

Memória



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 1, JAN.–JUN. 2020
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Paulo Silva sobre Carlos Gomes: notas sobre o ensino de contraponto nos séculos XIX e XX

Roberto Macedo¹

RESUMO: Em 1936 era publicada uma edição da *Revista Brasileira de Música* comemorativa do centenário de nascimento de Antônio Carlos Gomes (1836-1896). Neste volume, um interessante artigo de Paulo Silva tratava dos estudos de contraponto e fuga do autor de *Il guarany*. Silva, professor de contraponto e fuga do então Instituto Nacional de Música, selecionou exemplos de exercícios de Gomes realizados na Itália sob a orientação de Lauro Rossi, professor e diretor do Conservatório de Milão. Em muitos desses exemplos, são apontados erros ou deslizes que Silva atribui, pelo menos em parte, às deficiências do método de ensino de Rossi. O presente trabalho busca encontrar as motivações, estéticas e ideológicas, subjacentes aos comentários presentes em seu artigo. A figura do *partimento* e seus desdobramentos na formação contrapontística de Gomes foram o ponto de partida para a discussão sobre o ensino do contraponto na Europa e no Brasil no século XIX e primeira metade do XX. A isso soma-se uma menção ao ambiente musical brasileiro à época em que o artigo de Silva foi publicado.

31

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Gomes. Contraponto. Fuga. *Partimento*.

ABSTRACT: In 1936, an edition of the *Revista Brasileira de Música* in commemoration of the birth centenary of Antônio Carlos Gomes (1836-1896) was published. In this volume, an interesting article by Paulo Silva dealt with the studies of counterpoint and fugue of the author of *Il guarany*. Silva, professor of counterpoint and fugue at the National Institute of Music, selected examples of Gomes' exercises conducted in Italy, under the guidance of Lauro Rossi, professor and director of the Milan Conservatory. In many of these examples, errors or slips are pointed out which Silva attributes, at least in part, to the shortcomings of Rossi's teaching method. The present work seeks to find the motivations, aesthetic and ideological, underlying the comments present in his article. The figure of the *partimento* and its consequences in the contrapuntal formation of Gomes were the starting point for the discussion on the teaching of counterpoint in Europe and Brazil in the Nineteenth and first half of the Twentieth Century. Furthermore, a mention is made of the Brazilian musical milieu at the time in which Silva's article was published.

KEY-WORDS: Carlos Gomes. Counterpoint. Fugue. *Partimento*.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).



Paulo Silva jovem (Acervo de Nelson Macedo).

Em 1936 era publicada uma edição da *Revista Brasileira de Música* comemorativa ao centenário de nascimento de Antônio Carlos Gomes (1836-1896). Nesta edição, com 480 páginas inteiramente dedicadas a Gomes, figura um interessante artigo de Paulo Silva tratando dos estudos de contraponto e fuga do autor de *Il guarany*. Silva, professor de contraponto e fuga do então Instituto Nacional de Música, selecionou exemplos de exercícios de contraponto e fuga de Gomes realizados na Itália, sob a orientação do compositor Lauro Rossi, eminente professor e diretor do Conservatório de Milão. Em muitos desses exemplos, são apontados erros ou deslizes que Silva atribui, pelo menos em parte, às deficiências do método de ensino de Rossi.

O ensaio de Paulo Silva sobre a formação contrapontística de Carlos Gomes enseja abordagem bifocal: a primeira visaria a uma análise mais ou menos sintética do currículo de composição no conservatório de Milão na época em que Gomes para lá foi enviado para aperfeiçoar seus estudos musicais. A isso, conjuga-se naturalmente a avaliação do papel de Lauro Rossi na construção dessa matriz de formação, bem como o tratamento que recebeu o contraponto de Rossi, seja como técnica em si, seja como ferramenta para um “compositor operístico”. Por outro lado, o ensaio de Silva suscita interesse pela possibilidade que oferece de se jogar luz sobre a ideologia subjacente à sua estrutura argumentativa. Neste caso, duas seriam as vertentes a se explorar: 1) a investigação, no discurso de Silva, de vestígios de uma reação à “antiga” escola operística italiana, cujo maior representante no Brasil sempre fora Gomes (reação aliás revigorada na esteira de dois outros importantes vetores estéticos e ideológicos da história intelectual brasileira, o modernismo e o nacionalismo dos anos 1920-30); e, igualmente instigante, 2) uma apreciação da filiação de Silva à escola francesa, em relação sobretudo ao papel que esta assume, com o protagonismo do Conservatório de Paris, na formação de uma grande quantidade de compositores na segunda metade do século XIX e início do XX. Ainda que essa influência tenha chegado tardiamente ao Brasil – considerando o pendor da balança para o universo germânico, na passagem do Império para a República, com a preeminência das figuras de Leopoldo Miguéz (1850-1902) e Alberto

Nepomuceno (1864-1920) (Pereira, 2007; Vidal, 2014) –, a entrada em cena de Francisco Braga foi vital para que um peso maior fosse dado ao modo francês de tratar a instrução técnica e estética dos que ali, no Instituto Nacional de Música, buscavam seu preparo na composição.²

Em primeiro lugar propomos abordar, ainda que de forma resumida, a formação de Gomes no Brasil. Na verdade, o que se quer ressaltar aqui é o ensino de contraponto e fuga ao qual teve acesso. Em seguida, abordamos sua passagem pelo Conservatório de Milão, com um foco sobre essas duas disciplinas, pois são nelas que se ancora o texto de Paulo Silva para tecer seus comentários e juízos severos. Em terceiro lugar, procuramos delinear o ambiente intelectual e artístico dominante no Instituto Nacional de Música à época em que surge, por provocação de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, o artigo de Silva. Por fim, analisamos alguns dos comentários de Paulo Silva aos exercícios de Gomes à luz das perspectivas apontadas nos itens anteriores.

Formação de Gomes no Brasil

Carlos Gomes iniciou seus estudos em Campinas, com o pai, Manoel José Gomes, que era um músico típico do interior do Brasil, ou seja, um artesão musical voltado para o provimento da música litúrgica e cívica na cidade onde morava a família, Campinas (São Paulo). No entanto, não se pode inferir que o envolvimento de Gomes com a tarefas eminentemente práticas do pai tenha redundado em uma formação técnica e intelectualmente deficiente. Na verdade, o progenitor do compositor tivera aulas de contraponto com André da Silva Gomes.³ Portanto, em 1859, quando se matricula no Imperial Conservatório de Música, Gomes já é portador de algum conhecimento da técnica contrapontística. Nessa

² Ver síntese biográfica de Paulo Silva à p. 19 da presente edição.

³ André da Silva Gomes (1752-1844), compositor e professor português, radicado em São Paulo desde 1774. Teve grande influência na vida musical, especialmente na sua tarefa de pedagogo. Este último havia escrito uma espécie de tratado de contraponto, ao qual deu o título de *Arte explicada do contraponto*, cuja transcrição foi editada publicada por Régis Duprat e colaboradores. O único exemplar que sobrevive deste tratado é uma cópia de 1830, por Jerônimo Pinto Rodrigues (ver Duprat, 1998).

instituição, estuda contraponto com Gioacchino Giannini (Silva, 2007, p. 113), que introduz o jovem aluno à técnica do *partimento*, e o faz através de uma publicação intitulada *Partimenti ossia bassi numerati, del celebre maestro Fedele Fenaroli* (Nogueira, 2006, p. 58).⁴ Nesse particular, embora seja provável que o maestro Giannini tenha trazido da Itália sua própria biblioteca, merece destaque o fato de que a proeminência da figura de Francisco Manoel da Silva esteja associada ao momento em que tem início a difusão de obras teóricas impressas no Brasil, como bem atestam Binder e Castagna (1996)⁵:

[...] com Francisco Manuel da Silva, Rafael Coelho Machado e outros, inaugurou-se uma nova fase de teoria musical brasileira, na qual as obras didáticas apresentavam-se impressas, voltadas a todas as áreas de atuação dos músicos práticos e destinadas a um público mais numeroso. Foi esse o tipo de teoria que orientou a prática musical brasileira até as primeiras décadas do séc. XX e que somente foi renovada com as gerações nacionalistas que passaram a atuar a partir da década de 1920 (1996, p. 20).

Tomando como ponto de partida o fato de que Carlos Gomes enceta o aprendizado formal de composição com um maestro italiano, é imperioso fazer breve incursão na formação de um compositor italiano (entenda-se aqui, compositor de óperas) em um conservatório italiano do final do sé-

35

- ⁴ “Partimenti ou baixos cifrados, do célebre maestro Fedele Fenaroli”. Nogueira (2006) cita também uma segunda obra, que seria objeto de estudo de Gomes a essa época: o *Trattato d’accompagnamento* de Luigi Felice Rossi publicado com a obra de Fenaroli (*Partimento ossia bassi numerati del celebre Maestro Fedele Fenaroli e trattato d’accompagnamento di Luigi Felice Rossi*. Milão, s.d. [c. 1844]). Nesse caso, não confundir com Lauro Rossi, que foi professor de contraponto e composição de Gomes em Milão. Uma breve apreciação sobre os *partimenti*, ou seja, sua definição, bem como sua aplicação na formação dos compositores do século XIX, será apresentada um pouco mais à frente, quando será tratada a questão do ensino de composição na Itália. Marcelo Fagerlande (2000, p. 8-9), em uma revisão de um livro de Joel Lester (*Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1992), demonstra a diversidade terminológica, característica da teoria da *performance*, e mais especificamente dos tratados dos séculos XVII e XVIII. Ver também Christovam; Machado Neto (2013).
- ⁵ Binder e Castagna (1998, p. 200) menciona um pequeno tratado, atribuído a Francisco Manoel da Silva: a *Arte da Muzica para uso da mocidade brasileira por hum seu patrício* (Rio de Janeiro: Typographia de Silva Porto & Cia., 1823), que trata resumidamente do baixo contínuo no capítulo referente ao acompanhamento.

culo XVIII e início do XIX. Tal nos dá uma ideia das tensões, nem sempre ocultas, entre os anseios artísticos de Carlos Gomes e seu real preparo técnico. É inclusive plausível sugerir que muitas das diretrizes do ensino de música nos conservatórios italianos tenham origem na chamada “escola napolitana”, cujo estilo teve inegável protagonismo na construção do gênero operístico italiano desde o final do século XVII até meados do XVIII. Nesse contexto, o *partimento* se institui como um dos fundamentos da técnica composicional. Mas o que eram, afinal, os *partimenti*? E como podemos entendê-los no ensino de composição, na Itália, ao longo dos séculos XVIII e XIX e estendendo-se até outros países?

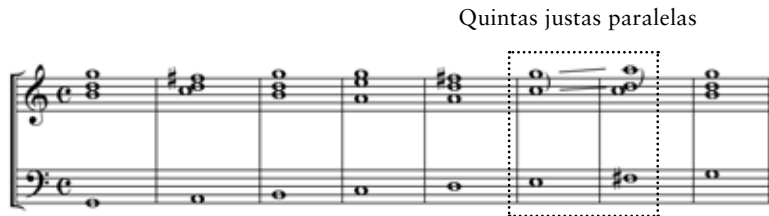
36 Segundo Diergarten, *partimenti* eram exercícios constituídos de “linhas do baixo com ou sem cifragem, as quais o estudante aprendia a realizar de improviso, de acordo com as regras do baixo contínuo, da regra da oitava e de uma variedade de modelos padronizados de composição” (Diergarten, s. d., p. 9, grifo nosso).⁶ Embora o *partimento* fosse amplamente praticado, o contraponto rigoroso, no estilo palestriniano preconizado por Fux, era também ensinado e exercitado ali. O *partimento* era constituído de vários estágios de aprendizado e regulado por normas (*regole*): noção de consonância e tratamento das dissonâncias, cadências, a regra de oitava (*regola dell’ottava*) e outros esquemas abstratos (estruturas sequenciais, modulantes ou não). Essas *regole* e esquemas se inscreviam em uma estrutura escalonada e sistêmica, na qual

à medida em que o estudante progredia [...], dominava mais e mais esquemas. Cada novo *partimento* era uma oportunidade para descobertas, para reforço de esquemas aprendidos previamente e para a prática de juntar as partes constituintes em um todo satisfatório. Era um curso *não verbal* de estudos que combinava elementos de *performance*, análise, improvisação, e composição (Gjerdigen, 2009, p. 105).⁷

⁶ “Partimenti sind unbezifferte oder bezifferte Basslinien, die der Student im Stegreif nach den Regeln des Generalbasses, der Oktavregel und einer Vielzahl standardisierter Satzmodelle auszusetzen lernte.” Segundo Sanguinetti (2012, p. 167), os *partimenti* diferem do baixo contínuo como acompanhamento (*throughbass*, *Generalbass*), por constituírem, de forma autônoma, a base de uma composição completa para teclado. Ou seja, o baixo contínuo era o componente de uma obra pronta, enquanto o *partimento* apresentava-se como uma estrutura, um modelo, sobre o qual se podia realizar, contrapontisticamente, uma peça.

⁷ “As the student progressed [...], he mastered the craft of more and more schemata.

Ao domínio da técnica do *partimento* seguia-se o estudo da “*fuga partimento*”, e então as composições livres. Para tornar mais claro o conteúdo normativo da técnica do *partimento*, tomemos a “regra da oitava” (exemplo 1). Esta nada mais era do que a realização, no instrumento de teclado, de uma progressão com uma linha do baixo em forma de escala (modo maior ou menor) ascendente ou descendente:



Exemplo 1. Quintas paralelas no esquema da “regra da oitava” de um *partimento*.

Desde já se observa, límpida e claramente, as quintas justas paralelas entre os compassos 6 e 7, de há muito admitidas “*nello stile libero moderno*” (como diria Lauro Rossi), em razão de ser o *partimento* uma realização, em grande parte, feita diretamente ao instrumento de teclado, e na qual o fator harmônico sobrepuja a rígida condução contrapon-tística das vozes. No contexto específico do exemplo anterior, portanto, três condições se destacam: as ditas quintas não acontecem entre vozes extremas; nos compassos citados a terça de cada acorde figura no baixo; e, o mais importante, há uma dissonância no segundo acorde. Em uma análise superficial, efetuada com base fenomenológica, fica patente que o paralelismo das quintas é “atenuado” pelos aspectos harmônicos colocados em jogo. Estes procedimentos eram aceitos desde a segunda metade do século XVIII e se expandiram sobremaneira nas primeiras décadas do XIX. Poderíamos trazer aqui inúmeros exemplos de conduções de vozes, que a exemplo da regra de oitava, e circunscritas a essa técnica de ensino, não eram regidas pelo mesmo rigor então aplicado ao contraponto

Each new partimento was an opportunity for discovery, for reinforcement of previous schemata, and for practice in knitting the component parts into a satisfying whole. It was a nonverbal course of study that combined elements of performance, analysis, improvisation, and composition” (nossa tradução).

vocal oriundo de Fux. Para Diergarten, todavia, verificava-se na escola napolitana um sentido de valorização do contraponto:

O ensino do contraponto dos conservatórios napolitanos era lendário. Em seu relato sobre as escolas italianas do início dos anos de 1770, escreveu Charles Burney: “assim como os estudiosos dos conservatórios venezianos eram justamente celebrados por seu gosto e clareza de execução, os de Nápoles desfrutaram há muito da reputação de serem os primeiros contrapontistas ou compositores na Europa”. Burney também utiliza aqui a noção de “contraponto” manifestamente em sentido amplo, como sinônimo de “composição”, embora o contraponto rigoroso desempenhasse no ensino napolitano um importante papel. Especificamente, o *curriculum* napolitano constituía-se do seguinte: de início exercícios de solfejo (“*solfeggi*”) com os quais exercitava-se a teoria musical geral e a solmização. Pelos muitos manuscritos e impressos que sobreviveram, sabe-se que eram peças vocais sem texto, acompanhadas de baixo contínuo, cujo grau de dificuldade abrangia desde exercícios básicos até composições amplas, imitativas e canônicas, de tal forma que muitos aspectos contrapontísticos já podiam ser introduzidos *en passant*” (Diergarten, s. d., p. 8-9).⁸

38

Cabe lembrar que, nesse âmbito, figuravam também os *solfeggi fugati*, que além de já mostrarem uma maior extensão e um emprego de figurações rítmicas, trabalhavam procedimentos imitativos de certa complexidade, atrelados a planos formais de maior envergadura (como formas-sonata, por exemplo), aos quais eram aplicados processos modulatórios e de trabalho temático-motívico que seriam elaborados logo em seguida,

⁸ “Die Kontrapunktausbildung der neapolitanischen Konservatorien war legendär. In seinem Bericht über die italienischen Schulen schreibt Charles Burney Anfang der 1770er-Jahre: ‘As the scholars in Venetian Conservatorios have been justly celebrated for their taste and neatness of execution, so those in Naples have long enjoyed the reputation of being the first Contrapuntists or composers in Europe.’ Auch Burney benutzt den Begriff ‘Kontrapunkt’ hier offenbar im weiteren Sinne als Synonym für ‘Komposition’, doch spielte in der neapolitanischen Ausbildung auch Kontrapunkt im engeren Sinne eine wichtige Rolle. Im Einzelnen gestaltete sich das Neapolitanische Curriculum wie folgt: Am Anfang standen Singübungen (‘Solfeggi’), mit denen die allgemeine Musiklehre und Solmisation geübt wurden. Bei den in zahlreichen Manuskripten und Drucken überlieferten Solfeggi handelt es sich um Generalbass-begleitete, textlose Gesangsstücke, deren Schwierigkeitsgrad von basalen Übungen bis hin zu umfangreichen, imitatorischen und kanonischen Kompositionen reicht, so dass viele Aspekte des Kontrapunkts bereits *en passant* eingeführt werden konnten” (nossa tradução). Diergarten refere-se aqui a um relato de Charles Burney (1726-1814), historiador de música inglês.

durante o ensino do *partimento* (Diergarten, s. d., p. 9). Embora esse estilo, francamente fundado na prática instrumental, fosse amplamente empregado, o ensino do contraponto vocal (rigoroso, no estilo palestriniano) não era descuidado, especialmente por servir de modelo para as partes corais das obras sacras.⁹

Esta breve exposição dos princípios por trás dos *partimenti*, que teve por objetivo tão somente revelar algumas das bases do aprendizado de Carlos Gomes no Brasil, termina também por demonstrar que muitas das observações de Paulo Silva, relativas tanto a realizações do compositor campineiro, quanto à presumida “precariedade dos recursos pedagógicos da época”, mostram indícios de um certo desconhecimento seu dos procedimentos então vigentes, fundados em uma tradição já há muito consolidada na Itália.¹⁰

Gomes no Conservatório de Milão

A excelência acadêmica e artística de Gomes, demonstrada na capital do Império, resultou na concessão de uma bolsa (ou pensão) para estudar no Conservatório de Milão.¹¹ Todo o processo de seleção de Gomes

39

⁹ O que demonstra a convivência entre dois estilos (ou *idiomas*, na terminologia de Meyer) diferentes ou contrastantes: a *prima* e a *seconda prattica*. Na verdade, a escrita vocal baseada no *Gradus ad Parnassum* de Fux, já bastante difundida na Itália na segunda metade do século XVIII, uma vez aprendida como forma abstrata, era com relativa frequência tratada como “esqueleto” a ser preenchido com os procedimentos e as figurações originários dos *partimenti*.

¹⁰ Não sendo o objetivo do presente trabalho o aprofundamento sobre o tema do ensino por meio do *partimento*, o leitor interessado poderá se valer de outras fontes bibliográficas: Robert O. Gjerdingen, *Partimento, que me veux-tu?* (2007); Felix Diergarten, “*The true fundamentals of composition*”: *Haydn’s partimento counterpoint* (2011); e Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice* (2012). Nos últimos anos tem se esboçado uma espécie de reabilitação do *partimento* nas escolas de música dos países de fala alemã. Em relação a isso, ver Van Tour (2019).

¹¹ Esta instituição, fundada em 1807, em plena ocupação napoleônica da Itália, se distinguiria das demais na península pelo seu caráter laico, considerando-se que os conservatórios já existentes, em especial os de Nápoles e Veneza, estavam estreitamente vinculados a instituições religiosas. O conservatório de Milão organizou-se, seja no sentido pedagógico, seja no administrativo, tendo como modelo o recém-criado

e as subseqüentes dificuldades financeiras e entraves burocráticos são narrados por Silva (2007, p. 119-125), a partir de fontes documentais primárias. Porém, há um aspecto interessante a se atentar: a constatação de que o jovem compositor tivesse chamado a atenção dos professores do Imperial Conservatório, e do próprio Francisco Manoel, pelo seu bom desempenho exatamente na disciplina de *contraponto*. Segundo Silva (2007, p. 119-120), ele fora contemplado com a menção honrosa de contraponto no ano de 1859 (ano em que chegou para estudar no Rio), obtendo no ano seguinte a “medalha de ouro”, novamente em contraponto. Sua aplicação à disciplina teria sido, assim, relevante fator (embora não o único) para que fosse enviado a Milão para prosseguir seus estudos. E para lá se dirigiu, embarcando em dezembro de 1863.

Na Itália, conforme nos diz Nogueira, deu-se um reencontro com os *Partimenti* de Fenarole (Nogueira, 2006, p. 58-59), que Gomes já conhecera no Rio, ao que se somou um aprofundamento em harmonia, contraponto e fuga, agora com o maestro Lauro Rossi.¹² Sua *Guida ad un corso d’armonia pratica orale*¹³ mencionado por Paulo Silva era, como sabemos, um livro eminentemente prático, tendo a inclusão da palavra “oral” (*orale*) uma significação especial. Vejamos uma parte do prefácio, do próprio Rossi:

Um tratado de harmonia prática *oral*, que se possa confiar com proveito tanto a quem ensina, como a quem estuda, e que sirva de manual tanto àqueles como a estes, se não era uma reivindicação universal, como uma necessidade, foi todavia um desejo de muitos até o momento não atendido. A brevidade, a clareza e a precisão são virtudes indispensáveis a um tal método essencialmente prático. Procurei reunir tais virtudes no meu *Guia*, e se obtive maior ou menor êxito,

Conservatório de Paris (1795). Seu estreito vínculo com a vida cultural da cidade, em especial com a ópera local ajudou a consolidá-lo como centro formador de músicos, e em particularmente de compositores desse gênero. Fizeram parte de seus estudos lá os compositores Giacomo Puccini, Amilcare Ponchielli, Pietro Mascagni, Arrigo Boito, Bruno Maderna e o brasileiro Francisco Mignone. Segundo Volpe (1994-95, p. 51), dos vinte estudantes brasileiros que saíram do país para estudar música na Itália no período compreendido entre 1834 e 1884, treze foram para o Conservatório de Milão.

¹² Ver síntese biográfica de Lauro Rossi à p. 25-26 da presente edição.

¹³ “Guia para um curso de harmonia prática oral”.

não cabe a mim julgar. Nem pretendo menosprezar através dele o mérito dos mais conhecidos tratados, admiráveis por sua copiosa erudição, e merecidamente acompanhados da estima do público; nem mesmo, ao publicar este trabalho, pretendi dizer algo novo ou melhor do que aquilo que outros já tenham dito até o momento: somente quis, com o apoio de minha experiência e convicção, e com o apoio das melhores tradições, oferecer um sistema de harmonia o mais *completo* possível e de todo *prático* para o *ensino coletivo* (Rossi, 1858, p. i, grifos nossos).¹⁴

A perspectiva de Lauro Rossi é o atendimento de uma demanda, a saber, aquela de um ensino de harmonia despido de complexidades e restrições (provavelmente advindas do contraponto vocal clássico) e voltado para o desenvolvimento de competências harmônicas em turmas coletivas, e não para o ensino privado, prática bastante usual até então.¹⁵ Assim, para quem examina a *Guida* mais detidamente e à luz da tradição dos *partimenti*, logo concluirá que ela, embora voltada para o ensino da harmonia escrita, e desprovida do caráter de esquema mais ou menos abstrato, a ser preenchido pelo aluno com outras fórmulas e figurações, traz consigo, de forma ainda mais simplificada, os mesmos fundamentos do *partimento*. Por isso, não é absolutamente de se estranhar a recorrência de *licenze* (licenças) nem a menção ao *stilo moderno*. O que Paulo

41

¹⁴ “Un trattato d’Armonia pratica orale, da potersi mettere con profitto nelle mani di chi insegna, come di chi studia, e che serva di manuale a quelli ed a questi, se non sentivasi reclamato universalmente siccome un bisogno, fu tuttavia un desiderio di molti sin qui insoddisfatto. La brevità, la chiarezza e la precisione sono doti indispensabili ad un tale metodo essenzialmente pratico. Io ho studiato di riunire tali doti in questa mia Guida, e se vi sia riuscito o meno, non spetta a me il giudicare. Nè io intendo menomare con ciò stesso il merito dei più conosciuti trattati apprezzabili per copiosa erudizione, e meritamente accompagnati dalla pubblica stima; nè eziandio, nel pubblicare questo lavoro, pretesi dire cose nuove o migliori di quelle che altri sin qui abbiano detto: solamente io volli, all’appoggio della mia esperienza e convinzione, ed all’appoggio delle migliori tradizioni, indicare un sistema d’Armonia possibilmente compiuto e del tutto pratico per l’insegnamento coletivo” (tradução de Giulio Draghi).

¹⁵ Desenvolvimento diretamente relacionando às drásticas reconformações políticas, econômicas e sociais observadas na transição do século XVIII para o XIX, postas em marcha, entre outras coisas, pela Revolução Francesa, pela Revolução Industrial e pelas Guerras Napoleônicas, processo e eventos esses que culminaram com a ascensão de uma classe (e assim de uma cultura) burguesa na Europa oitocentista.

Silva aponta como disparate é tão somente a menção de Rossi às quintas e oitavas paralelas como tolerâncias em relação ao estilo clássico, que é, contudo, tangencialmente tratado na *Guida*. Nesta, os esquemas são aqueles requeridos para a condução das partes no meio instrumental. Em suma, a *Guida* não trata diretamente do estilo clássico, e isso por uma simples razão: este já era estudado, e com certo rigor normativo, nas aulas de contraponto e fuga (Rossi, p. i). Quando se constata então que as “inconsistências” técnicas ou “deslizes” de Carlos Gomes são creditadas por Paulo Silva a seu professor e à fragilidade de seu tratado (Silva, 2007, p. 131-132), faz-se necessário, portanto, ter em mente que Paulo Silva vê como defeito algo já completamente aceito e praticado nos conservatórios italianos. Isso não quer dizer que haja aqui e ali, inegáveis erros, frutos de distrações. O que não se sustenta, todavia, é a relação de causa e efeito apontada por Paulo Silva (aqui o método, ali, por conseguinte, a falha), onde, na verdade, não há sequer causa.¹⁶

42

No ensino do contraponto e da fuga, a parte mais rigorosa no estudo contrapontístico em Milão, era provavelmente adotado o *Cours de contrepoint et de fugue*¹⁷ de Luigi Cherubini (1835) traduzido para o italiano por Luigi Felice Rossi.¹⁸ O tratado de Cherubini exerce aqui um papel decisivo, sobretudo pelo seu caráter transnacional, exatamente em um momento de afirmação do sentimento da nacionalidade que perpassava o continente europeu. Mas essa característica aponta para uma origem mais remota, que é o seu parentesco com o *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux, editado em Viena (1725) às custas da Coroa Austríaca (Mann, 1987, p. 75), e que rapidamente se tornou uma referência do ensino do contraponto, em especial pela sua proposta pedagógica:

¹⁶ A análise crítica levada a efeito por Paulo Silva é informada por uma escola inteiramente diversa (a francesa), no âmbito da qual Silva sabidamente sobressaiu, como se verá adiante.

¹⁷ “Curso de contraponto e de fuga”.

¹⁸ Segundo Marcos Pupo Nogueira (2006, p. 58), Carlos Gomes teria estudado na Itália com Luigi Felice Rossi (1805-1863), coisa que ao que tudo indica, não aconteceu. Gomes estudou, na verdade, com Lauro Rossi. O próprio Nogueira assevera que “a disciplina de contraponto imitativo, adquirida principalmente com Rossi, exerceu papel decisivo na escrita de Gomes [...]” (2006, p. 32).

apresentar o conteúdo teórico-prático em um formato contendo dificuldade e complexidade crescentes. Esse tratado, escrito originalmente em latim, angariou um tal prestígio, que rapidamente transitava entre os teóricos e compositores do século XVIII de diversos recantos europeus, ganhando traduções para o alemão em 1742, por Lorenz Mitzler (Bent, 2002, p. 575-576), sendo seguida das traduções para o italiano em 1761, para o inglês em 1768, e para o francês em 1773-1775. Nascido na Itália em 1760, Cherubini recebeu ali toda a sua formação como compositor, antes de se instalar em Paris, em 1786, e tornar-se um dos pioneiros na organização do Conservatório de Paris, em 1795. No seio dessa instituição Cherubini se consagrou como professor de contraponto, e é no meio de uma intensa disputa entre François-Joseph Fétis (1784-1871) e Antonín Reicha (1770-1836) em torno de questões estéticas e técnicas do ensino da disciplina que, onze anos após a publicação do tratado de Fétis (1824), Cherubini, já como diretor do Conservatório, publica o seu próprio tratado, talvez na tentativa de dar um ponto final aos embates.

Segundo Bent (2002, p. 590-591), Cherubini marca assim as linhas mestras do *Cours de contrepoint et de fugue*: “contraponto rigoroso e moderno”. *Rigoroso* levando em conta apenas as dissonâncias e consonâncias, na forma como eram tratadas nos antigos teóricos (leia-se Zarlino, Artusi e, principalmente, Fux), e *moderno*, no sentido de ter encampado a tonalidade, ao invés dos antigos modos eclesiásticos.¹⁹ De fato, é essa leitura simplificada e atualizada feita por Cherubini que torna o seu tratado (na verdade, um livro-texto) um paradigma para o ensino do contraponto ao longo do século XIX, especialmente na França, espraiando-se também nos países sob sua influência.²⁰

Embora a Itália resistisse à influência francesa, o texto de Cherubini de igual modo afirmou-se ali por meio de uma tradução feita por L. F.

¹⁹ Giovanni Battista Martini, ou simplesmente padre Martini (1706-1784), que atuou como musicólogo, compositor e pedagogo da música na Itália setecentista, ainda mantinha os modos antigos (gregorianos) na proposição de seus *cantus firmi*, e na sua realização contrapontística.

²⁰ O próprio Arnold Schönberg (1874-1951) tem a sua leitura do *Gradus: os Preliminary Exercises in Counterpoint* (1963). O mesmo acontece com Heinrich Schenker (1868-1935).

Rossi, em cujo prefácio há referência a uma certa flexibilização por conta da “tonalidade moderna”. Essa é a característica do *Cours* de Cherubini: o rigor do contraponto de Fux modelado pela instauração de uma estrutura harmônico-tonal.²¹

O Instituto Nacional de Música no início da década de 1930

Por tudo que vimos acima, com uma visão panorâmica da formação de Carlos Gomes no Brasil e na Itália, parece inevitável concluir que Paulo Silva, em seu julgamento da técnica contrapontística de Gomes tal como revelada por seus exercícios escolares (aliás jamais destinados ao escrutínio público), dos quais faz um recorte bem delimitado, deixa transparecer vestígios da forte reação à velha escola operística italiana, que fez do Instituto Nacional de Música republicano uma de suas mais importantes trincheiras. Sem perder de vista este pano de fundo histórico, e visando ao esclarecimento da ideologia subjacente à estrutura argumentativa de Paulo Silva, procuramos delinear o ambiente intelectual e artístico dominante (pelo menos no ensino da composição) no Instituto Nacional de Música em 1936, quando escreve seu sucinto comentário, a partir de um breve exame do contexto e do histórico do ensino do contraponto na instituição na virada do século XIX para o XX.

A passagem do antigo Conservatório da época do Império para o Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ) pelas mãos de Leopoldo Miguéz (1850-1902) teve como principal eixo a “modernização” de seu escopo, no intuito de se criar uma instituição que, atendendo os anseios de atualização curricular, projetasse no campo da formação musical os ideais republicanos. A busca por referências nos grandes centros levou Miguéz a considerar os conservatórios alemães como os modelos ideais para o Brasil. E se podemos dizer que o projeto foi exitoso, sobretudo nos seus primeiros dez anos, em que Miguéz logrou incorporar ao corpo docente também um outro célebre germa-

²¹ Vê-se, portanto que a formação de Gomes no Conservatório de Milão pode não ter sido tão fraco quanto supunha Paulo Silva, que acertadamente viu, em certa parte do conjunto analisado, dignos modelos de “melódica expressiva” e “perfeito equilíbrio”.

nista, Alberto Nepomuceno, que retornava de seus anos de formação na Europa (a maior parte dos quais em Berlim) em 1895. De outra parte, podemos verificar que a nomeação de Francisco Braga (1868-1945) para a cadeira de contraponto e fuga do Instituto em 1902 foi decisiva para a consolidação, ali, de um currículo com um matiz francês.

A estadia de Braga no Conservatório de Paris, sob a orientação de Jules Massenet (1842-1912),²² fez com que ele estivesse em contato direto com as práticas pedagógicas e teóricas daquela que era então uma das mais respeitadas instituições de ensino musical da Europa. Braga estudara contraponto e fuga no Brasil com Carlos Mesquita (1864-1953), que por sua vez também trazia consigo a bagagem formativa francesa, tendo estudado no Conservatório de Paris com Émile Durand e com o próprio Massenet (contraponto e fuga). É em tal contexto que entra em cena o jovem José Paulo da Silva, mais conhecido como Paulo Silva.

Paulo Silva, que era trombonista e assim oriundo do rico universo das bandas de música da época, matricula-se no Instituto Nacional de Música em 1905, e algum tempo depois passa a ter aulas de contraponto e fuga com Braga. Este foi o grande incentivador e mentor de Silva no Instituto. Como livre-docente de harmonia em 1921, e professor de harmonia, contraponto e fuga em 1935, Paulo Silva (que já havia publicado a maior parte de suas obras didáticas) viaja à França em 1937, para visitar o Conservatório de Paris.²³ A essa época, já pontificava no estudo de contraponto e fuga o *Traité de contrepoint et de fugue*²⁴ (1901) do compositor Theodore Dubois (1837-1924). O tratado de Dubois, bastante abrangente, encampando de forma ainda mais acentuada os procedimentos da harmonia, contém, porém, um rigor ainda maior, em especial no tratamento das dissonâncias e na condução de partes.²⁵ Re-

45

²² Resultado de uma bolsa obtida por ter figurado entre os quatro finalistas do concurso para o novo Hino Nacional da recém-proclamada República.

²³ Tanto o *Curso de contraponto* (1933) quanto o *Manual de fuga* (1935) são dedicados a Francisco Braga.

²⁴ “Tratado de contraponto e fuga”.

²⁵ Alguns *cantus firmi* do livro de Dubois fazem parte dos exercícios propostos por Paulo Silva em seu *Curso de contraponto*.

vela-se assim ser essa a “escola” que contribui decisivamente para o seu olhar sobre os exercícios de contraponto de Carlos Gomes.

Por outro lado, não se pode descartar de todo, no texto de Paulo Silva, os postulados de cunho “anti-italianistas”, anteriormente aventados. Figuram ali como reverberações tardias das tensões estéticas e políticas do momento histórico da fundação do Instituto. Chama a atenção a maneira como Silva aborda a música operística italiana, por exemplo quando faz referência às contingências do compositor italiano do século XIX:

O teatro tornou-se, pois, o ambiente, por excelência, em que o povo podia embevecer-se na suavidade de suas vozes privilegiadas, admirando-lhes, ao mesmo tempo, o malabarismo que ostentavam num punhado de trilos, grupetos, portamentos, gorjeios e bravatas de notas agudíssimas. O compositor italiano do século XIX tinha que seguir as preferências do público, escrever de acordo com os cantores e de ficar ao serviço do teatro. Noutra feição não lhe seria possível a vida material. Ficava assim um campo muitíssimo reduzido para a arte individual e desinteressada (Silva, 1936, p. 175-176).

46

Além de traçar uma relação causal entre a condição social do compositor italiano e a debilidade polifônica de sua música dramática, prossegue dando lugar agora à exaltação da sofisticação harmônica dos franceses e alemães²⁶:

Em face de tal situação os compositores que não somente malbaratavam a orquestra que era arranjada à maneira de acompanhamento ao canto, mas sem *a complexidade e a energia do contraponto* (geralmente acordes repetidos, tenutas, trêmulos e arpejos) como também a harmonia que carecia dos cuidados que na mesma época, já se observavam na *música francesa e alemã* (ibidem, p. 176, grifos nossos).

Há aqui um outro ingrediente, o qual, no escopo deste artigo, merece uma reflexão tangencial: o ambiente no qual se desenrolam as discussões estéticas e ideológicas em torno de ideais nacionalistas e modernistas, com todas as tensões geradas no ambiente acadêmico brasileiro. O Instituto Nacional de Música não ficou apartado dos embates e das discus-

²⁶ No entanto, Paulo Silva não deixa de exaltar a perícia da escrita de Carlos Gomes em outros exercícios, em vários trechos do seu trabalho. Fica patente a “dissonância” entre a análise técnica de simples exercícios de contraponto de um aluno célebre e a qualidade da produção artística desse mesmo aluno.

sões que se desenrolavam na imprensa e nos meios cultos da alta burguesia. Decerto que, tendo sido a música também abarcada pela agenda modernista, o meio acadêmico musical se visse, de alguma forma, arrastado para dentro dessas discussões. Em meio a isso, a figura de Mário de Andrade se tornou um agente catalisador da defesa do modernismo e de uma música “essencialmente” nacional. Não é de se admirar, portanto, que o estilo operístico italiano, embora apresentando um caráter bastante distintivo de uma nacionalidade – a italiana –, e arvorando ao mesmo tempo um caráter cosmopolita ou internacionalista, causasse repulsa às figuras mais radicais do movimento modernista/nacionalista.²⁷

Comentários técnicos sobre a análise de Paulo Silva

Considerando o escopo do presente artigo e as limitações de espaço, faremos aqui uma análise com algum pormenor de três exemplos do artigo original de Paulo Silva – exemplo 1 (segundo item: 7.º e 8.º comp. da 16.ª lição), exemplo 2 (terceiro item: 6.º e 7.º comp. da 22.ª lição) e exemplo 3 (primeiros compassos da lição 39.ª) – e comentaremos sinteticamente outros dois.

No segundo item de seu primeiro exemplo (exemplo 2, abaixo), Paulo Silva decerto apontava a oitava direta²⁸ entre o baixo e o soprano. Esse tipo de condução, entretanto era aceito no âmbito dos *partimenti*, considerando três variáveis que atenuavam o efeito do paralelismo condutivo:

²⁷ É importante ressaltar que, como aponta Volpe, o confronto em torno de Carlos Gomes e Villa-Lobos no decorrer da Semana da Arte Moderna aponta para o fato de que Gomes ainda desfrutava de um lugar privilegiado na crítica, ainda nos anos de 1920, mesmo que fosse para ser contestado (2004, p. 10). Mas é o próprio Mário de Andrade que coloca em xeque o internacionalismo da ópera italiana, especialmente se confrontada com a noção de um “estado de consciência” nacional. Por isso ele não se furta em dizer que “do Imperador e da sua ópera, o que Carlos Gomes tirou foi o canto em italiano, o italianismo musical, a importação, o desrelacionamento funcional” (Andrade, 1991, p. 20).

²⁸ Segundo as regras do contraponto rigoroso, trasladadas também para os tratados de harmonia, os intervalos de consonância perfeita (quintas e oitavas justas) atingidos por movimento direto (por isso, oitavas diretas, ou oitavas ocultas) devem ser evitados.

- a) o acorde do qual parte o movimento direto contém dissonância (no caso em questão, é um acorde de 7.^a da dominante na primeira inversão);
- b) o movimento direto entre o baixo e o soprano tem origem no segundo tempo (sem acentuação métrica, portanto) do primeiro compasso;
- c) entre o primeiro tempo do primeiro compasso e o seu respectivo no segundo compasso (mais uma vez entre o baixo e o soprano) obtém-se um movimento contrário.



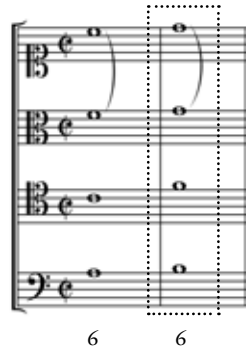
Exemplo 2. Oitava por movimento direto.

48

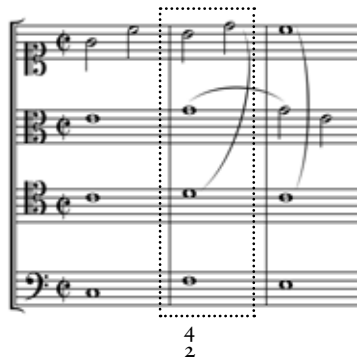
No terceiro item do segundo exemplo de Paulo Silva (exemplo 3, abaixo) temos uma fórmula típica dos *partimenti*, isto é, uma progressão de dois acordes na primeira inversão, sendo o primeiro uma tríade e o segundo uma téttrade (acorde de 7.^a da dominante na primeira inversão). Essa progressão é paralela àquela comentada anteriormente no exemplo da “Regra da Oitava” (exemplo 1, acima). Aqui, o problema apontado por Paulo Silva é constituído pelo paralelismo das quintas justas (ou quintas consecutivas, como anotado por Paulo Silva em seu texto) entre o contralto e o soprano.

Temos no terceiro exemplo de Paulo Silva (exemplo 4, abaixo) a forma mais patente de paralelismo: as oitavas consecutivas entre o tenor e o soprano. Mais uma vez a situação métrica do intervalo do qual parte o movimento harmônico paralelo, associada à presença de uma harmonia dissonante (acorde de 7.^a da dominante na terceira inversão) servem como fatores atenuantes ao efeito do paralelismo, corretamente assinalado por Silva. No entanto, vale a ressalva de que, nesse caso, não

acorde de 7.^a da dominante



Exemplo 3. Quintas paralelas e o acorde de 7.^a da dominante.



Exemplo 4. Oitavas paralelas e acorde de 7.^a da dominante na terceira inversão.

é um tratamento comum encontrado na literatura de *partimento* ou de baixo contínuo, chegando a ser previsto por Lauro Rossi na sua *Guida*. A oitava direta entre baixo e soprano, entre o 1.^o e o 2.^o compassos do primeiro item do segundo exemplo de Silva (3.^a Fuga) é derivada do trabalho motivico, onde transparece a preocupação de Gomes com a manutenção da integridade do motivo, o que, diga-se de passagem, causa a “pobreza de harmonia” no 2.^o compasso do segundo item de seu exemplo 2.

Conclusões

Os comentários de Paulo Silva a respeito dos exercícios de contraponto de Carlos Gomes na Itália ensinaram a prospecção e reflexão sobre alguns pontos importantes. O primeiro deles alude ao emprego do *partimento* como método introdutório ao estudo da harmonia e do contraponto nos conservatórios italianos. Vimos que essa tradição, quando o autor de *Il Guarany* se transferiu de Campinas para o Rio de Janeiro para estudar no Imperial Conservatório de Música, já permeava o ensino preparatório dos compositores, mais especificamente nas áreas de harmonia e contraponto. Isto aponta para um fator muito importante na formação do compositor, desde meados do século XVIII: a harmonia, tanto quanto os princípios básicos de condução das vozes oriundos do contraponto deveriam ser aprendidos com um enfoque eminentemente prático, no caso, diretamente ao teclado.

50 Ao lado dessa tradição, por vezes exercendo função complementar, mas em muitas outras ocasiões entrando em tensão com ela, temos outra vertente: a do contraponto vocal, calcada nos tratadistas mais antigos (Zarlino, Artusi etc.), mas em particular derivada da interpretação particular do estilo de Palestrina dada por Fux em seu *Gradus ad Parnassum*. Essa obra, por sua relevância pedagógica e por sua própria configuração, foi adaptada por vários teóricos e pedagogos que se seguiram, sendo levada para os principais centros europeus. Em meados do século XIX o que se vê, portanto, são os conservatórios e professores de composição empregando o *Gradus* de forma a atender não mais (ou não apenas) os requisitos do estilo palestriniano, mas às demandas estilísticas e didáticas de sua própria época e lugar. A França e a Itália, cada um com a sua escola, trataram o método de Fux de maneira diferente. Na Itália, a tradição dos *partimenti* se mesclou ao contraponto fuxiano. Na França, e em particular no Conservatório de Paris, os princípios do *Gradus* recebem uma abordagem com forte componente harmônico (talvez sob a sombra do *Traité de l'harmonie*²⁹ de Jean-Philippe Rameau, de 1722, via

²⁹ “Tratado da harmonia”.

o *Traité d'harmonie*³⁰ de Charles-Simon Catel, de 1802), passando pelos tratados de Fétis, de Cherubini e por fim ao similar de Théodore Dubois. A filiação de Francisco Braga à escola francesa de contraponto promove sua instauração como paradigma da disciplina, pelo menos no Instituto Nacional de Música.

Ao lado disso, portadora de igual relevância, devemos assinalar a reação ao italianismo na música de concerto (em especial à ópera) como algo emblemático do projeto republicano de fundação do Instituto Nacional de Música, mas que é encampada pelos defensores da agenda nacionalista/modernista durante as décadas de 1920 e 30, e que encontra reverberação no ambiente acadêmico dessa mesma instituição. O olhar de Paulo Silva sobre os exercícios de Gomes pode ser analisado, portanto, como o resultante de três fatores: o predomínio da escola francesa no ensino de contraponto durante as décadas seguintes à nomeação de Braga como professor de composição do Instituto, um certo desconhecimento da tradições que regiam as práticas de ensino do contraponto nas instituições italianas e por fim, a reação ao italianismo da ópera.

51

Finalizando, o que emerge da análise dos comentários de Silva é a constatação da necessidade de um maior aprofundamento (e detalhamento, com levantamento e mapeamento a partir de fontes primárias e secundárias) nas bases técnicas, filosóficas e ideológicas que nortearam os currículos do curso de composição da instituição da fundação do Conservatório Imperial até meados do século xx.



³⁰ “Tratado de harmonia”.

Referências

Andrade, Mário de. “Evolução da Música no Brasil” (1941). In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

Bent, Jan. “*Steps to Parnassus: Contrapuntal Theory in 1725, Precursors and Successors*”. In: Christensen, Thomas (ed). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 554-602.

Binder, Fernando; Castagna, Paulo. “Teoria musical no Brasil: 1734-1854”. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 1, n. 2, dez. 1996. Disponível em <https://docs.ufpr.br/~budasz/CD10.pdf> Acesso em: 1 jun. 2020.

Cherubini, Luigi. *Corso di contrappunto e fuga*. Traduzido do francês com notas por Luigi Felice Rossi. Milão: Ricordi, s.d. (ca. 1835).

Christovam, Ozório B. P.; Machado Neto, Dionísio. “Nápoles, Lisboa e São Paulo: a tradição dos partimenti no século XVIII”. *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, 23., 2013, Natal. *Anais [...]*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), 2013. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2469/486> Acesso em: 3 jun. 2020.

52

Diergarten, Felix. “Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts”. In: Groote, Inga Mai; Keym, Stefan (ed.). *Musiktheorie in Frankreich und Italien im 18. und 19. Jahrhundert (Geschichte der Musiktheorie)*, v. 12). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, no prelo (encomenda do Staatliches Institut für Musikforschung de Berlim). Versão pré-editada disponível em https://www.academia.edu/34320173/Die_italienischen_und_franz%C3%B6sischen_Kontrapunktlehren_des_18._und_19._Jahrhunderts. Acesso 26 mai. 2020.

Diergarten, Felix, “‘The true fundamentals of composition’: Haydn’s *partimento* counterpoint”. *Eighteenth-Century Music*, v. 8, n. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 56-75.

Dubois, Theodore. *Traité de contrepoint et de fugue*. Paris: Heugel, 1901.

Fétis, François-Joseph. *Traité du contrepoint et de la fugue*. Paris: Charles Michel Ozu, 1824 (2. ed. de Troupenas, 1846).

Fagerlande, Marcelo. “Comentários sobre o capítulo ‘*Thorough Bass Methods*’ do livro *Compositional Theory in the Eighteenth Century* de Joel Lester”. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 2000, p. 8-16.

Gjerdingen, Robert O. “*Partimento, que me veux-tu?*”. *Journal of Music Theory*, v. 51, n. 1, 2007, p. 85-135.

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

- Mann, Alfred. *The Study of Fugue*. Nova York: Dover Publications, 1987.
- Meyer, Leonard B. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Chicago: Chicago University Press, 1989.
- Nogueira, Marcos Pupo. *Muito além do melodramma: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- Pereira, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República musical do Rio de Janeiro (1864-1920)*. 1995. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.
- Rossi, Lauro. *Guida ad un corso d'armonia pratica orale per gli allievi del R. Conservatorio di Musica in Milano*. Milão: Ricordi, 1858.
- Sanguinetti, Giorgio. *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Silva, José Paulo da. *Curso de contraponto*. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: edição do autor, 1962.
- Silva, José Paulo da. *Manual de fuga*. 2. ed. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1949.
- Silva, Janaina Giroto. “O *Florão mais Belo do Brasil*”: O *Imperial Conservatório do Rio de Janeiro, 1841-1865*. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- Van Tour, Peter. “Integrating Aural and Keyboard Skills in Today’s Classroom: Modern Perspectives on Eighteenth-Century *Partimento* Practices”. In: Remes, Derek; Teriete, Philipp (ed.). *Keyboard Skills in Musical Education: Historical and Contemporary Perspectives*. Freiburg: Freiburg Hochschule für Musik, 2019.
- Vidal, João Vicente. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade*. Rio de Janeiro: Escola de Música: 2014.
- Volpe, Maria Alice. “Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa”. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 21, 1994-1995, p. 51-76.
- Volpe, Maria Alice. “Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo”. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 17, mai. 2004, p. 2-11.

ROBERTO MACEDO

Mestre em Música (Composição) e professor de Contraponto e Fuga do Departamento de Composição da Escola de Música da UFRJ. Como compositor, teve obras estreadas nas Bienais de Música Brasileira Contemporânea da FUNARTE, nos Panoramas da Música Brasileira Atual da UFRJ, e em temporadas artísticas de orquestra brasileiras como a Orquestra Sinfônica Nacional da UFF, a Orquestra Sinfônica da UFRJ, e Orquestra Sinfônica do Espírito Santo e Orquestra Sinfônica de Sergipe. E-mail: robertomacedo@musica.ufrj.br