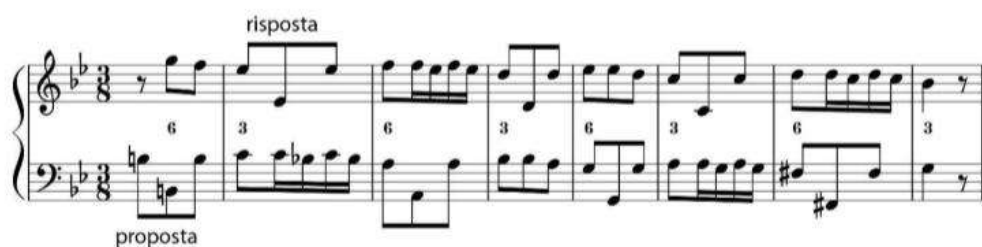


Fig. 4: Exemplo de realização diminuída (Antonio Vivaldi, *Concerto para violino em Sol menor op.2 No. 1, c. 55-62*).

Ao lidar com um material como os *partimenti* de Sala, uma questão que costuma surgir é: os alunos eram, de fato, capazes de improvisar à primeira vista sobre essas linhas? Certamente a resposta é variável e, provavelmente, os *partimenti* mais complexos de Sala exigiam uma fluência idiomática que apenas um professor ou um aluno bastante experiente deveriam ter.

Entretanto, a chave para essa questão e, também, para explicar como os compositores daquele período eram capazes de compor em velocidades impressionantes está no fato de que a música era ensinada de modo análogo à linguagem. Assim, as disciplinas de contraponto, solfeggio e partimento agiam integradamente na construção de memórias musicais, as quais Gjerdingen (1989, 2007, 2020) chama de *schema* (pl. *schemata*).

O *Solfeggio* napolitano era bem diferente daquilo que se costuma chamar atualmente por *Solfejo*³ e Baragwanath (2020) é a principal referência a seu respeito. Seu estudo, porém, pode revelar como os estudantes se familiarizavam com o material trabalhado em diversos *partimenti*, já que, provavelmente, cantavam muitos *Solfeggi* antes de iniciarem seus estudos em partimento e, não à toa, existia o provérbio: “quem canta, toca” (BARAGWANATH, 2020, p. 2).

Assim, para uma compreensão mais adequada dos *partimenti* de Sala, pode ser interessante observar alguns *solfeggi* de Leonardo Leo⁴, que certamente foram usados no conservatório *La Pietà*.

³ Os *solfeggi* napolitanos são geralmente escritos em duas pautas, uma em clave de fá e outra de sol. É possível que fossem cantados em duos, mas também que o baixo fosse realizado como acompanhamento ao cravo. Para cantá-los utilizava-se sílabas de solmização (ut, re, mi, fa, sol, la).

⁴ A transcrição de alguns *Solfeggi* de Leo feita por Gjerdingen pode ser encontrada em www.partimenti.org.



Fig 5: Leonardo Leo, *Solfeggio* GJ5017 c. 41-47.



Fig. 6: Leonardo Leo, *Solfeggio* GJ5001.

Nos compassos 45-46 do *Solfeggio* GJ5017 (Fig. 5), a voz superior e o baixo realizam um movimento sequencial idêntico (mesmo que transposto) àquele encontrado no *Partimento N^o 5* de Sala, corroborando a nossa hipótese de que a proposta de diminuição do baixo deve ser imitada na voz superior. Já o *Solfeggio* GJ5001 (Fig. 6), é escrito em contraponto duplo sobre um motivo escalar do *hexacorde*, de modo que o aluno, ao cantar a voz superior, escuta simultaneamente o que deverá cantar em seguida.

Tudo isso colabora para a criação de *schemata* imitativas, uma memória que seria utilizada na realização de *partimenti*. Ainda em relação ao *Solfeggio* GJ5001, é importante notar que Johann Joseph Fux (c. 1660-1741) exerceu influência em Nápoles, como se vê pela adoção de suas *species* por Sala nas *Regole del contrapunto pratico* (1794). No entanto, Sala não abandonou a tradição napolitana de usar como *canto fermo* fundamental a escala diatônica, e não um *cantus firmus* litúrgico como os de Fux (CAFIERO, 2020, p. 70). A própria ideia de

sequências pode ser entendida como uma expansão da escala e, por isso, o estudo da regra da oitava era tão essencial.

Outro tipo de imitação pode ser encontrado no *Partimento N.º. 6*, de Sala (Fig 7).



Fig. 7: Nicola Sala, *Partimento N.º. 6*, c. 1-14.

Nos compassos 3 e 4, as cifras 8 3 5 representam uma linha melódica que nada mais é do que a imitação do baixo dos dois primeiros compassos. A técnica utilizada para notação é, assim como a do *Partimento N.º. 5*, aquela que Sanguinetti (2012, p. 194) denomina imitações indicadas (*marked imitations*). Entretanto, a imitação não está indicada pelo *signum congruentia*, mas sim, por cifras. Nesse exemplo fica clara a distinção entre a cifragem de *baixo contínuo* e a de um *partimento*: aqui, as cifras não correspondem a um acorde ou harmonia, mas propriamente a uma melodia. Além disso, as cifras em *partimenti* não seguem nenhuma convenção, que não a vontade do *maestro* de fornecer as informações que julga suficientes para que o aluno consiga fazer uma realização satisfatória, reforçando o caráter didático dessas lições. Tanto é assim, que as os compassos análogos aos c. 3 e 4 não possuem todas as cifras, pois seriam uma redundância e não estimulariam a mente do aluno.

O mesmo tipo de imitação ocorre no *Partimento N.º. 4*:



Fig.8: Nicola Sala, *Partimento N.º. 4*, c. 1-9.

Para um aluno com poucas habilidades técnicas ao teclado, a realização de imitações pode ser uma tarefa difícil. Entretanto, se a imitação ocorre sobre uma nota longa, isso se torna muito mais fácil, já que, dessa maneira, uma mão repousa enquanto a outra está ativa, facilitando a coordenação motora. Esse é provavelmente o motivo dos *maestri* napolitanos terem escrito tantos *partimenti* fáceis com esse tipo de imitação.

No quarto *Partimento* não há em nenhum momento cifras de todas as notas que devem ser tocadas sobre a nota longa; no entanto, a presença da cifra 8 (cp. 2 e 7) pode ser entendida como uma indicação de que a escala dos primeiros compassos deve ser imitada. Robert Gjerdingen (2020, p. 122) cunhou o termo “*boring-interesting*” para designar passagens nas quais há uma voz com notas longas (*boring passage*) enquanto outra voz, em outro plano, toca notas curtas (*interesting passage*). A alternância de compassos *boring* e *interesting* sugerem, portanto, o uso de imitação. Assim, um aluno mais experiente não precisará de nenhuma outra indicação para realizar uma imitação, ao se deparar com passagens em que há uma mudança drástica no valor de tempo das notas.

176

O *Partimento* Nº. 91 é bem mais complexo e mais longo que os anteriores (possui um total de 92 compassos). Como afirmamos anteriormente, Sala explora em sua obra didática diferentes maneiras de lidar com a suspensão de 4/2. Assim, no excerto a seguir (Fig. 9), o sétimo grau do tom (nota Mi no primeiro compasso) não resolve como de costume, e salta uma quinta descendente, criando uma sequência.

Depois da cadência em Dó, ocorre uma nova sequência. Para um aluno familiarizado com os partimenti iniciais, encontrar o contraponto duplo não é difícil, de modo que o baixo dos compassos 6-9 pode ser transposto e tocado sobre os compassos iniciais. Na realização proposta (Fig. 9), as diminuições que utilizamos remetem à diminuição do compasso 4, que é recorrente em todo o partimento. Esse tipo de imitação de pequenas passagens enquadra-se naquilo que Sanguinetti (2012, p. 202) denomina como “imitações livres”.

Note-se, ainda, que as cifras se referem alternadamente a uma e outra voz superior, de modo que a utilização de três vozes é obrigatória nesse trecho.

Fig. 9: Realização do *Partimento* N^o. 91 (c. 1-15), de Nicola Sala.

4. Considerações Finais

Por meio das análises propostas, buscamos evidenciar alguns caminhos para o uso de imitações na realização de *partimenti*. Além disso, buscamos indicar como esse material poderia ser utilizado em aulas práticas de instrumentos de teclado, a fim de desenvolver habilidades de contraponto, improvisação e, conseqüentemente, de percepção auditiva. Além disso, ao apresentar *partimenti* com nível de dificuldade relativamente baixo, indicamos que seu ensino não precisa restringir-se a alunos de nível avançado. Pelo contrário: acreditamos que seu estudo em fases iniciais de aprendizado do instrumento pode ser significativo sob o ponto de vista do desenvolvimento da coordenação motora.

Em resumo: nos *Partimenti* de Sala pode-se explorar (1) imitações indicadas (por *signum congruentia* ou cifras); (2)

imitações em contraponto duplo (muitas vezes não são indicadas e, por isso, devem ser identificados *schemas* como o do baixo sincopado e movimentos sequenciais); (3) imitações livres de passagens diminuídas; e (4) imitações no esquema *boring/interesting*. Para iniciantes, um bom começo seria: (1) estudo de sequências canônicas (como o movimento *cala di terza e sale di grado*); (2) estudo do esquema *boring/interesting* (mantendo uma mão em repouso e a outra ativa); (3) estudo de padrões de contraponto duplo; e (4) estudo de *solfeggi*.

Referências bibliográficas

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

178

CAFIERO, Rosa. *La didattica del partimento*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2020.

CHRISTENSEN, Thomas. The improvisatory moment. In: GUIDO et al. *Studies in Historical Improvisation*. New York: Routledge, 2017.

GJERDINGEN, Robert. *A Classic Turn of Phrase: Music and Psychology of Convention*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.

_____. *Child Composers in the Old Conservatoires: How Orphans Became Elite Musicians*. New York: Oxford University Press, 2020.

_____. Counterpoint Written to Impart a Knowledge of Counterpoint and Composition. In: CHRISTENSEN, T. et al. *Partimento and Continuo Playing: in Theory and Practice*. Leuven: Leuven University Press, 2010.

_____. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.

LEO, Leonardo. 12 Solfeggi for Soprano Solo with Bass. Transcrição de Robert Gjerdingen disponível em www.partimenti.org. Acesso em 30 nov. 2020.

SALA, Nicola. *Regole del contrappunto pratico*. Napoli: Stamperia Reale, 1794.

SANGUINETTI, Giorgio. Partimento-fugue: the Neapolitan Angle. In CHRISTENSEN, T. et al. *Partimento and Continuo Playing: in Theory and Practice*. Leuven: Leuven University Press, 2010.

_____. *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. New York: Oxford University Press, 2012.

VAN TOUR, Peter. *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2015.

_____. *The 189 Partimenti of Nicola Sala*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2017.

_____. Improvised and Written Canons in Eighteenth-Century Neapolitan Conservatories. *Journal of the Alamire Foundation*, Turnhout, v. 10, n. 1, p. 133-146, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1484/J.JAF.5.116042>. Acesso em: 30 nov. 2020.