



Improvisação e didática musical na Itália Setecentista MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Improvisação musical, Interação e Cultura

Roberto Cornacchioni Alegre
Universidade de São Paulo – roberto.alegre@usp.br

Mário Videira
Universidade de São Paulo - mario.videira@usp.br

Resumo. A partir de fontes primárias de Giovanni Battista Martini, Giovanni Furno, Nicola Sala e Giacomo Tritto, esse artigo apresenta uma suposição de como seria uma aula de *partimento* no século XVIII, demonstrando como a improvisação era intrínseca à didática musical do período.

Palavras-chave. Partimento. Improvisação. Contraponto prático. Pedagogia Musical.

Improvisation and Music Pedagogy in Eighteenth-Century Italy

Abstract. Based on primary sources from masters such as Giovanni Battista Martini, Giovanni Furno, Nicola Sala, and Giacomo Tritto, this article aims to figure out how a partimento lesson in Eighteenth-Century could be done and it demonstrates that the improvisation was an intrinsic element of the music pedagogy of the period.

Keywords. Partimento. Improvisation. Practical Counterpoint. Music Pedagogy.

1. Introdução: Improvisação histórica

Nos últimos anos, as concepções positivistas que pautaram o surgimento e desenvolvimento da musicologia tradicional parecem ter perdido força, de modo que os paradigmas modernos que cindiram o ensino da composição e interpretação no início do século XX cada vez mais têm sido alvo de críticas e questionamentos. Essa é, talvez, a razão pela qual o campo da *improvisação histórica*, embora ainda incipiente no Brasil, tenha se desenvolvido tanto nas últimas décadas, como indica Thomas Christensen (2017), abarcando assuntos que englobam desde práticas antigas de improvisação de contraponto vocal (como o *cantus super librum*) até a tradição de *partimenti* e improvisação instrumental do século XIX. Apesar disso, ainda há muito o que ser estudado e difundido sobre o assunto e suas implicações são amplas:

Apesar de todas as transformações atuais [...], acredito que estamos apenas começando a ver os caminhos que nossa nova compreensão das práticas de improvisação histórica pode seguir a fim de remodelar a teoria e a prática da música no futuro. E aqui, gostaria de explorar brevemente quatro formas que a pesquisa e prática recente da improvisação em música antiga podem implicar para além do nosso pequeno panorama musical: 1) Reconhecer semelhanças entre a improvisação musical; 2) Distinguir as diversas formas de improvisação; 3) Reformar o ensino da história da música; e 4) Reformar a didática da teoria musical. (CHRISTENSEN, 2017, p. 13)

Além disso, a própria constatação de que houve na tradição musical europeia um componente intrínseco ligado a práticas *ex-tempore* é, por si só, capaz de desestabilizar vários

dos pilares que sustentam a idealização e conceituação do repertório que ainda hoje é chamado de "*música clássica*". Nesse sentido, a tênue fronteira entre música clássica e música popular pode ser revista, sendo que o campo da *improvisação* tem as qualidades para que seja um ambiente propício a um rico diálogo entre diferentes disciplinas da musicologia, antes desconexas.

Neste artigo, buscaremos aprofundar o quarto ponto citado na lista de Christensen (2017, p. 13), ou seja, aquele referente à didática musical. Nesse sentido, é importante destacar que “o estudo da improvisação histórica passa obrigatoriamente por uma compreensão *historicamente orientada* da didática do ensino da composição e da teoria musical” (ALEGRE; VIDEIRA, 2020, p. 165). Defenderemos a hipótese de que a antítese entre *teoria* e *prática* não é válida para a didática musical setecentista de Nápoles e Bolonha (atualmente conhecida como *tradição de partimenti*), enfatizando o papel fundamental que a improvisação ocupava no ensino da linguagem musical, ou seja, do contraponto e da composição. Dessa forma, a partir de fontes primárias de *maestri* como Giovanni Battista Martini (1706-1784), Nicola Sala (1713-1801), Giovanni Furno (1748-1837) e Giacomo Tritto (1733-1824), será apresentada uma suposição de como seria uma aula com um desses professores, abrindo caminho para repensar o ensino de diversas disciplinas musicais nos dias de hoje.

2. Improvisando a partir de fontes históricas

Em meados do século XVIII, a Itália era extremamente estimada musicalmente e os alunos formados nos conservatórios de cidades como Nápoles e Bolonha eram requisitados em toda a Europa. Por essa razão, o jovem de catorze anos, mas já ilustre, Wolfgang Amadeus Mozart viajou à península para se aperfeiçoar e conhecer melhor o apreciado *estilo italiano*. Uma de suas paradas foi em Bolonha, especialmente para estudar com Giovanni Battista Martini. Padre Martini, como também é conhecido, foi uma das figuras mais importantes da cena musical europeia setecentista, tendo sido estimado tanto como compositor quanto como didata e erudito. Com efeito, ele é um dos poucos nomes que conseguiu superar o apagamento que a musicologia tradicional reservou à teoria musical italiana do século XVIII.¹ Mas é certo que uma das razões que fazem Martini ser lembrado com frequência, mesmo fora do ambiente acadêmico, se deve também ao fato de ter tido Mozart entre seus alunos.

¹ O musicólogo Carl Dahlhaus (1984, p. 23) afirma que nenhuma teoria italiana do século XVIII teria tido influência para “além dos Alpes”, excetuando-se os “livros eruditos” de Padre Martini e os tratados especulativos de Giuseppe Tartini.

Uma das fontes primárias relativas à didática de Martini que permaneceu preservada em manuscritos é o *Libro per accompagnare*, recentemente transcrito e publicado em uma edição moderna por Peter van Tour (2020). Muito embora seja provável que Martini não tenha usado os baixos desse livro em suas aulas a Mozart², é de se espantar que por tantos anos não tenha havido interesse acadêmico nesse material. Isso se deve, em parte, à ideia de que Mozart – e outros “grandes compositores” – foram “gênios”, de modo que não haveria interesse no estudo da didática da composição, negligenciando a importância da dimensão “artesanal” que fazia parte do aprendizado do ofício da composição no século XVIII. Observando a maneira pela qual é exposto o conteúdo do livro de Martini, por sua vez, fica clara uma outra razão que poderia explicar o desinteresse da musicologia tradicional, a qual se deve à dificuldade em compreendê-lo dentro da concepção positivista que priorizou o texto verbal:

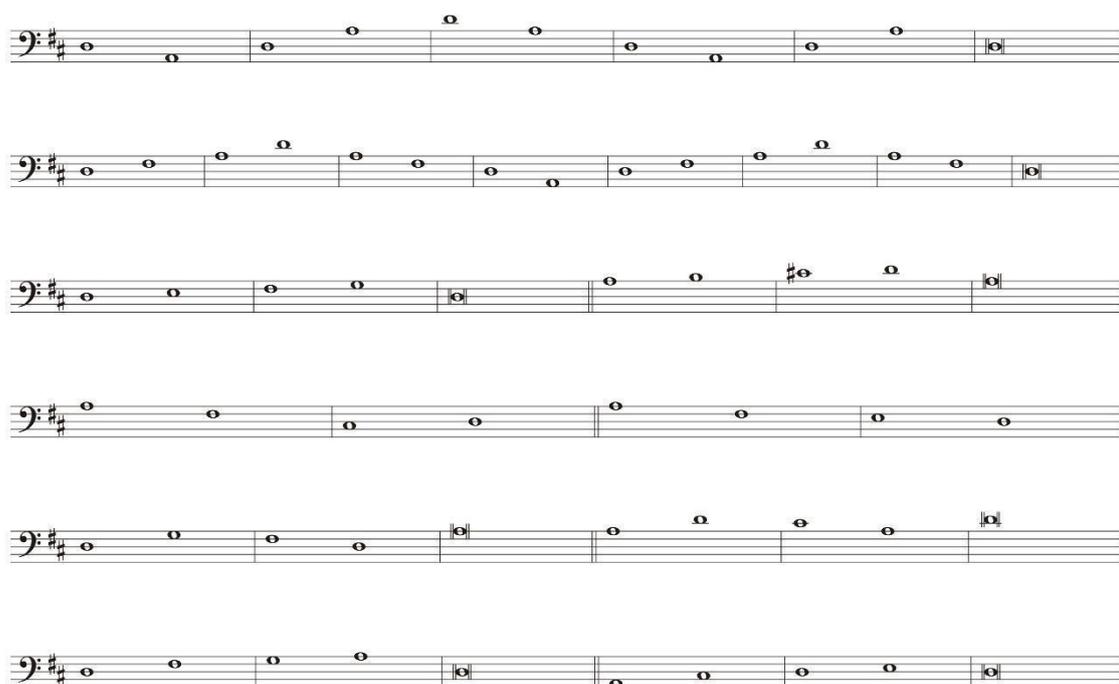


Figura 1: Transcrição da página 13 do *Libro per accompagnare* (MARTINI, 2020, p.13).

Como se vê, não há qualquer texto explicativo, nem quaisquer orientações do que fazer com esses baixos, de modo que muitos musicólogos podem não conseguir entender como tudo isso era utilizado, sendo necessário uma certa dedução, bem como familiaridade com essa tradição específica. A “disciplina” ensinada por Martini no conservatório era o chamado

² Nesse período Mozart já havia iniciado sua carreira como compositor. Dessa forma, seu estudo com Martini deve ter se limitado a um refinamento do contraponto escrito avançado, especialmente da fuga.

contrappunto pratico (contraponto prático). Embora esse termo seja conhecido por aqueles que se debruçam sobre a teoria e didática musical setecentistas, é possível que ele não seja totalmente evidente para a maioria dos músicos modernos, formados numa tradição em que o *contraponto* é sempre ensinado como algo estritamente escrito e essencialmente teórico. O fato é que, no século XVIII, o ensino do contraponto, ou composição, ocorria de maneira muito diferente de como é feito atualmente, seguindo uma ordem de desenvolvimento que pouco se assemelha àquela das disciplinas teóricas tradicionais da maioria dos conservatórios de música do século XX. A chave para entender o *Libro per accompagnare* reside na compreensão de que esses baixos eram realizados *via improvisação*, geralmente ao teclado.

Ou seja, sobre as notas do baixo deveriam ser tocadas *ex-tempore* uma ou mais vozes³, como explicitado por Peter Van Tour no prefácio de sua edição do *Libro*:

Na verdade, o processo de aprendizado desse assunto [contraponto] era ligeiramente mais intrincado: os estudantes não apenas aprendiam a escrever música, mas também cantavam nas aulas de música e aprendiam a tocar instrumentos de teclas com o auxílio do chamado *baixo cifrado* (também conhecido por baixo contínuo), um sistema para acompanhar adicionando-se os principais intervalos sobre a linha de baixo do exercício. Com o auxílio das cifras de baixo contínuo, os estudantes eram instruídos até tornarem-se fluentes na execução de instrumentos de teclas, como preparação para futuros estudos em contraponto escrito e improvisado. Atualmente, diríamos, talvez, que esses alunos aprendiam a compor através da improvisação, e que os exercícios do *libro per accompagnare* são os próprios exercícios usados por Martini para ensinar a seus alunos tais habilidades em improvisação. O título dessa coleção, *libro per accompagnare*, ou ‘livro para acompanhar’, representa, portanto, uma espécie de ‘*Real Book*’ da arte de improvisação para o instrumentista de teclado. Em outras palavras, um livro a partir do qual o estudante iria aprender dezenas de frases padronizadas que eram usadas para improvisar, de maneira similar a como músicos de Jazz aprendem a tocar atualmente. (MARTINI, 2020, *Preface*)

Como é possível ter certeza de que esses “exercícios” eram inicialmente praticados via improvisação, e não escritos em cadernos de contraponto à maneira que se faz atualmente? Obviamente, existia nos conservatórios italianos uma disciplina de contraponto escrito, muito embora as premissas que a regiam não fossem totalmente baseadas na rigidez do contraponto estudado em muitas universidades e conservatórios atuais, mas ele só era ensinado em um segundo momento. Uma indicação relevante para entender quando os alunos começavam a *escrever* contraponto, encontra-se no início do diálogo do tratado *Scuola di Contrappunto* (1816) de Giacomo Tritto:

Discípulo: Venho vê-lo, Estimadíssimo Sr. Maestro, para ser instruído nos preceitos e na profissão da Música; tendo eu, para esse propósito, já completado o curso de Belas Letras, e já são mais de dois anos que estudo o Cravo, e particularmente a numérica, de modo que adquiri a cognição necessária para colocar números

³ Alguns autores sustentam que a textura a três vozes *alla Corelli* seria aquela mais usada para realização de *partimenti* na Itália. Assim, é digno de nota que Martini indique composições de Corelli como referência e modelo para a realização de vários baixos expostos no *Libro*.

[intervalos] aos movimentos do Baixo, tudo isso com o único objetivo de aprender o Contraponto.⁴ (TRITTO, 1816, p. 7)

O discípulo diz, portanto, que antes de se apresentar para as aulas de contraponto, preparou-se estudando por dois anos a *numérica*. Esse termo refere-se ao que era comumente chamado em Nápoles por *Partimento*. Não é tão fácil definir o que é partimento, pois ele engloba vários aspectos:

Tal como um contínuo rascunho, um partimento é um sistema de notação resumido em uma única linha com elementos de cifras de baixo contínuo. Seu propósito é definir um esquema para todos os aspectos de uma peça finalizada: dimensão, plano tonal, harmonia, textura e estilo. Diferentemente de um contínuo rascunho, o qual é um estágio intermediário com vistas à composição escrita, o objetivo do partimento é uma composição pela improvisação. Deveríamos talvez dizer que apesar do esboço ser (ou dever ser) o resultado de um ato de improvisação, o partimento visa inspirar uma improvisação. Concluindo, eu sugiro como definição geral: um partimento é um esboço, escrito em uma única linha, cujo propósito principal é ser um guia para a improvisação de uma composição ao teclado. (SANGUINETTI, 2012, p. 14)

Outro fator importante de se notar é que o partimento não é meramente uma notação resumida de algo pronto a ser reproduzido em uma performance, como costuma-se entender o acompanhamento do baixo cifrado de uma maneira geral. Um dos principais argumentos de Sanguinetti (2012) é que por trás dessas lições há uma teoria implícita (*Partimento Theory*), apenas em parte prescrita nas *regole di partimento*, mas que se constitui a partir da prática, tornando-se conhecimento corporificado que não necessita ser verbalizado para ser compreendido. Isso significa que um músico versado na prática da improvisação de *partimenti* torna-se fluente na *linguagem musical* em termos não apenas harmônicos e contrapontísticos, mas também de estilo.

O autor que explorou mais a fundo a relação entre partimento e linguagem é, sem dúvida, Robert Gjerdingen (2007, 2015, 2020). Isso porque a maneira pela qual o partimento era estudado em Nápoles dialoga perfeitamente com a *Schema Theory*⁵. Dessa forma, pode-se afirmar que o estudo de *partimenti* cria uma série de memórias musicais (*schemata*)⁶, as quais seriam internalizadas de modo análogo à linguagem oral, sendo que o estudo de uma *gramática* só ocorreria *a posteriori*. Ou seja, o aluno de contraponto já deveria ser fluente em improvisação

⁴ “**Discespolo:** Vengo da Lei Stimatissimo Sig. Maestro, per essere istruito nei precetti e nella professione della Musica; avendo a tal effetto già compito il corso di Belle Lettere, e sono ormai due anni, che studiando il Cembalo, e particolarmente la numérica, ho acquistata la cognizione di mettere i numeri ai movimenti del Basso, e ciò ad único oggetto d’imparare il Contrappunto.”

⁵ Sobre a *Schema Theory*, ver Gjerdingen (1988, 2007, 2015, 2020)

⁶ Outra disciplina fundamental no ensino da linguagem musical nos conservatórios italianos era o *Solfeggio*, o qual era amplamente estudado antes de se abordar o *partimento*. Não será discutido aqui como essa disciplina funcionava, mas é importante destacar que pouco tem a ver com o que se chama atualmente por *Solfejo*. Para uma visão ampla da arte do *Solfeggio*, recomenda-se a leitura de Baragwanath (2020).

e, por isso, dominaria muitos elementos que seriam discutidos nas aulas de contraponto escrito (como se percebe ao longo do diálogo do tratado de Tritto), da mesma forma que um aluno que começa o estudo da gramática no ensino fundamental já é fluente em sua língua materna.

Voltando a Martini, não é difícil compreender com uma observação atenta de todo o livro como os diversos padrões de movimentos da linha do baixo vão sendo introduzidos gradativamente: começando por padrões cadenciais, explorando diversas possibilidades de movimentos escalares e, finalmente, outros padrões mais complexos, os quais remetem diretamente a composições do período. O próprio Martini escreve pequenas indicações junto a alguns baixos que indicam correspondências com obras de Arcangelo Corelli (1653-1713), relacionando aqueles padrões à *língua* falada (isto é, à composição) do mundo real e profissional. Para o músico ou pesquisador interessado em realizações autênticas, obviamente esse tipo de indicação é muito relevante, uma vez que possibilita inferir possíveis texturas e modelos a serem imitados. Dessa forma, modelo e emulação configuram-se como elementos-chave do aprendizado da improvisação histórica, sendo característica fundamental da pedagogia do período, a qual era pautada em uma relação próxima entre mestre e aprendiz, originária das guildas medievais (GJERDINGEN, 2020, cap. 5). Essa característica fica clara na importante publicação *Regole del Contrappunto pratico* (1794) do professor napolitano Nicola Sala, o qual propôs-se a apresentar amplamente os elementos concernentes a esse assunto, como exposto no prefácio ao leitor:

Os grandes mestres da Teoria e da Prática têm escrito volumes sobre as regras do Contraponto. Parece uma audácia a pretensão de querer fazer melhor do que eles, ou algo inútil repetir o que já escreveram. Espero que, ao ler a obra que vos apresento, me desculpem de um e outro defeito. Não pretendi, por soberba, fazer melhor; nem tolamente, esforcei-me para igualá-los. Algumas dentre tais obras não se adaptam à inteligência de jovens iniciantes, servindo como orientação unicamente para os Mestres; outras são particularmente destinadas aos iniciantes, de modo que, nelas, o [músico] experiente nada encontra que possa aprender. Dediquei-me a expor tudo, não somente os princípios, mas também de modo que os iniciantes possam compreender com a orientação dos Mestres, mesmo os mais dotados do que eu, embora alguma matéria sempre permaneça não esclarecida.⁷ (SALA, 1794)

Como se vê, Sala enfatiza a necessidade de proximidade entre um principiante (aprendiz) e seu professor (mestre). No entanto, o que surpreende é que uma publicação que

⁷ "Uomini sommi nella Teorica, e nella Pratica han riempiti volumi intorno alle regole del Contrappunto. Sembra un'audacia il pretendere di far meglio, o una cosa inutile il replicare lo stesso. Spero, che leggendosi l'opera, che vi presento, sarò scusato dall'un, e dall'altro difetto. Non ho preteso superbamente di far meglio, non ho scioccamene faticato per far lo stesso. Alcune di dette opera non sono adattabili alla capacità de' giovani principianti, servendo di lume per gli soli Maestri : alcune son troppo ristrette a' soli principianti in modo, che niente vi trova d'apprendere il provetto. Mi sono ingegnato dunque di esporre tutto, non solo i principj, ma di esporlo in modo, che anche i principianti possono comprendere colla guida de' Maestri, pe'quali ancorchè dotti più di me, vi è ancora qualche pabolo da trattenersi."

almeje ser tão ampla e completa possua pouquíssimas páginas de texto verbal, e centenas de outras preenchidas por exemplos musicais, em disposições a mais de uma voz. Isso mostra que o ensino profissionalizante era, de fato, regido pela imitação⁸, e não por preceitos teóricos abstratos, desligados da prática. Essa característica permanece inclusive no século XIX em tratados que abordam a improvisação. Um exemplo clássico a esse respeito é o tratado *Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* (1829) de Carl Czerny (1791-1857), o qual se constitui basicamente de exemplos.

Se o contraponto prático, segundo Sala, é feito a partir do exemplo, o mesmo pode ser estendido para a didática de outros *maestri*. Entretanto, embora a obra de Sala inevitavelmente seja referencial para o pesquisador moderno, é pouco provável que a iniciação à prática do *partimento* fosse feita num primeiro momento com exemplos escritos, sendo possível inferir que esse modelo fosse replicado ao vivo e sonoramente. Para exemplificar essa constatação, façamos um exercício: imaginemos que estamos observando uma aula de música em uma sala do *Convegno di San Francesco* em Bolonha nos anos 1760. Nela há dois cravos. Em um dos instrumentos, está o professor, possivelmente Martini, e no outro está um discípulo, sendo que ambos possuem uma cópia do manuscrito do *Libro per accompagnare* à sua frente. Martini, então, pede que o aluno toque a linha do baixo que está escrita na primeira página. Em seguida ele comenta que ela é muito simples, possui apenas o primeiro e quinto grau da escala de C.solfaut (Dó maior), e a realiza tocando duas vozes sobre cada nota do baixo sem fazer nenhuma diminuição⁹. O aluno, em seguida, repete “de ouvido”. Pouco a pouco Martini avança aos padrões seguintes e toca pequenas variações adicionando diminuições nas vozes superiores. Quando o aluno se mostra confortável em reproduzir essas variações, Martini mostra que as vozes utilizadas na realização estão em *contraponto duplo*¹⁰ e pede, portanto, que o aluno toque novamente, mas invertendo a posição das vozes superiores. Depois de praticar um pouco tudo isso, o aluno tem a iniciativa de se aventurar na criação de suas próprias diminuições para impressionar o *maestro*, que o encoraja a tentar fazê-lo quando estiver estudando sozinho. E assim prosseguiriam todas as aulas seguintes, passando, em cada uma delas, pelos diferentes movimentos de baixo escritos no livro.

⁸ A esse respeito é interessante notar que grande parte dos *Méthodes* destinados a amadores na França setecentista caracterizava-se por textos prolixos, ao contrário do laconismo de obras italianas usadas no ensino profissionalizante no mesmo período, como é o caso das regras de Nicola Sala.

⁹ Diminuição é um termo do contraponto. Refere-se à prática tocar notas de menor valor entre notas estruturais.

¹⁰ Quando duas vozes podem ser invertidas, diz-se que estão em contraponto duplo.

Esse exercício de imaginação pode não corresponder necessariamente à realidade, mas é muito verossímil e faz com que o vazio que emana das páginas do *Libro per accompagnare* seja preenchido com muito “som”. A ideia de que os alunos eram encorajados a criar variações sobre padrões básicos de movimentos melódicos do baixo (mas também de vozes superiores) encontra respaldo em cadernos de contraponto escrito¹¹, nos quais os alunos eram obrigados a escrever dezenas de realizações em disposições para uma única linha de baixo. Por um lado, isso pode gerar questionamentos que indagam novamente se os *partimenti* não eram apenas escritos. Isso, porém, não faz sentido, pois, como se pode observar no tratado de Tritto, antes de escrever contraponto, um aluno **deveria** estudar a *numerica*. Além disso, não haveria razão para a inexistência de exemplos escritos nos cadernos de livros de regras de *partimenti*, de modo que o aluno precisaria necessariamente ouvir, reproduzir, ser apresentado aos modelos e ser corrigido presencialmente, por um *maestro*. Nesse sentido, a teoria e a prática do partimento é essencialmente uma *epistemologia audiotátil*, tal como proposto como Vincenzo Capolaretto (2019, p.184). Outro elemento interessante que corrobora a ideia de que houvesse essa “conversa” musical entre um professor que exemplifica com o *tocar* e um aluno que o imita é o fato de muitos partimenti serem chamados simplesmente de *exemplos*, como se vê nas *Regole di Partimenti* de Giovanni Furno:

Quando o partimento cai uma terça e sobe um grau acompanha-se com 3^a, 5^a e 6^a, ou seja, aquela nota que caiu uma 3^a acompanha-se com 3^a, 5^a e 6^a, enquanto à nota que acabou de subir um grau dá-se a 3^a e a 5^a. Também é possível acompanhar com a 9^a, [desde] que [essa] tenha sido preparada pela 3^a e que seja resolvida em outra 3^a. Dessa maneira, a nota que subiu um grau [é acompanhada por] 3^a, 5^a e 9^a e aquela nota que caiu uma terça acompanha-se com a 3^a, 5^a e 6^a, [sempre] respeitando as cordas do tom. Segue o **exemplo** [grifo nosso]:¹²
[Partimento n^o 6]

¹¹ Livro fundamental em que foi explorada a importância do estudo de cadernos de contraponto para o entendimento da prática do partimento é *Counterpoint and Partimento* (TOUR, 2015).

¹² “Quando il Partimento cala di 3^a. e sale di grado, si accompagna con 3^a. 5^a. e 6^a. cioè a quella nota che è calata di 3^a. se li dà 3^a. 5^a. e 6^a. e a quella che è salita di grado se li dà 3^a. e 5^a. si può accompagnare anche colla 9^a. preparata dalla 3^a. e risolta anche a 3^a. cioè a quella nota che sale di grado 3^a. 5^a. e 9^a. e a quella che cala di 3^a. se li dà 3^a. 5^a. e 6^a. osservando le corde del tono.”



(FURNO, 181-, p. 10-11)

No excerto acima, Furno expõe em palavras como acompanhar (ou *harmonizar* em termos modernos) um movimento sequencial. Entretanto, o exemplo dado por ele é um protótipo de peça, que não exemplifica exatamente o que foi dito, mas conduz à sua aplicação sobre esse rascunho de música real. É possível, portanto, que o próprio Furno exemplificasse com realizações ao cravo e, da mesma forma, após ouvir as tentativas de realização de seus alunos, os conduzisse a explorar diversas maneiras de variar e criar música naquele exercício. Assim, da mesma forma que *partimento* pode ser entendido apenas como “música em potencial” (SANGUINETTI, 2007, p. 51), as “ruínas” representadas pelos manuscritos do período só podem exercer nos dias de hoje toda potencialidade enquanto instrumento didático quando exploradas ao instrumento via improvisação.

3. Considerações Finais

Esperamos ter mostrado que a improvisação era intrínseca à didática musical do século XVIII, especialmente nas escolas napolitana e bolonhesa. Assim, acreditamos que esse conhecimento pode ser útil para repensar o ensino da teoria musical nos dias de hoje, uma vez que já são claras as limitações da extrema valorização da cognição abstrata e visual¹³ que predominou nas últimas décadas no ensino musical institucionalizado.

Dessa forma, é notável que no currículo dos antigos conservatórios não existia a matéria de percepção auditiva. Apesar disso, não é raro ver anedotas de que os “grandes

¹³ Sobre as definições e diferenças dos modelos de cognição visual e audiotátil, ver Capolaretto (2019).

compositores do passado”, como Mozart, tinham uma forte habilidade auditiva, sendo capazes de transcrever facilmente melodias escutadas e de compor rapidamente, já que dependiam disso para satisfazer o mercado de música de teatro e da Igreja. Tal habilidade pode, talvez, ser explicada pelo fato de as disciplinas teóricas de contraponto, harmonia e percepção auditiva serem integradas na prática dos *partimenti*, de modo que a improvisação - extremamente eficiente e que ocupa uma posição central nesse sentido - poderia ser aplicada com sucesso também nos currículos atuais, tal como proposto por Peter van Tour (2020).

Finalmente, ressaltamos que o estudo das didáticas da improvisação histórica pode dialogar com tendências da pedagogia contemporânea que valorizam o *saber da experiência* (BONDÍA, 2002) como algo tão ou mais importante do que informações abstratas desconectadas da vivência.

Referências

- ALEGRE, Roberto C.; VIDEIRA, Mário. Os partimenti de Nicola Sala (1713-1801) como fonte para o estudo do contraponto prático imitativo ao teclado. In: PERFORMA CLAVIS INTERNACIONAL, 6., 2020, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ECA-USP, 2020. p. 165-179. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/003029535>. Acesso em: 27 set. 2021.
- BARAGWANATH, Nicholas. *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2020.
- BONDÍA, Jorge Larrossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação [online]*, Rio de Janeiro, n.19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Acesso em: 27 set. 2021.
- CAPOLARETTI, Vincenzo. *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili: Un paradigma per il mondo contemporaneo*. Canterano: Aracne Editrice, 2019.
- CHRISTENSEN, Thomas. The Improvisatory Moment. In: GUIDO, Massimiliano et al. *Studies in Historical Improvisation*. New York: Routledge, 2017. p. 9-24.
- CZERNY, Carl. *Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*. Wien: Diabelli und Comp., 1829.
- DAHLHAUS, Carl. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. v. 11. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.
- FURNO, Giovanni. *Metodo facile, breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare i Partimenti senza numeri del Maestro Giovanni Furno per uso degli Alunni del Real Conservatorio di Musica*. Napoli: Orlando, [182-].
- 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.



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

GJERDINGEN, Robert; BOURNE, Janet. Schema Theory as Construction Grammar: Language and Music Share Domain-General Cognitive Functions. *Music Theory Online*, Bloomington, v. 21, n. 2, 2015. Disponível em: http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.gjerdigen_bourne.html. Acesso em 21 jul. 2021.

MARTINI, Giambattista. *Libro per accompagnare*. Ed. Peter van Tour. Visby: Wessmans Musikförlag, 2020.

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

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

_____. The realization of Partimenti: An Introduction. *Journal of Music Theory*, New Haven, v. 51, n.1, p. 51-83, 2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40283108>. Acesso em: 27 set. 2021.

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

_____. Integrating Aural and Keyboard Skills in Today's Classroom: Modern Perspectives on Eighteenth-Century Partimento Practices In: TERIETE, Philipp; REMES, Derek (Eds.) *Das Universalinstrument: "Angewandtes Klavierspiel" aus historischer und zeitgenössischer Perspektive*. Hildesheim: Olms Verlag, 2020. p. 217-239.

TRITTO, Giacomo. *Scuola di Contrappunto ossia teorica musicale*. Milano: Artaria, c. 1816.