UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARCUS VINICIUS SANT'ANNA HELD NEVES

Francesco Geminiani (1687-1762)
Comentários e tradução da obra teórica completa

São Paulo
2017

MARCUS VINICIUS SANT'ANNA HELD NEVES

Francesco Geminiani (1687-1762)

Comentários e tradução da obra teórica completa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia.

Linha de Pesquisa: História, Estilo e Recepção.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mônica Isabel Lucas.

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Held, Marcus

Francesco Geminiani (1687-1762): Comentários e tradução da obra teórica completa / Marcus Held. -- São Paulo: M. Held, 2017.
531 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Mônica Isabel Lucas
Bibliografia

1. Francesco Geminiani 2. Tratados 3. Música Inglesa 4. Gosto 5. Retórica Musical I. Lucas, Mônica Isabel II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: HELD, Marcus

Título: **Francesco Geminiani (1687-1762)** – comentários e tradução da obra teórica completa

Dissertação apresentada ao departamento de Música da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para Margareth

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo apoio financeiro a este trabalho (processo número 2015/06668-9);

À Prof^a Dr^a Mônica Isabel Lucas, pela generosidade, entusiasmo, ensinamentos, incentivo e confiança;

Ao Prof. Dr. Emilio Moreno, pelo acolhimento que tive em Barcelona, bem como por compartilhar seu vasto conhecimento;

Ao Prof. Dr. Stefano Paschoal, pela grande generosidade ao longo de todo o percurso;

Ao Prof. Dr. Luis Otávio Santos, por ter me ensinado a trabalhar com critério e verdade;

Aos professores e pesquisadores Rudolf Rasch, Alessandro Santoro, Carin Zwillig, David Smith e Frauke Jeugersen (Universidade de Aberdeen), Enrico Careri, Judy Tarling e Peter Holman (*The Parley of Instruments*), Juliano Buosi, João Guilherme Figueiredo, Mário Videira, Nicolau de Figueiredo (*in memorian*), Noara Paoliello e Teresa Cristina Rodrigues Silva.

Ao *Centro Studi Luigi Boccherini*, em Lucca, pela disponibilização de seu acervo;

Ao meu amigo Marcelo Vianna Cruz, pelos instrumentos musicais maravilhosos que contribuíram sobremaneira a esta pesquisa;

Aos meus amigos Felipe Galhardi, Gabriela Leite, Lucas Raulino, Matheus Sousa, André Donke, Thiago Tadeu Senna, Victor Francisco de Oliveira, Raphael Pigatto, Lisa Rodrigues, Nayelli Acevedo, Nathália Domingos e Ernesto Ett, com quem dividi os melhores momentos destes últimos anos;

À minha minha mãe, ao meu irmão, pelo amor de sempre;

À Mariana Utzig, minha companheira, pelo apoio e paciência infinitos.

*The Intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike the
Imagination, affect the Mind, and command the Passions.*
(Geminiani, 1751)

RESUMO

HELD, Marcus. **Francesco Geminiani (1687-1762)** – comentários e tradução da obra teórica completa. 2017. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A presente pesquisa contempla a teoria e a prática da música instrumental do século XVIII, sobretudo na Inglaterra, sob o ponto de vista da obra teórica do violinista, compositor e tratadista italiano Francesco Geminiani (1687-1762). O trabalho objetiva comentar e traduzir – pela primeira vez em língua portuguesa – a integral da obra teórica desse autor: *Rules for Playing in a True Taste* (c.1748), *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749), *The Art of Playing on the Violin* (1751), *The Art of Accompaniament* (1756/7), *Guida Armonica* (1756/8), *The Harmonical Miscellany* (1758) e *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760). A escolha de Geminiani se deve ao fato de seus sete escritos se alinharem a importantes preceptistas filosóficos, como Batteux, Montesquieu e Hume, e musicais, como Quantz, C. P. E. Bach e L. Mozart. Além disso, dissertam sobre aspectos importantes da música setecentista sob os pontos de vista prático (como a performance em instrumentos como violino, violoncelo, cravo – com ênfase no baixo contínuo –, cistre e traverso) e teórico (com discussões sobre o ensino e o aprendizado de harmonia, além de discutir, em toda sua obra, o conceito de bom gosto em música). As análises e estudos oferecidos em forma de comentários, bem como as traduções aqui presentes não só permitirão o leitor atual a observar a obra de Geminiani inserida em seu contexto histórico-filosófico-musical adequado, mas também fornecerão ferramentas importantes para pesquisas posteriores sobre o tratadista e a música do século XVIII.

Palavras-chave: Francesco Geminiani. Tratados. Música Inglesa. Gosto. Retórica Musical.

ABSTRACT

HELD, Marcus. **Francesco Geminiani (1687-1762)** – commentaries and translation of the complete theoretical work. 2017. Dissertation (M. Phil) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The current study addresses the theory and practice of instrumental music of the eighteenth century, especially in England, from the perspective of the theoretical work of the Italian violinist, composer, and writer Francesco Geminiani (1687-1762). The aim of the present study was to comment and translate – for the first time into the Portuguese language – the complete theoretical works by this author: *Rules for Playing in a True Taste* (c. 1748), *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749), *The Art of Playing on the Violin* (1751), *The Art of Accompaniment* (1756/7), *Guida Armonica* (1756/8), *The Harmonical Miscellany* (1758), and *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760). Geminiani was chosen because his seven written works are aligned with important preceptists of philosophy, such as Batteux, Montesquieu, and Hume, and of music, such as Quantz, C. P. E. Bach, and L. Mozart. In addition, the discourse about important practical elements (the playing of instruments such as the violin, cello, or harpsichord – with an emphasis on basso continuo –, cittern, and traverso) and theoretical aspects (including discussions about teaching and learning harmony, and the concept of good musical taste) of eighteenth century music. The analyses and studies, provided as comments, and the translations in the present study will not only allow current readers to view Geminiani's work within its adequate historical-philosophical-musical context, but will also provide important tools for subsequent studies on Geminiani and the music of the eighteenth century.

Keywords: Francesco Geminiani. Treatises. English Music. Taste. Musical Rethoric.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – Geminiani, Frontispício de <i>Rules for Playing in a True Taste</i> (Londres, c.1748).....	21
Fig. 2 – Geminiani, Frontispício de <i>Treatise of Good Taste in the Art of Musick</i> (Londres, 1749).....	21
Fig. 3 – John Johnson, Catálogo de obras de Francesco Geminiani, <i>The Art of Accompaniament</i> (Londres, volume 2, 1757).....	22
Fig. 4 – John Johnson, Catálogo de obras de Francesco Geminiani, <i>The Harmonical Miscellany</i> (Londres, fascículo 1, 1758).....	22
Fig. 5 – Ripa, <i>Deleite</i> (Londres, 1709).....	26
Fig. 6 – <i>Portrait of a Man Known as David Rizzio</i> (British School, c.1620).....	40
Fig. 7 – Thomson, <i>Orpheus Caledonius: or, a Collection of Scots Songs Set to Musick</i> , índice (Londres, 1733).....	41
Fig. 8 – Rizzio, <i>Ann thou were my ain Thing</i> (<i>Rules for Playing in a True Taste</i> , c.1748).....	46
Fig. 9 – <i>Song III: When Phoebus bright etc. (A Treatise of Good Taste in the Art of Musick, 1749)</i>	46
Fig. 10 – Geminiani, Sonata op. 1 nº 1 (Londres, 1739).....	46
Fig. 11 – Playford, <i>A Table of Graces proper to the Viol or Violin – An Introduction to the Skill of Musick</i> (Londres, 1666).....	50
Fig. 12 – Geminiani, <i>Examples of the Element of playing and singing in a good Taste – A Treatise of Good Taste in the Art of Muick</i> (Londres, 1749).....	50
Fig. 13 – Geminiani, Exercício de <i>Acciaccatura</i> , <i>A Treatise of Good Taste in the Art of Musick</i> (1749).....	56
Fig. 14 – Geminiani, Frontispício de <i>The Art of Playing on the Violin</i> (Londres, 1751).....	58
Fig. 15 – Geminiani, Frontispício de <i>L'Art de jouer le violon</i> (Paris, 1752).....	58

Fig. 16 – Geminiani, Frontispício de <i>L'Art du Violon</i>	58
Fig. 17 – Geminiani, Frontispício de <i>Gründliche Anleitung oder Violinschule</i> (Viena, 1782).....	59
Fig. 18 – Geminiani, Frontispício de <i>L'art du Violon ou Méthode Raisonnée pour apprendre à bien jouer de cet'instrument</i> (Paris, 1803).....	60
Fig. 19 – Prelleur, Frontispício de <i>The Art of Playing on the Violin</i> (In <i>The Modern Musick-Master</i> ; Londres, 1731).....	64
Fig. 20 – Representações do espelho do violino em Geminiani (1751), Playford (1658 e 1669) e Prelleur (1731), respectivamente.....	69
Fig. 21 – Geminiani, Exemplo 1 (B), <i>The Art of Playing on the Violin</i> (1751).....	70
Fig. 22 – Playford, Frontispício de <i>The Division Violin</i> (Londres, 1689).....	72
Fig. 23 – Geminiani, Exemplo 22, <i>The Art of Playing on the Violin</i> (1751).....	74
Fig. 24 – Geminiani, Exemplo 23, <i>The Art of Playing on the Violin</i> (1751).....	75
Fig. 25 – Dedilhados cromáticos para o violino em Pearson (1722), Prelleur/Cross (1731) e Crome (c.1740), respectivamente.....	76
Fig. 26 – Geminiani, Exemplo 4, <i>The Art of Playing on the Violin</i> (1751).....	77
Fig. 27 – Geminiani, Tabelas de ornamentos (<i>Tratado sobre o bom gosto na arte da música</i> , 1749; e <i>A arte de tocar violino</i> , 1751).....	84
Fig. 28 – Crome, <i>An Explanation of the Usual Graces – The Fiddle New Model'd</i> (Londres, c.1740).....	86
Fig. 29 – Geminiani, Frontispício de <i>L'Art de bien accompagner du clavecin</i> (Paris, 1754).....	88
Fig. 30 – Geminiani, Frontispício de <i>Arte d'accompagnare col' cimbalo</i> op. 11, volume 1 (Paris, c.1756).....	88
Fig. 31 – Geminiani, Frontispício de <i>The Art of Accompaniament</i> op. 11, volume 1 (Londres, 1756).....	89
Fig. 32 – Geminiani, Exemplo 1, <i>The Art of Accompaniament</i> (1756).....	95

Fig. 33 – Geminiani, Exemplo 5, <i>The Art of Accompaniament</i> (1756).....	97
Fig. 34 – Geminiani, Exemplo 9, <i>The Art of Accompaniament</i> (1756).....	97
Fig. 35 – Geminiani, Exemplo 8, <i>The Art of Accompaniament</i> (1756).....	99
Fig. 36 – Geminiani, Exemplo 10, <i>The Art of Accompaniament</i> (1756).....	100
Fig. 37 – Geminiani, Exemplo 13, <i>The Art of Accompaniament</i> (1756).....	101
Fig. 38 – Geminiani, Exemplo 14, <i>The Art of Accompaniament</i> (1756).....	103
Fig. 39 – Geminiani, Exemplo 17, <i>The Art of Accompaniament</i> (1756).....	104
Fig. 40 – Geminiani, Exemplo 24, <i>The Art of Accompaniament</i> (1756).....	105
Fig. 41 – Geminiani, Exemplo 2, <i>The Art of Accompaniament</i> (1757).....	106
Fig. 42 – Geminiani, Exemplo 5, <i>The Art of Accompaniament</i> (1757).....	108
Fig. 43 - Geminiani, Frontispício de <i>Dictionaire Harmonique/Dictionarium Harmonicum</i> (Amsterdã, 1756).....	111
Fig. 44 – Castel, Frontispício de <i>An Extract out of the Journal des Savans: or a Dissertation upon a Work Wrote by Mr. Geminiani, Intitled, The Harmonick Guide</i> (Londres, 1741).....	113
Fig. 45 – Aubert, gravura sobre um desenho de Edme Bouchardon (Paris, 1741).....	115
Fig. 46 – Ravenet, detalhe da gravura sobre um desenho de Edme Bouchardon (Paris, 1742).....	116
Fig. 47 – Geminiani, Frontispício de <i>Guida Armonica</i> (Londres, 1756).....	117
Fig. 48 – Geminiani, Frontispício de <i>A Supplement to the Guida Armonica</i> (Londres, 1758).....	125
Fig. 49 – Geminiani, Frontispício de <i>The Harmonical Miscellany</i> , fascículo 1 (Londres, 1758).....	128
Fig. 50 – Geminiani, Exemplo 1, <i>The Harmonical Miscellany</i> , fascículo 1 (1758).....	129
Fig. 51 – Playford, Representação do cistre, <i>Musick's Delight on the Cithren</i> (1666).....	132
Fig. 52 – Holborne, exemplo de tablatura francesa, <i>The Citharn Schoole</i> (1597).....	134

Fig. 53 – Geminiani, exemplo de tablatura italiana, <i>The Art of Playing the Guitar or Cittra</i> (1760).....	135
Fig. 54 – <i>The Life of Sir Henry Unton</i> (National Portrait Gallery, Londres).....	141
Fig. 55 – Morley, Frontispício de <i>The First Booke of Consort Lessons</i> (Londres, 1599).....	141
Fig. 56 – Geminiani, Frontispício de <i>The Art of Playing the Guitar or Cittra</i> (Edimburgo, 1760)....	144
Fig. 57 – Geminiani, Exemplo 1, <i>The Art of Playing the Guitar or Cittra</i> (1760).....	147
Fig. 58 – Geminiani, Representação do espelho do cistre, <i>The Art of Playing the Guitar or Cittra</i> (1760).....	148
Fig. 59 – Longman, Lukey e Broderip, Representação do espelho do cistre, <i>A Pocket Book for the English Guitar</i> (c.1775).....	148

LISTA DE TABELAS

T1 – <i>Regras para tocar com verdadeiro gosto</i> , c.1748.....	44
T2 – <i>Tratado sobre o bom gosto na arte da música</i> , 1749.....	44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1 A obra teórica de Francesco Geminiani.....	20
1.1 <i>Rules for Playing in a True Taste</i> (c.1748) e <i>A Treatise of Good Taste in the Art of Musick</i> (1749).....	20
1.2 <i>The Art of Playing on the Violin</i> (1751).....	57
1.3 <i>The Art of Accompaniment</i> (1756/7).....	87
1.4 <i>Guida Armonica</i> (1756/8).....	110
1.5 <i>The Harmonical Miscellany</i> (1758).....	127
1.6 <i>The Art of Playing the Guitar or Cittra</i> (1760).....	130
2 Tradução.....	151
2.1 Sobre a tradução.....	151
2.2 Regras para tocar com verdadeiro gosto.....	153
2.3 Tratado sobre o bom gosto na arte da música.....	177
2.4 A arte de tocar violino.....	227
2.5 A arte do acompanhamento, parte primeira.....	304
2.6 A arte do acompanhamento, parte segunda.....	343
2.7 <i>Guida Armonica</i>	386
2.8 Suplemento à <i>Guida Armonica</i>	429
2.9 A miscelânea harmônica, fascículo 1.....	453
2.10 A miscelânea harmônica, fascículo 2.....	460
2.11 A arte de tocar guitarra ou cistre.....	465
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	519
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	523

INTRODUÇÃO

Desde que Arnold Dolmetsch (1858-1940) tornou pública sua obra *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*, em 1915, o movimento da interpretação musical historicamente informada (*Historically Informed Performance*), ou apenas “música antiga”, consolidou-se permanentemente nas temporadas das salas de concerto, nos catálogos de gravadoras, nos currículos de universidades e nos departamentos de conservatórios ao redor do planeta. O interesse pela música do passado, bem como a curiosidade e preocupação para com a utilização dos instrumentos adequados para cada período histórico, impulsionou, também, grandes avanços na área da pesquisa musicológica, uma vez que os documentos, tratados e demais materiais dos séculos passados que ainda sobrevivem nos fornecem informações valiosas para a compreensão do contexto musical de outrora. No Brasil, infelizmente, ainda se constata a escassez de fontes primárias em língua portuguesa à disposição para o aprofundamento nas questões da música do passado.

O estudo das fontes primárias é o principal caminho para o conhecimento da prática musical do passado e, ao longo do último século, descobertas importantíssimas ajudaram a sustentar a vertente da música antiga no cenário artístico atual. Obras de François Couperin (1668-1733), Johann Joachim Quantz (1697-1773), Carl Phillip Emmanuel Bach (1714-1788), Leopold Mozart (1719-1787) e tantos outros vêm sendo discutidas no meio acadêmico, e suas reflexões nos auxiliam a reconstruir o horizonte de sentido dos séculos XVII e XVIII. Alguns autores, porém, igualmente determinantes no desenrolar da história da música, carecem de leituras e estudos mais profundos por parte da musicologia histórica, como é o caso do italiano Francesco Geminiani (1687-1762).

Enquanto Christopher Hogwood (1941-2014) revitalizou a obra de Geminiani nas salas de concerto, o violinista e musicólogo estadunidense David Boyden (1910-1986) foi um dos grandes expoentes no século XX nos estudos sobre o compositor com a publicação de diversos artigos em revistas especializadas a respeito de suas influências na história do violino e no panorama musical inglês no século XVIII. Além disso, sua introdução à edição facsimilar do tratado *The Art of Playing on the Violin* (1751), de Geminiani, em 1952, é, ainda hoje, uma das grandes referências em fonte secundária sobre esse documento. Em sua obra mais consagrada, *A History of Violin Playing from its Origins to 1761* (1965), Boyden posiciona Geminiani

perante às diversas vertentes musicais setecentistas, porém não fornece uma abordagem de todo seu *corpus*, por dedicar-se exclusivamente à história do violino. Enrico Careri, por outro lado, em *Francesco Geminiani (1687-1762)* (1993), apresenta a biografia do compositor – que, ainda hoje, é uma das maiores referências sobre o assunto – e comenta, sucintamente, sua obra musical e tratadística, porém sem grandes aprofundamentos. Atualmente, além de Careri, pesquisadores como Rudolf Rasch, Neal Zaslaw, Michael Talbot, Peter Holman, Peter Walls e Peter Williams protagonizam os estudos sobre Geminiani com o apoio da *Ut Orpheus Edizioni* e do *Centro Studi Luigi Boccherini* na publicação de sua *opera omnia*, em andamento. No Brasil, a tese “Ao gosto de *il Foribundo*: um estudo das seis *Sonate pour le Violoncelle et Basse Continue* de Francesco Geminiani”, da violoncelista e musicóloga Teresa Cristina Rodrigues Silva, bem como os artigos de Luis Fiaminghi, configuram o escopo dos estudos acadêmicos sobre Geminiani neste país. Todas as referências aqui citadas, no entanto, apesar de substanciais para a presente pesquisa, não fornecem comentários e reflexões aprofundadas da totalidade do *corpus* teórico do compositor, nem tampouco sua tradução para a língua portuguesa.

Francesco (Francis) Saverio (Xaverio, Xavier, Zaverio) Geminiani (Gemignani, Giomignani) nasceu na cidade de Lucca em 1687, tendo sido batizado no quinto dia de dezembro daquele ano (CARERI, 1993). Iniciou seus estudos musicais com seu pai, Giuliano Geminiani (CARERI, 1993), violinista da *Capela Palatina* – a única instituição musical da cidade –, tendo continuado com Carlo Ambrogio Lonati – *Il Gobbo* – (1645-1712). Posteriormente, foi a Roma para estudar composição com Alessandro Scarlatti (1660-1725) e violino com Arcangelo Corelli (1653-1713) (BURNEY, 2010 [1776-1789]) até que, em 1714, após ter assumido o posto do pai, abandonou a estabilidade para radicar-se em Londres e nunca mais retornar a seu país de origem. Careri comenta:

Seus habilidades no violino deveriam ser, certamente, muito acima da média, e Lucca pode ter representado o fim para ele, visto que uma carreira de virtuoso era uma preocupação. Então, pode-se entender se ele se sentisse atraído a grandes cidades e decidisse buscar sua fortuna em outro lugar.¹ (CARERI, 1993, p. 3, tradução nossa)

A Inglaterra foi uma escolha acertada para um italiano discípulo de Corelli. De fato, a técnica violinística corrente nesse país era muito menos sofisticada em relação a países como

¹ No original: “His ability on the violin must certainly have been above the average, and Lucca may have represented a dead end for him, as far as the career of a virtuoso was concerned. So one could understand if he felt attracted to large cities and decide to seek his fortune elsewhere.”

Itália e França e, além disso, a Itália era o país da moda, tendo em vista que a música de Corelli estava em alta em todos os países da Europa. Geminiani, naturalmente, faria muito sucesso com seu ofício em sua nova pátria (CARERI, 1993). Embora o historiador Charles Burney (1726-1814) relate que Geminiani era raramente ouvido em público durante sua longa residência na Inglaterra (BURNEY, 2010 [1776-1789]), o recém-chegado compositor logo atraiu a atenção do ambiente musical britânico. Rapidamente, sua reputação tomou grandes proporções enquanto professor (tendo em vista sua vasta quantidade de alunos, alguns deles destacados, como Matthew Dubourg (1703-1767) e Charles Avison (1709-1770)), e Geminiani passou a ser considerado, nos círculos musicais ingleses, uma autoridade (CARERI, 1993).

Ao longo de sua carreira, transitou pelos grandes centros musicais, como Paris e Dublin, e editoriais, como Haia e Amsterdã, e teve contato com as diversas correntes musicais setecentistas (HELD, 2016). Suas obras – predominantemente instrumentais – foram editadas, vendidas e difundidas por toda a Europa, e, no Reino Unido, Geminiani tornou-se referência para o virtuosismo instrumental, sendo frequentemente comparado e igualado aos grandes nomes da cena musical britânica, como Purcell, Handel e Corelli. Sua preocupação constante para a discussão de preceitos como Gosto, bem como para seu correto ensinamento levaram-no, a partir de 1748, e estendendo-se até o fim de sua vida, em 1762, a produzir um total de sete obras teóricas: *Rules for playing in a True Taste* – Regras para tocar com verdadeiro gosto (c.1748), *A Treatise of good Taste in the Art of Musick* – Tratado sobre o bom gosto na arte da música (1749), *The Art of Playing on the Violin* – A arte de tocar violino (1751), *Guida Armonica* (1756/8), *The Art of Accompaniment* – A arte do acompanhamento (1756/7), *The Harmonical Miscellany* – A Miscelânea harmônica (1758) e *The Art of Playing the Guitar or Cittra* – A arte de tocar guitarra ou cistre (1760).

Em comum, seus tratados que, juntos, ilustram a música instrumental em voga na Inglaterra, possuem uma peculiaridade típica do pragmatismo de Geminiani: a brevidade de seu conteúdo textual. Geralmente, suas obras teóricas consistem de um prefácio seguido de diversos exemplos musicais descritos sucintamente. Quanto ao conteúdo, a grande preocupação que o autor apresenta para com uma importante discussão setecentista – o bom gosto em música – é notável na leitura de todos os seus textos. Presente em todos seus escritos, a tópica do Gosto é mais elaborada nos dois primeiros tratados, considerados complementares. Neles, o compositor utiliza-se de canções tradicionais britânicas para dissertar sobre questões de ornamentação, indicando os melhores lugares e situações para empregá-la. Nessa obra, é possível notar o alinhamento de Geminiani a preceptistas filosóficos como Batteux, Montesquieu e Hume. Seu

terceiro trabalho, *A arte de tocar violino*, conferiu-lhe prestígio imediato, tendo sido reimpresso e traduzido para diversas línguas ainda naquele século. Até os dias atuais, é considerada sua principal obra, pois é tida como o documento mais completo sobre a execução ao violino nos moldes do estilo italiano, consolidado por Corelli, e disseminada por toda a Europa. Já os tratados *A arte do acompanhamento* e *Guida Armonica* podem ser lidos juntos. O primeiro foi publicado na França em 1754 e, dois anos mais tarde, apareceu na Inglaterra acrescido de mais um volume. Já o segundo, considerado sua obra mais original, não obteve, a princípio, uma recepção positiva por parte do público, o que provocou o adiamento de sua publicação por muitos anos. Ambos tratam da realização do baixo-contínuo e da composição musical e abordam, também, o emprego das principais relações harmônicas mostradas na *Guida Armonica*, unidas à execução *elegante*, ensinada em *A arte do acompanhamento*. *A Miscelânea Harmônica*, nesse contexto, funciona como um caderno de exercícios com vistas a auxiliar o aprendiz na prática da solmização, bem como ao aperfeiçoamento do gosto e do juízo de seus praticantes. Por fim, seu último tratado, sobre o cistre, é um dos poucos que sobrevivem, atualmente, a respeito desse importante instrumento da cultura britânica. Nele, é possível testemunhar a forte relação de Geminiani para com o âmbito cortês, bem como para o contexto cultural inglês do século XVIII.

A escolha de Francesco Geminiani deve-se ao fato de ele ter condensado, ao longo de suas sete obras teóricas, diversos aspectos da música instrumental inglesa de sua época. O autor fornece informações valiosas sobre a performance em instrumentos como violino, violoncelo, cravo, cistre e traverso, bem como dedica-se longamente a discorrer sobre questões de harmonia e realização do baixo-contínuo. No entanto, o tópico que permeia todo seu *corpus* reside na discussão do Gosto em música, tema que, como ficará claro, revela-se uma preocupação central na trajetória desse tratadista.

A presente pesquisa, portanto, divide-se em duas etapas. Propõe-se, primeiramente, estudar e investigar cada obra teórica em particular, por meio de comentários que auxiliarão o leitor na apreciação dos tratados de Geminiani. A análise dos documentos, com o auxílio de diversas fontes primárias anteriores e contemporâneas às suas publicações, deixará claro que, além deles dialogarem entre si, de modo a serem, muitas vezes, complementares, o autor esteve ciente das transformações do cenário musical inglês ao longo do século XVIII, ambiente que auxiliou a fortificar por quase cinco décadas. Em sequência, como a segunda etapa da pesquisa, ao notar a escassez de fontes primárias em língua portuguesa para o uso de músicos e

pesquisadores no Brasil, oferecemos a primeira tradução para este idioma da obra teórica completa de Francesco Geminiani.

1 A obra teórica de Francesco Geminiani

1.1 *Rules for Playing in a True Taste* (c.1748) e *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749)

Os tratados *Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsicord Particularly the Thorough Bass Exemplifyd in a Variety of Compositions on the Subjects of English, Scotch and Irish Tunes* Op. 8 (“Regras para tocar com verdadeiro gosto violino, traverso, violoncelo e cravo, particularmente o baixo contínuo, exemplificadas em uma variedade de composições abrangendo melodias inglesas, escocesas e irlandesas Op. 8”) (H. 400) e *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (“Tratado sobre o bom gosto na arte da música”) (H. 401) (Figuras 1 e 2) foram ambos publicados em Londres por John Johnson, o editor mais presente na carreira de Geminiani.

Como as edições das obras aqui estudadas não são manuscritas, mas editadas e impressas no século XVIII, alguns exemplares podem ser encontrados em bibliotecas, museus ou coleções particulares. No caso das obras trabalhadas nesta seção, as *Regras para tocar com verdadeiro gosto* podem ser consultadas na Biblioteca Nacional da França (K-3549), enquanto uma cópia do *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* está conservada no Gemeentemuseum Den Haag, situado na cidade de Haia, Holanda.

A publicação das *Regras para tocar com verdadeiro gosto* inaugura uma nova fase na carreira de Francesco Geminiani, uma vez que, a partir de 1748, o músico passaria a trabalhar muito mais como tratadista que como compositor (WALLS, 2011). No ano seguinte, em 1749, isso seria confirmado com a saída de seu *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* e, até o fim de sua vida, seriam produzidas, ao total, sete obras teóricas de cunho instrutivo e pedagógico.

Embora isso não tenha sido especificado por Geminiani, seus dois primeiros tratados podem ser considerados complementares. Se observarmos a documentação da época, veremos, por exemplo, que os catálogos anexados ao primeiro volume de *The Art of Accompaniment* (“A arte do acompanhamento”) e ao primeiro fascículo de *The Harmonical Miscellany* (“A miscelânea harmônica”), publicados em Londres em 1757 e 1758, respectivamente, por John Johnson, afirmam esta interação (Figuras 3 e 4).

Fig. 1 – Geminiani, Frontispício de *Rules for Playing in a True Taste* (Londres, c.1748)

Fig. 2 – Geminiani, Frontispício de *Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (Londres, 1749)

Fig. 3 – John Johnson, Catálogo de obras de Francesco Geminiani, *The Art of Accompaniment* (Londres, volume 2, 1757)

Fig. 4 – John Johnson, Catálogo de obras de Francesco Geminiani, *The Harmonical Miscellany* (Londres, fascículo 1, 1758)

Para Rudolf Rasch (2016), essa relação é implícita. Também ciente dos catálogos aqui referenciados, o pesquisador sugere uma correspondência ainda mais intrínseca:

As Regras [para tocar com verdadeiro gosto] são rotuladas Opus 8; o Tratado [sobre o bom gosto na arte da música] não possui um número de opus. No entanto, na visão geral das obras de Geminiani encontrada em *A Miscelânea Harmônica* (1758), os dois tratados são listados como uma única obra. Além disso, suas características tornam claro que eles podem ser considerados a primeira e a segunda partes de uma entidade maior (isto é, Opus 8)² (RASCH, 2016, p. 7, tradução nossa).

² No original: “The Rules are labelled Opus 8, the Treatise does not have an opus number. But in the overview of Geminiani’s works that is found in the Harmonical Miscellany (1758) the two treatises are listed as two parts of a

Essa afirmação parece acertada, uma vez que a próxima publicação de Geminiani, isto é, *The Art of Playing on the Violin* (“A arte de tocar violino”; Londres, 1751) é rotulada como Op. 9. Quanto ao conteúdo, observaremos que se trata, de fato, de obras conjuntas, uma vez que o autor discutirá, em ambas, o conceito de gosto em sua aplicabilidade prática de maneira semelhante. Sobre esse tema, Donington (1969, p. v) afirma:

Bom gosto era quase um termo técnico da época. Era usado não apenas para [reportar-se a] uma atitude cultural refinada em relação à música em geral, mas também uma habilidade cultural refinada para produzir mais ou menos ornamentos improvisados para as melodias, frequentemente notadas com elementos simples, porém necessitando de ornamentos para que fosse fornecida uma performance completa.³

No entanto, apesar de o musicólogo ter observado com assertividade a questão da ornamentação e sua relação para com o conceito de bom gosto, demonstraremos, ao longo deste capítulo, que se trata de apenas um dos diversos elementos que compõem a aplicação desse preceito em música. Ainda que Geminiani dedique grande parte de sua exposição ao uso correto dos ornamentos (sobretudo no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*), bem como aos efeitos que podem ser provocados no ouvinte, o autor discorre amplamente sobre outros aspectos que, se realizados de acordo com a orientação disponível em seus textos, permitirão ao intérprete e ao compositor moverem sua audiência por meio de uma execução ou uma composição judiciosas. Para tanto, Geminiani discorrerá sobre aspectos da performance ao violino, ao traverso e ao violoncelo; afinação; realização do baixo contínuo; e emprego da *acciaccatura*. Além disso, suas obras oferecem um panorama bastante claro da situação musical na Inglaterra setecentista e a visão que o autor tem em relação a isso, sendo, por conseguinte, documentos importantes para os estudos da música do século XVIII.

O conceito de gosto é amplo, de modo que uma discussão exaustiva sobre esse assunto excederia o escopo do presente trabalho. No entanto, por ora, é conveniente discutir algumas ocorrências desse termo na literatura setecentista, para, assim, entender as supostas razões pelas quais o autor pode ter resolvido publicar seus preceitos.

single work. And also their character makes clear that they can be considered the first and second parts of a larger entity (that is, Opus 8)”.

³ No original: “Good taste was almost a technical term of the period. It was used not merely for a refined and cultured attitude toward music in general; it was used for a refined and cultured ability to invent more or less improvised ornamentation for melodies often notated in plain outline, but requiring such ornamentation in order to be given a complete performance”.

O século XVIII testemunhou uma grande discussão acerca da ideia de gosto, assunto ao qual foram dedicadas diversas preceptivas. Charles Batteux (1713-1780), por exemplo, em *Les beaux-arts réduits à un même principe* (“As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio”), publicado em 1746, dedica-se a explicar o princípio que rege o fundamento de todas as belas-artes: a imitação. O gosto, nesse cenário, é fundamental para uma imitação adequada da bela natureza. De acordo com Batteux, o gosto era um assunto muito estudado. Ele afirma: “existe um bom gosto. Essa proposição não é um problema, e aqueles que duvidam disso não são capazes de conseguir as provas que requerem. [...] Quantas questões sob esse título tão conhecido, tantas vezes tratado e nunca explicado de modo suficientemente claro!” (BATTEUX, 2009 [1746], p. 48). Vemos, assim, que a discussão sobre os fundamentos do gosto era corrente, o que, por si só, já poderia justificar a publicação dessas obras de Geminiani.

Em todo caso, observa-se, dentre as diversas acepções do conceito aqui discutido, sua relação com o julgamento e com o intelecto, termos que se relacionam com a faculdade do juízo. Isto é, o gosto se relaciona com a razão no sentido de que permite diferenciar, qualificar e, finalmente, julgar:

Uma inteligência é [...] perfeita quando vê sem nuvens, e quando distingue sem erro o verdadeiro do falso, a probabilidade da evidência. Do mesmo modo, o gosto é perfeito quando, com uma impressão distinta, ele sente o bom e o mau, o excelente e o medíocre, sem nunca confundi-los e sem tomar um pelo outro. Posso então definir a inteligência: a facilidade de conhecer o verdadeiro e o falso, e de distingui-los um do outro. E o gosto: a facilidade de sentir o bom, o mau, o medíocre, e de distingui-los com certeza. Assim, o verdadeiro e bom, conhecimento e gosto, eis todos os nossos objetos e todas as nossas operações (BATTEUX, 2009 [1746], p. 49-50).

Desse modo, vê-se que o conceito de gosto está interligado com as questões do discernir: diferenciar e qualificar. Se as definições básicas sobre gosto têm origem no sentido próprio do termo, isto é, a sensibilidade gustativa – vide Zedler (1708, p. 78): “Gosto, sabor (*gustus, gout*) é aquele, dentre os sentidos exteriores, que através de sua ferramenta própria, a língua, percebe o efeito específico das partículas salgadas dos corpos e o transmite à alma, pelo cérebro” –, no âmbito das artes e, mais especificamente, em música, o termo estará relacionado, naturalmente, com a sensibilidade auditiva.

Ao observar as citações de Batteux e de Zedler, percebe-se que o gosto trata, portanto, de uma questão ambivalente entre suas conotações sensorial e racional. A primeira, tendo como subsídio a percepção pelos sentidos e, como fim, o efeito (sensação de prazer ou de repulsa); a segunda, a partir do discernimento, emite, então, um julgamento (bom ou ruim, agradável ou desagradável, belo ou feio). Ao final, elas se fundem, uma vez que só será possível julgar aquilo que tenha sido transmitido

para o cérebro após a percepção pelos sentidos. Além disso, a predominância da razão é patente, visto que a percepção sensorial, por si só, é incerta (PAOLIELLO, 2011).

Apesar de citadas fontes setecentistas, visto que é o foco deste estudo, sabe-se que a relação entre gosto e razão tem origem na Renascença. Klein (1998) direciona sua atenção para o termo *giudizio* [juízo], que, nessa época, “não era um ato de ordem puramente intelectual: pertencia a um domínio intermediário entre o intelecto e os sentidos” (p. 333). O juízo, pois, é a reação ao percebido sensorialmente, como testemunhado em Zedler. Klein sustenta, ainda, que, até o surgimento do termo conhecido como “gosto”, a relação entre sensação e razão era realizada pela faculdade do juízo. Nesse sentido, tem-se que, além de o gosto não pertencer apenas à ordem dos sentidos, o juízo não se relacionava apenas com a razão (PAOLIELLO, 2011). Dessa maneira, se juízo é uma “reação racionalizável imediata ao percebido” (KLEIN, 1998, p. 333), observa-se a relação intrínseca entre gosto e juízo, visto que, após a percepção sensorial, o discernimento perante o percebido é explicitado em forma de julgamento, como o bom ou o ruim. Como exemplo, a relação entre sentido, gosto e juízo pode ser evidenciada no raciocínio traçado por David Hume (1711-1776) – filósofo britânico do qual Geminiani, possivelmente, foi leitor (WILLIAMS, 2013). No *Tratado da natureza humana*, Hume (2009 [1739-1740], p. 142-143) elabora:

Todos os tratados de óptica admitem que o olho vê sempre o mesmo número de pontos físicos, e que a imagem que se apresenta aos sentidos de um homem quando este se encontra no topo de uma montanha não é maior que quando ele está confinado no mais estreito pátio ou aposento. **É somente pela experiência que ele infere a grandeza do objeto, com base em certas qualidades peculiares da imagem; e isso, que é uma inferência do juízo, ele confunde com uma sensação, como costuma correr em outras ocasiões.** Ora, é evidente que, neste caso, a inferência do juízo é muito mais vívida que aquela que é comum em nossos raciocínios correntes. Um homem forma uma concepção mais vívida da vasta extensão do oceano pela imagem que recebe do olho, quando está no alto de um promontório, do que simplesmente pelo barulho das ondas. **Extraí um prazer mais sensível de sua grandeza, o que prova uma presença de uma ideia mais vívida; e confunde seu juízo com uma sensação, o que é mais uma prova disso.** Como a inferência é igualmente certa e imediata em ambos os casos, porém, essa vividez superior de nossa concepção em um caso só pode proceder do fato de que, ao fazermos uma inferência baseados na visão, existe, além da conjunção habitual, uma semelhança entre a imagem e o objeto inferido – e essa semelhança fortalece a relação transmitindo a vividez da impressão para a ideia relacionada com um movimento mais fácil e natural (negrito nosso).

Outro importante preceptista do século XVIII, Montesquieu (1689-1755), afirma, sobre a relação entre o gosto e o intelecto, ou o “pensar”, que:

A alma, independentemente dos prazeres que extrai dos sentidos, experimenta outros que lhe são próprios, como os que lhe despertam a curiosidade, os que lhe dão uma ideia de sua grandeza, de suas perfeições, de sua existência como algo oposto ao sentimento da noite, o prazer de abarcar todo o conteúdo de uma ideia geral, o de ver um grande número de coisas

etc., o de comparar, associar e separar idéias. Esses prazeres são inerentes à natureza da alma, independentemente dos sentidos, porque pertencem a todo ser que pensa (MONTESQUIEU, 2009 [1753], p. 13).

Nesse sentido, o filósofo afirma que “são os diferentes prazeres da alma que formam os objetos do gosto, tais como o belo, o bom, o agradável, o ingênuo, o delicado, o terno, o gracioso, o *não sei o quê*, o nobre, o grandioso, o sublime, o majestoso etc.” (MONTESQUIEU, 2009 [1753], p. 11). Esses prazeres, quando excitados, provocam no receptor o estado de deleite.

Fig. 5 – Ripa, *Deleite* (Londres, 1709)

Dentre diversos autores que estudaram e descreveram o conceito de deleite, iremos nos concentrar na obra quinhentista de Cesare Ripa: *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini Universali*, de 1593 e editado em Londres com o título *Iconology, or Moral Emblems* (“Iconologia, ou emblemas morais”) em 1709, poucos anos antes de Geminiani se radicar naquela cidade. Nessa obra, o autor dedica-se a representar iconograficamente diversas faculdades da alma, assim como suas variadas paixões e prazeres. Pode-se, inclusive, recorrer ao tratado como a um dicionário, pois as representações estão listadas no início da obra, bem como descritas textualmente. O emblema do conceito de deleite (Figura 5) tem como suporte textual:

Um garoto de dezesseis anos com aspecto agradável; sua capa adornada com várias cores; uma guirlanda de rosas; um violino e seu arco; uma espada; um livro de Aristóteles e um sobre música; dois pombos a se beijar. Sua continência denota **deleite**; o verde significa a **vivacidade** e a **deleitabilidade** dos prados verdes para a **visão**; o violino, **deleite** na audição;

o livro, **deleite na filosofia**; os pombos, o **deleite amoroso**⁴ (RIPA, 1709, p. 23, tradução e negritos nossos).

Desse modo, além de notarmos a ambivalência sensorial-racional nessa citação de Ripa, pode-se supor que o gosto seja o principal elo, nas artes, entre o efeito causado no receptor e o juízo a ser realizado após este primeiro estágio. Logo, o gosto é elemento primordial na formação do artista, pois é por meio dele que sua obra será apreciada e julgada.

No entanto, entra-se, com isso, em outra grande discussão setecentista: aquela que questiona se o gosto é algo naturalmente presente no artista, ou se pode ser adquirido por meio da educação; mais especificamente, ao seguir certas regras e ao emular um modelo. Sobre essas vertentes, Paoliello (2011, p. 25) explica:

O gosto adquirido diz respeito ao refinamento do lado racional, que resulta no *bom gosto* – considerado fundamental pelos teóricos e músicos setecentistas. Aspecto descrito como algo cultivado, aperfeiçoado por meio de exercício e aprendido através da imitação de modelos. Nos escritos, encontramos também referência ao gosto natural, que seria o gosto e o senso de harmonia e beleza implantados no ser pela natureza.

Para preceptistas como Montesquieu, ambos os gostos estão presentes na alma humana ao dizer que “o gosto adquirido afeta, muda, aumenta e diminui o gosto natural, tanto quanto o gosto natural afeta, muda, aumenta e diminui o gosto adquirido” (MONTESQUIEU, 2009 [1753], p. 16). No entanto, o autor se limitará, em seu ensaio, a descrever e estudar o gosto adquirido, uma vez que, no que concerne à formação do gosto em geral, os preceitos e as regras dizem respeito apenas a essa faceta do gosto.

Em relação ao gosto natural, ou seja, um senso de beleza e de harmonia inerente ao ser, teóricos como Ussher em *Clio: or, A discourse on taste* (1772 – 3 ed.) explicam-no por analogia:

Um concerto que tem todas as suas partes bem compostas e bem executadas [...] agrada universalmente, mas, se surge uma dissonância [...], desagradará até aqueles absolutamente ignorantes em música. Eles não sabem o que os incomoda, mas sentem algo dissonante em seus ouvidos; e isto procede através do gosto e do senso de harmonia implantado neles pela natureza. Da mesma maneira, a pintura encanta e transporta o espectador que não tem noções sobre pintura. Pergunte a ele o que o agrada e ele não saberá especificar a razão (USSHER, 1772, p. 2 apud PAOLIELLO, 2011, p. 27)

⁴ No original: “A Boy of sixteen, with a pleasant Aspect, his green Suit adorn’d with various Colours; a Garland of Roses; a Violin, and its Bow; a Sword; a Book of Aristotle, and one of Musick. Two Pigeons a-kissing. His Countenance denotes Delight. The Green signifies the Vivacity and Delightfulness of green Meadows to the Sight: the Violin, Delight in Hearing; the Book, Delight in Philosophy; the Doves, amorous Delight”.

No entanto, a despeito de diversos estudos em que o foco principal é a característica natural do gosto, são muitos os tratadistas que defendem a sua vertente adquirida, entre eles o já mencionado Charles Batteux, além dos tratadistas musicais Joseph Joachim Quantz (1697-1773), Leopold Mozart (1719-1787), e, finalmente, Francesco Geminiani. Para esses autores, a prática de diversas regras, assim como a imitação, ou melhor, a emulação de um modelo são caminhos seguros para o refinamento e o aperfeiçoamento de habilidades naturais do ser.

Batteux dedica um capítulo – intitulado “Das regras” – a essa especulação, afirmando que “todas as obras de arte têm regras gerais, que são guias a nunca perder de vista” (BATTEUX, 2009 [1746], p. 69), e argumenta que o gosto deve ser construído no ser humano desde a juventude, pois, se a alma é exercida pelos sentimentos, somente o gosto poderia conduzi-la. O filósofo explica que é da natureza do homem ter algum talento: “como uma mãe benfazeja ela [a natureza] nunca produz um homem sem dotá-lo de alguma qualidade útil que lhe sirva de recomendação junto aos outros homens” (BATTEUX, 2009 [1746], p. 82). No entanto, é o gosto que nutre esse talento, e, sem ele, este último não poderá ser afluído, de modo que essa conduta contraria as intenções da natureza.

Na música, a construção do gosto segundo as preceptivas dedicadas a essa arte é abordada de maneira mais direta. Leopold Mozart, por exemplo, expõe que “tudo o que pertence a uma performance de bom gosto pode, apenas, ser aprendido pelo julgamento do som e pela longa experiência”⁵ (MOZART, 1985 [1756], p. 216, tradução nossa). Geminiani, de outra forma, decide instruir os aspirantes à execução de bom gosto por intermédio de regras, como se pode observar no título de seu primeiro tratado: *Regras para tocar com verdadeiro gosto*. Assim, vê-se que o título não foi escolhido por acaso: na realidade, está em consonância com as correntes filosóficas da época. O refinamento, para Geminiani, ocorreria por meio do treino e da prática. O volume a ser publicado no ano seguinte, isto é, em 1749, portanto, é a continuação desses ensinamentos. Sobre o gosto adquirido, o autor escreve:

O que é comumente denominado bom gosto no cantar e no tocar foi considerado, por alguns anos no passado, como algo que destrói a verdadeira melodia e a intenção de seus compositores. Muitos supõem que não é possível adquirir o verdadeiro bom gosto por meio de quaisquer regras da arte, pois trata-se de um dom particular da natureza, concedido apenas àqueles que têm naturalmente um bom ouvido. Como a maioria se exhibe por possuir essa perfeição, tem-se, por consequência, que aquele que canta ou que toca pensa apenas em fazer continuamente suas diminuições e seus ornamentos favoritos, acreditando que, por isso, será reconhecido como um bom intérprete, não percebendo que tocar com bom gosto não consiste em frequentes ornamentações, mas em expressar com força e elegância a intenção do compositor. **Essa expressão é o que todos devem se esmerar para adquirir, e pode ser facilmente obtida por qualquer pessoa que não seja afeiçoada a sua própria opinião e**

⁵ No original: “Whatever belongs to tasteful performance of a piece; which can only be learnt from sound judgement and long experience”.

que não resista obstinadamente à força da verdadeira evidência⁶ (GEMINIANI, 1749, pref., tradução e negrito nossos).

De outro modo, em uma passagem do prefácio de suas *Regras para tocar com verdadeiro gosto*, explica:

Aqueles que tocam violoncelo **adquirirão** o bom gosto ao praticar a linha superior destas composições, empenhando-se em executar com exatidão tudo o que encontrarem escrito nelas. Ao mesmo tempo, devem ser muito cuidadosos com a afinação, visto que, sem esta particularidade, tudo o que forem capazes de fazer não terá nenhum proveito. Eles devem ter cuidado também para traçar um arco longo; caso contrário, o som não sairá do instrumento (GEMINIANI, 1748, pref.; tradução e negrito nossos).

No entanto, assim como Montesquieu, Geminiani reconhece as potencialidades do gosto natural e menciona em seu texto: “[...] Não nego as capacidades marcantes de um bom ouvido, cuja força presenciei em diversas instâncias. Aponto, apenas, que certas regras da arte são necessárias a um engenho mediano, que podem melhorar e aperfeiçoar um que seja, por si, bom” (GEMINIANI, 1749, pref., tradução nossa).

Com isso, podemos confirmar que Geminiani não apenas aceita, mas também recomenda o gosto adquirido. É interessante notar, todavia, que o autor está ciente de que muitos discordam de sua opinião de que o refinamento do gosto pode ser realizado por meio da prática de diversas regras. Na verdade, as informações contidas no início do segundo volume do tratado levam a crer que a resistência a essa vertente era forte:

A impossibilidade que se tem creditado a este empreendimento, a crítica de negligência que parece recair sobre antigos professores e a inveja que geralmente acompanha toda nova descoberta nas Artes e nas Ciências têm, até então, inibido minha publicação destas regras para cantar e tocar com bom gosto. Mas, finalmente, buscando o benefício do público, entre outras considerações, determinei não mais ocultar um artigo de tamanha importância, que será benéfico até mesmo para alguns professores resmungões, assim como para os verdadeiros amantes da música (GEMINIANI, 1749, pref., tradução nossa).

Uma obra de arte, segundo o pensamento setecentista, é dedicada a afetar seu receptor. Da mesma maneira que o principal objetivo de um orador, nos textos da retórica clássica, é excitar as emoções (ou os afetos) de seu ouvinte (CÍCERO, I v 17), o artista deseja afetar o seu público e este, no entanto, poderá exercer um julgamento sobre o que foi recebido, pois seus sentidos foram excitados. Geminiani, em sua obra mais conhecida e que será estudada com maiores detalhes adiante, *A arte de tocar violino*, de 1751, menciona que “a intenção da música é não apenas agradar aos

⁶ Todas as citações da obra de Geminiani são decorrentes de sua obra teórica, de modo que o texto original poderá ser conferido no capítulo dois desta dissertação.

ouvidos, mas também expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões” (GEMINIANI, 1751, pref.).

Na literatura dedicada ao estudo dos afetos em música e sua relação com os efeitos no ouvinte, no que diz respeito às paixões da alma, Johann Mattheson (1681-1764) é considerado uma grande referência. No entanto, em textos da retórica clássica, também é possível observar essa reflexão, uma vez que esta é capaz de *mover* seu receptor. Em *Institutio Oratoria* (“Instituição oratória”), de c.95, Quintiliano (I x 9, p. 32-33) comenta:

[...] A respeito da música, talvez eu pudesse estar satisfeito com a avaliação dos antigos. Pois quem desconhece que a música, para falar dela em primeiro lugar, já então naqueles tempos antigos, foi objeto não apenas de paixão como também de veneração, de modo que eram considerados músicos, poetas e sábios, como, omitirei outros, Orfeu e Lino: ambos de origem divina, mas conta-se que o primeiro, porque amansava até os seres primitivos e agrestes por ter deixado para a memória da posteridade o fato de arrastar não só as feras como também os rochedos e as florestas com o encantamento de sua música. Há também um fato lendário, não rude para ser declamado, em que aparece um tocador de flauta, que havia tocado uma melodia frígia enquanto se fazia um sacrifício: devido a esse fato, o que sacrificava teve um acesso de loucura e se atirou num precipício; o tocador de flauta foi acusado de ter sido a causa da morte.

Ainda que o sentido de *mover* o receptor possa ter, na primeira parte dessa citação, um sentido praticamente literal, de arrastar feras, rochedos e florestas, percebe-se também que a música move a alma de seus ouvintes ao excitar sua variada gama de sentimentos e afetos. Esse pensamento foi retomado na Renascença e seguiu até o fim do século XVIII. Na obra de Geminiani, este quesito é abordado de maneira quase científica. Na lista de ornamentos contida em sua obra de 1749 e reimpressa na de 1751, o autor providencia instruções de como executá-los e, em muitos casos, descreve a situação em que eles devem ser empregados, bem como o efeito de cada ornamento quando percebido pelo ouvinte. Listamos, a seguir, os casos em que isso ocorre:

(Segundo) Do trinado com terminação: o trinado com terminação, sendo realizado de forma rápida e longa, é apropriado para expressar alegria. Todavia, se o realizarmos curto e mantivermos a extensão da nota contínua e suave, expressará, então, algumas das mais ternas paixões (GEMINIANI, 1749, p. 2, tradução nossa).

(Terceiro) Da apojatura superior: a apojatura superior deve expressar amor, afeição, prazer etc. Deve ser realizada longa, atribuindo-se a ela mais da metade da extensão ou do tempo da nota a que pertence, observando que se aumente o som gradativamente e, aproximando-se do fim, que se force um pouco o arco. Se for realizada curta, perderá muito das qualidades citadas, mas sempre terá um efeito prazeroso e pode ser adicionada a qualquer nota que quisermos (GEMINIANI, 1749, p. 2, tradução nossa).

(Décimo segundo) Da separação: a separação é utilizada apenas para dar variedade à melodia e é aplicada mais apropriadamente quando a nota ascende uma segunda ou terça; ou quando descende uma segunda e, então, não será errado adicionar um *pincé*,

e fazer um *crescendo* e realizar a apojatura na nota seguinte. Assim, a ternura é expressa (GEMINIANI, 1749, p. 3, tradução nossa).

(Décimo terceiro) Do *pincé*: é apropriado para expressar diversas paixões. Por exemplo, se realizado com força e continuamente longo, expressa fúria, raiva, determinação etc. Se tocado menos forte e mais curto, expressa júbilo, satisfação etc. Entretanto, se o tocarmos muito suave e fizermos um *crescendo*, o *pincé* pode, então, denotar horror, medo, pesar, lamentação etc. Se tocado de forma curta e com um *crescendo* delicado, pode expressar afeição e deleite (GEMINIANI, 1749, p. 3, tradução nossa).

(Décimo quarto) Do vibrato: não pode ser descrito por meio de notas, como nos exemplos anteriores. Para realizá-lo, devemos pressionar o dedo fortemente sobre a corda do instrumento e mover o punho para dentro e para fora, lenta e igualmente. Quando uma nota longa com vibrato é acompanhada de um *crescendo* gradual, com o arco se movendo para perto do cavalete e de uma terminação muito forte, o vibrato pode expressar majestade e dignidade. Entretanto, realizado mais curto, com menos volume e mais suavemente, pode denotar aflição, medo etc. (GEMINIANI, 1749, p. 4, tradução nossa).

Observamos, na leitura de seu tratado, que a ornamentação é um grande recurso para comandar as paixões do receptor. Como é de se esperar, o autor recomenda que o emprego dos ornamentos seja realizado de modo diligente, isto é, com bom gosto. Para tanto, Geminiani diz:

Coletei e expliquei todos os ingredientes do bom gosto, e não resta nada a não ser alertar o intérprete a não concluir que uma mera aplicação mecânica deles levará ao grande propósito de estabelecer-se como um [músico de] caráter [judicioso] entre outros judiciosos em todas as Artes e Ciências. Algo deve ser deixado para o bom senso do professor, pois, assim como a alma afeta o corpo, toda regra e todo princípio devem ser feitos cumprir por meio do conhecimento e da habilidade daquele que os põe em prática (GEMINIANI, 1749, p. 4, tradução nossa).

Isto está de acordo, também, com os princípios de um discurso *coerente* da retórica clássica de Quintiliano (II viii, 15)

Pois não é suficiente falar apenas com precisão, com sutileza ou com dureza, não mais que ao mestre de declamação não é o bastante destacar-se somente na emissão dos sons agudos, médios ou graves, como também de seus matizes intermediários. Realmente, como a cítara, também o discurso não é perfeito a não ser que, da mais baixa à mais alta corda, esteja bem afinado e coerente.

Uma vez claro que a ideia de construção e refinamento do gosto por meio de diversas regras era algo corrente no século XVIII, deve-se ressaltar que os preceptistas estavam cientes de que elas deveriam ser utilizadas de modo judicioso, ou seja, conforme ao decoro. As regras eram, pois, um guia, e suas aplicações diligentes dependiam do bom gosto do artífice para que fossem feitas as exceções necessárias, pois “o bom gosto é um amor habitual à ordem” (BATTEUX, 2009 [1746], p. 79). Sobre isso, Montesquieu (2009 [1753], p. 69) explica:

Todas as obras de arte têm regras gerais, que são guias a nunca perder de vista. Mas assim como as leis são sempre justas em seu caráter geral porém são quase sempre injustas em sua aplicação, também as regras, sempre verdadeiras em teoria, podem revelar-se falsas na hipótese real. Os pintores e escultores estabeleceram as proporções que o corpo humano deve ter e tomaram por medida comum o comprimento do rosto. Mas a todo instante eles têm de violar essas proporções em virtude das diferentes atitudes nas quais têm de mostrar os corpos humanos; por exemplo, um braço estendido é bem mais comprido do que outro recolhido.

A abordagem de Geminiani está, portanto, de acordo com os demais tratadistas do século XVIII, sobretudo os teóricos musicais. Leopold Mozart, por exemplo, é bastante rígido a respeito do emprego diligente da ornamentação e condena o uso abusivo de embelezamentos desprovidos de significado:

Todas essas decorações são empregadas, porém, apenas ao tocar um solo e, portanto, com muita moderação, no momento certo, e somente para [proporcionar] variedade em passagens similares e frequentemente repetidas. Além disso, observemos bem as direções do compositor, pois é na aplicação de tais ornamentos que a ignorância de alguém é mais prontamente revelada. Em particular, no entanto, protegemo-nos contra todos os embelezamentos improvisados quando muitos [músicos] tocam uma [mesma] parte. Qual confusão se sucederia se cada instrumentista enfeitasse as notas de acordo com sua própria fantasia? E, finalmente, não se entenderia de modo algum a melodia devido à inserção desajeitada das ‘belezas? Eu sei como isto amedronta [o ouvinte]: quando se ouve as peças mais melodiosas lamentavelmente distorcidas por conta de ornamentações desnecessárias⁷ (MOZART, 1985 [1756], p. 214, tradução nossa)

Em sequência, conclui:

Tudo depende da boa execução. Esta afirmação pode ser confirmada pela experiência diária. Muitos aspirantes a compositor são excitados com deleite e vangloriam-se copiosamente quando ouvem suas “escalinhas” executadas por bons intérpretes que sabem como produzir o efeito (do qual [esses compositores] jamais sonharam) no lugar correto, além de como variar o caráter (do qual [também] nunca ocorrera a eles) o mais humanamente possível. [...] A boa interpretação de uma composição, de acordo com o gosto atual, não é tão simples como muitos imaginam ao acreditarem que estão fazendo bem ao embelezar e enfeitar a peça futilmente com suas ideias, e, também, por não terem a sensibilidade de qual afeto deverá ser expresso na peça⁸ (MOZART, 1985 [1756], p. 215, tradução nossa).

⁷ No original: “All these decorations are used, however, only when playing a solo, and then very sparingly, at the right time, and only for variety in often-repeated and similar passages. And look well at the directions of the composer; for in the application of such ornaments is one’s ignorance soonest betrayed. But in particular, guard against all improvised embellishments when several play from one part. What confusion would ensue, if every player should befrill the notes according to his own fancy? And finally one would not understand then aught of the melody, by reason of the various clumsily inserted and horrible ‘beauties’? I know how it frightens one, when one hears the most melodious pieces distorted so pitifully by means of unnecessary ornamentations”.

⁸ No original: “Everything depends on good execution. This saying is confirmed by daily experience. Many a would-be composer is thrilled with delight and plumes himself anew when he hears his musical Galimatias played by good performers who know how to produce the effect (of which he himself never dreamed) in the right place; and how to vary the character (which never occurred to him) as much as it is humanly possible to do so [...]. The good performance of a composition according to modern taste is not as easy as many imagine, who believe

Carl Philipp Emanuel Bach também condena os que executam notas rápidas desprovidas de sentido. Ele diz:

Pode-se muito bem ter os dedos mais hábeis, saber fazer trinados simples e duplos, entender bem o dedilhado, tocar à primeira vista qualquer que seja o número de claves que se possam encontrar no decorrer da peça, transpor sem esforço e de improviso, alcançar intervalos de décima, ou mesmo duodécima, executar tiradas e cruzamentos de todo tipo, e muitas outras coisas ainda, e apesar de tudo isso não se ter no teclado um toque claro, agradável e comovente (BACH, 2009 [1762], p. 133).

Para que o discurso musical seja eloquente, o autor enfatiza, então, que a boa execução consiste em se “fazer ouvir com facilidade todas as notas e seus ornamentos na hora certa, com a força conveniente e um toque que corresponde ao verdadeiro caráter da peça, [pois] é aí que nascem o redondo, o puro e o contínuo no toque, que se torna claro e expressivo” (BACH, 2009 [1762], p. 134). De maneira muito clara, ele conclui que se deve “tocar com a alma, e não como um pássaro bem treinado” (BACH, 2009 [1762], p. 135). Já Geminiani, de modo mais exigente, afirma, sobre o continuísta, que “aquele que não tem outras qualidades além de tocar as notas no tempo e empregar as figuras tão bem quanto possível não passa de um acompanhador desventurado” (GEMINIANI, 1748, pref.). Assim, a boa execução depende do bom entendimento da obra como um todo e do emprego correto dos elementos musicais, sobretudo a ornamentação, veículo essencial para mover a audiência (CARERI, 1993).

O autor também ressalta que as obras musicais devem ser executadas com “propriedade e delicadeza de expressão” (GEMINIANI, 1751, pref.). De maneira austera como a de Mozart e precisa como a de C. P. E. Bach, mencionados anteriormente, o autor demonstra um cuidado especial para que se respeite o decoro. Em seu primeiro tratado, conta:

[Deve-se] evitar o erro daquele que, tendo se esforçado para conseguir cantar, tocar e dançar três melodias de uma só vez, foi apresentado como alguém digno de admiração a Luís XIV. O monarca, após ter assistido à sua performance, disse: “o que este homem fez pode ser muito difícil, mas não é agradável” (GEMINIANI, 1748, pref., tradução nossa).

C. P. E. Bach recomenda, ainda, que, no caso do cravo, o intérprete deve “observar as disposições do instrumento em que se toca, para não pressionar os dedos nem demais, nem de menos” (BACH, 2009 [1762], p. 134). Ele explica que os instrumentos de teclado variam de um para outro, e o instrumentista deve estar ciente de que deverá, muitas vezes, alterar o seu toque para que sua execução esteja de acordo com os parâmetros estabelecidos pelo bom gosto. Geminiani faz o mesmo

themselves to be doing well if they embellish and befrill a piece right foolishly out of their heads, and who have no sensitiveness whatever for the affect which is to be expressed in the piece”.

nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto*, ao dizer que “aqueles que estudam com o intento de agradar deveriam conhecer a *força* e a *fraqueza* de seu instrumento” (GEMINIANI, 1748, pref.). Reforça também que, no caso do traverso, o vibrato não deve ser utilizado de modo tão frequente⁹ como ele recomenda que se faça ao violino; no traverso, esse ornamento deve ser executado apenas em notas longas. Além disso, o flautista deve estar ciente de que a “excelência desse instrumento consiste no *cantabile* – pois ele dá o tempo para regular a respiração – e não nos movimentos rápidos, em que há *arpejos* e *saltos*” (GEMINIANI, 1748, pref., itálico do autor, tradução nossa).

Além desses requisitos, a execução de bom gosto, ou seja, aquela que, dentre outras coisas, afeta o ouvinte, depende, segundo os tratadistas musicais do século XVIII, de outro elemento de suma importância: que o próprio intérprete esteja afetado. Recordemo-nos de que, na retórica clássica, o mesmo deve ser almejado pelo orador. Quintiliano (VI ii, 26-28) diz:

De fato, o essencial, segundo eu em verdade penso, acerca de provocar as emoções, está em que nos comovamos a nós mesmos. Realmente, por vezes seria até ridícula a imitação de lamentações, de raiva e de indignação, se acomodarmos a ela apenas as palavras e a fisionomia, mas não o espírito. Pois, que outra coisa seria o motivo pelo qual alguns, certamente deplorando recente sofrimento, deem a impressão de se expressarem com eloquência e, de vez em quando, também a raiva torne eloquentes os incultos, senão que há neles uma força inata da mente e a própria autenticidade de costumes? Por isso, naquelas emoções que queremos sejam verossímeis, nós mesmos devemos nos adequar aos que na realidade são por elas afetados; e que o discurso avance com aquela disposição de espírito que gostaríamos fosse a do juiz. Porventura, afligir-se-á aquele que me ouvir falando sobre isso sem manifestação de dor? Encher-se-á de raiva se o mesmo que tenta provocá-la e até a exige não mostra algo semelhante? Provocarão lágrimas os olhos enxutos do advogado? Tais resultados não podem dar-se. Nada incendeia a não ser o fogo, nem molhando algo a não ser com algum líquido, nem alguma coisa dá a outra um brilho que ela mesma não tenha. Portanto, primeiramente tentemos que para nós tenha força aquilo que queremos que também o juiz assim a considere e nos emocionemos antes de emocionar a outrem.

Neste sentido, a tratadística musical mais importante do século XVIII também recomendará que o intérprete, assim como o orador, esteja afetado a si próprio para que sua performance possa efetivamente atingir o ouvinte. Em primeiro lugar, o afeto correto da peça deve ser identificado. Embora óbvio, era recorrente haver nos tratados de Leopold Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach e Johann Joachim Quantz instruções para que o intérprete reconhecesse o afeto correto da obra a ser executada. Do contrário, seria indecoroso, isto é, de mau gosto, expressar o afeto inadequado. Em seguida, o instrumentista deveria ser capaz de transmiti-lo judiciosamente ao público. Leopold Mozart afirma:

Antes de começarmos a tocar, a peça deve ser bem observada e considerada. O caráter, o tempo e o tipo de movimento demandados pela peça devem ser investigados, bem como

⁹ Discorreremos com maiores detalhes sobre a opinião de Geminiani quanto ao vibrato mais adiante.

[deve-se] observar cuidadosamente se alguma passagem nela contida que, à primeira vista, pode parecer de pouca importância, é, se tratada com estilo especial de execução e expressão, difícil de executar. Finalmente, ao praticar, todo o cuidado deve ser tomado para encontrar e para tornar o afeto que o compositor desejou que tivesse sido trazido. Assim, como a tristeza, em geral, alterna-se com a alegria, cada uma deve ser cuidadosamente retratada de acordo com o seu tipo. **Em uma única palavra, tudo deve ser tocado de modo que o intérprete seja [também] movido [pelos afetos]**¹⁰ (MOZART, 1985 [1756], p. 218, negrito nosso).

O autor frisa que vê muitos intérpretes que “não pensam no que estão fazendo: apenas tocam suas notas meramente como alguém que está sonhando, ou como se estivesse tocando apenas para si”¹¹ (MOZART, 1985 [1756], p. 218). Assim, a escrita de textos instrutivos como esse obviamente cumpria um papel fundamental na formação do gosto em meados do século XVIII. Semelhantemente, C. P. E. Bach instrui seus leitores a reconhecer o afeto adequado em determinada obra musical, pois “deve-se tocar cada peça de acordo com seu verdadeiro caráter e com o afeto que lhe convém” (BACH, 2009 [1762], p. 138), e conclui que o mais importante de tudo é que o intérprete deva estar emocionado antes de querer emocionar sua plateia:

Um músico não provoca emoções se não estiver emocionado: é indispensável que ele se coloque em todos os afetos que quer evocar nos seus ouvintes e dê a entender seus sentimentos, para poder compartilhá-los melhor. Em trechos doces e tristes, ele deve ficar doce e triste. Deve-se ver e ouvir isso. Deve-se tomar cuidado aqui para não retardar e arrastar demais. Facilmente se incorre nesse erro, através de muito afeto e melancolia. O mesmo ocorre com trechos animados, alegres, ou de outros tipos, em que o músico deve se colocar nesses afetos. Logo que ele exprimiu uma ideia, surge outra, e assim, sem cessar, ele deve transformar suas paixões. Tal tarefa ele deve desempenhar sobretudo nas peças expressivas, compostas por ele ou por outros. Nesse último caso ele terá que experimentar as mesmas paixões que o compositor da peça teve ao compô-la (BACH, 2009 [1762], p. 137).

Este quadro de citações se completa com a leitura das observações de Quantz (2001, p. 254), quando afirma que “cada peça deve ser considerada em seu contexto e com a devida atenção. Além disso, o propósito da música – de constantemente aflorar e perpetuar as paixões – nunca deve ser esquecido”¹².

¹⁰ No original: “Before beginning to play, the piece must be well looked at and considered. The character, tempo, and kind of moviment demanded by the piece must be sought out, and carefully observed wheter a passage occurs not therein which often at first sight seems of little importance, but on account of its special style of execution and expression is not quite easy to play at sight. Finally, in practising every care must be taken to find and to render the affect which the composer wished to have brought out; and as sadness often alternates with joy, each must be carefully depicted according to its kind. In a word, all must be so played that the player himself be moved thereby”.

¹¹ No original: “It is bad enough that many a one never thinks of what he is doing, but plays his notes marely as one who dreams; or as if he were playing just for himself only”.

¹² No original: “[...] each piece must be considered in its context, and with the proper attention; and the purpose of the music – to constantly arouse and still the passion – must never be forgotten”.

Assim, se é disso que também dependem a construção e o emprego do bom gosto, as obras teóricas de Francesco Geminiani revelam-se totalmente alinhadas com os tratadistas mencionados. O autor, no tratado de 1749, discute sobre as potencialidades da música sobre seus ouvintes:

Homens de entendimento limitado e de meias ideias perguntarão talvez se é possível conferir sentido e expressão à madeira e ao arame; ou dar a eles o poder de despertar e de acalmar as paixões dos seres racionais. No entanto, toda vez que ouço tal questionamento, seja por desinformação ou com o intuito de ridicularizar, não tenho nenhuma dificuldade em responder de forma afirmativa e sem investigar a causa muito profundamente, pois penso que seja suficiente apelar para o efeito. Mesmo no discurso comum, uma diferença do tom [de voz] dá à mesma palavra sentidos diferentes. Assim, no que diz respeito à interpretação musical, a experiência tem mostrado que a imaginação do ouvinte está à disposição do mestre em tal proporção que, com a ajuda de variações, andamentos, intervalos e melodias com harmonia, pode praticamente estampar a expressão que lhe agrada na mente [dos ouvintes] (GEMINIANI, 1749, p. 3-4, tradução nossa).

Desse modo, o autor demonstra acreditar que a execução musical depende de aspectos que caminham para muito além das instruções contidas na partitura, embora estas sejam importantes para uma boa compreensão da obra. Geminiani afirma, aqui, que a música é capaz de comandar as paixões de seus ouvintes e tem como prova disso o efeito que uma interpretação judiciosa e de bom gosto tem na mente de seu público: para ele, com o auxílio das ferramentas musicais à sua disposição, tanto o intérprete quanto o compositor poderão transmitir a expressão que desejarem. Além disso, como que exercendo uma emulação da retórica clássica, o autor também conclui que o intérprete deve estar afetado pelas emoções que ele deseja transmitir à sua audiência:

Essas emoções extraordinárias são, de fato, mais facilmente excitadas se acompanhadas de palavras. Eu aconselharia, ainda, tanto ao compositor como ao intérprete que ambiciona inspirar sua plateia, que inspirasse primeiramente a si mesmo, tarefa em que não falhará se escolher uma obra engenhosa, tornando-se totalmente familiarizado com todas as suas belezas, e se, enquanto sua imaginação estiver vívida e flamejante, ele se embeber do mesmo espírito exaltado em sua própria interpretação (GEMINIANI, 1749, p. 3, tradução nossa).

Vale lembrar que o termo *emulação* faz parte do léxico utilizado pelo próprio Geminiani. Esse conceito, além de ser bastante difundido nas obras filosóficas acerca da construção do gosto, é, para o autor, um caminho seguro para o correto refinamento do verdadeiro gosto em todos os ramos do conhecimento, pois crê que “[...] o caminho para a emulação é aberto e amplo. O método mais eficaz para triunfar sobre um autor é superá-lo, e mais manifesta a sua afeição por uma ciência aquela que melhor contribui para o seu avanço” (GEMINIANI, 1749, p. 4, tradução nossa). Dessa maneira, o tratadista alinha-se com os preceitos de Quintiliano (I ii, 29):

Portanto, é útil ter primeiramente a quem imitar, caso queiras depois superá-lo: assim, aos poucos, haverá esperança de chegar a pontos mais altos. A isso acrescento que os mestres não podem imaginar as mentes e os espíritos ao falar a apenas um presente, da mesma forma quando inspirados pela multidão de ouvintes.

Desse modo, uma leitura cuidadosa e contextualizada de sua obra nos permite reconhecer que seus escritos se equiparam às demais preceptivas filosóficas e musicais referenciadas aqui. Além de estar envolvido nas questões sobre o gosto, Geminiani demonstrou, também, conhecer a retórica, uma vez que seus tratados contêm instruções semelhantes às encontradas na obra de Quintiliano. Além disso, da maneira como expusemos anteriormente as ocasiões em que Geminiani relaciona um ornamento a um ou mais afetos em sua lista, o mesmo pode ser feito em relação às suas emulações retóricas presentes, sutil (sugerindo o conceito de *variedade* que será abordado adiante) ou explicitamente (comparando o discurso musical ao do orador), no mesmo fragmento:

(Quinto) Do *tenuto*: é necessário utilizá-lo frequentemente, pois se tivéssemos que realizar *pincés* e trinados continuamente sem, às vezes, trazer prejuízo à sonoridade da nota pura, a melodia seria demasiadamente diversificada.

(Sexto) Do *staccato*: expressa descanso, respiração ou mudança de palavra e, por essa razão, os cantores devem ser cuidadosos para respirar em um lugar em que o sentido [do texto] não seja interrompido.

(7º e 8º) Do *crescendo* e do *diminuendo*: esses dois elementos podem ser realizados um após o outro. Produzem grande beleza e variedade na melodia e, quando empregados alternadamente, são próprios a qualquer expressão ou compasso.

(9º e 10º) Do *piano* e do *forte*: ambos são extremamente necessários para expressar a intenção da melodia e, como toda boa música deve ser composta imitando um discurso, esses dois ornamentos são designados a produzir os mesmos efeitos que um orador produz ao elevar e ao diminuir sua voz.

(Décimo primeiro) Da antecipação: a antecipação foi inventada com vistas a variar a melodia, sem alterar a sua intenção. Quando for realizada com um *pincé* ou um trinado e tiver um *crescendo*, produzirá um efeito maior, especialmente se observarmos que devemos usá-la quando a melodia ascende ou descende por grau conjunto (GEMINIANI, 1749, p. 2-3, tradução nossa).

O nono e o décimo exemplos referenciados anteriormente são uma demonstração clara de quão ciente da retórica clássica Geminiani demonstrou estar. Ao comparar a execução musical com um discurso oral, frisando as elevações e as diminuições do tom da voz, o autor demonstra relacionar-se, mais uma vez, para com *Instituição Oratória*, de Quintiliano (I x, 22-25):

Examinemos agora em que o futuro orador tira proveito da música. A música tem dois ritmos nas vozes e no corpo, pois é necessário que ambos tenham regras próprias. O músico Aristóxeno divide o relativo à voz em [...] ritmo e [...] melodia, um dos quais diz respeito à

cadência e o outro, ao canto e aos sons. Assim sendo, porventura tudo isso não é necessário ao orador? O Primeiro deles se relaciona com a gesticulação, o segundo com a colocação das palavras e o terceiro com as inflexões da voz que, na prática, são também muitas: a não ser talvez que apenas nos poemas e nos cantos se exijam certa estrutura e uma adequada convergência das vozes, que na oratória são dispensáveis, ou que não se usem no discurso a disposição das palavras e as inflexões da voz de modo tão variado conforme o assunto, como na música. E assim, tanto pela voz como pela modulação, o músico celebra com nobreza os grandes feitos, com doçura os agradáveis e os mais modestos com suavidade – e com arte completa ajusta os sentimentos àquilo que se está dizendo. E assim também ao discursar, a intensidade, o abaixamento e as inflexões da voz visam despertar os sentimentos dos ouvintes; e, por um lado, pela inflexão da frase e da voz, para usar o mesmo termo, buscamos o desagrado do juiz e, por outro, sua compaixão. Isso acontece também com os instrumentos musicais, com os quais não se podem expressar palavras, que percebemos levarem os espíritos a sentimentos diversos.

Como se pode observar, a obra teórica de Geminiani demonstra não apenas profundidade filosófico-musical condizente com as correntes de pensamento do século XVIII, mas também zelo, cuidado e senso legítimo da situação musical de seu tempo. O autor inicia a conclusão do *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* com o seguinte apontamento:

Finalmente, como o principal objetivo que tenho em vista é contribuir – tanto quanto minhas habilidades permitirem – para o aperfeiçoamento de uma arte que amo, bem como para resgatar o caráter do músico da desgraça e do desdém causados pelas loucuras de fingidores pretensiosos e ignorantes, espero que nenhum mestre reconhecido empreste sua permissão para as peças mal construídas que esses fingidores pensam ser de seu interesse passar adiante (GEMINIANI, 1749, p. 4, *itálico do autor, tradução nossa*).

Como se vê, Geminiani revela-se insatisfeito com os caminhos que a música seguia no momento da publicação de suas obras teóricas. Com efeito, observaremos nos comentários aos demais tratados do autor que, muitas vezes, ele critica o material didático à disposição dos aprendizes da arte da música (cf. *The Art of Accompaniament* e *Guida Armonica*). Vale lembrar que todos os seus tratados foram publicados entre os anos de 1748 e 1760, ou seja, mais de três décadas após a migração do compositor para a Inglaterra, que ocorreu em 1714. Isto posto, ele testemunhou e influenciou a transformação do gosto em território inglês ao longo de todos esses anos. No entanto, o autor, já na obra de 1749, lamenta:

Quando vim pela primeira vez a *Londres*, trinta e quatro anos atrás, encontrei a música em um estado tão próspero que tive todas as razões imagináveis para supor que seu crescimento seria compatível à excelência do solo. No entanto, vivi para ser miseravelmente desapontado, pois, embora não possa ser dito que houve qualquer falta de encorajamento, este encorajamento foi mal direcionado. **A mão foi levada mais em consideração que a cabeça; a performance, mais que a composição, e assim seguiu-se que, em vez de trabalhar para cultivar um gosto, que parecia ser tudo o que faltava, o público se contentou em nutrir insipidez** (GEMINIANI, 1749, p. 4, *tradução e negrito nossos*).

O autor, aqui, é incisivo em sua opinião em relação aos executantes e aos compositores que ele julga de mau gosto. Geminiani é frontalmente contrário à corrente musical do virtuosismo exacerbado, cujo principal veículo de comunicação é o domínio da técnica instrumental em nível pirotécnico, e seu posicionamento é consonante com as discussões filosófico-musicais correntes na Inglaterra no momento de suas publicações teóricas. Charles Avison (1709-1770), em *An Essay on Musical Expression* (“Ensaio sobre a expressão musical”), publicado em 1752, diz:

A esta vaidade tola, podemos atribuir aquela ligação estranha com certas composições inexpressivas, sobre as quais muitos de nossos intérpretes fluentes declararam: **suas maiores ambições são descobrir uma mão rápida, em vez de judiciosa e graciosa.** Aqueles intérpretes deste gosto têm tanto poder que, de uma só vez, [possuem] a desventura e a desgraça da música, pois, seja qual for o mérito que uma composição pode ter em outros aspectos, ainda que a partir de uma determinada função em relação à construção da harmonia e [de suas] fugas, todas as partes são dispostas em um nível e, por assim dizer, o orgulho supremo e o prazer de um *solo tedioso* não é admitido. Esta é uma razão suficiente para condenar o todo¹³ (AVISON, 1752, p. 30, *itálico do autor, tradução e negrito nossos*).

Além de tudo o que já foi exposto nesta seção sobre sua relação com a expressividade em música, a constatação de que o virtuosismo sem necessidade é refutável se faz presente em muitas das obras teóricas de Geminiani. Um exemplo claro dessa vertente encontra-se explicitado no prefácio de seu tratado *A arte de tocar violino*, de 1751, que será estudado com detalhes neste trabalho:

[...] Uma vez que a imitação do galo, do cuco, da coruja e de outros pássaros; ou da percussão, da trompa, da tromba-marina e de similares; e, também, repentinas mudanças de posição de uma extremidade do espelho à outra, acompanhadas de contorções da cabeça e do corpo e todos os outros truques desta espécie são mais próprios a professores de malabarismo e a mestres de postura que à arte da Música, os amantes dessa arte não devem esperar encontrar nada dessa natureza neste livro (GEMINIANI, 1751, pref., *tradução nossa*).

O autor, dessa maneira, demonstra estar ciente das práticas e das correntes filosófico-musicais da Inglaterra quando opta por publicar sua série de tratados. Ao que parece, Geminiani seria considerado um modelador do gosto inglês a partir de então.

¹³ No original: “To this silly vanity we may attribute that strange attachment to certain unmeaning compositions, which many of our fluent performers have professed; their chief ambition being to discover a *swift*, rather than a *judicious* or *graceful* hand. That performers of this taste have so much in their power, is, at once, the misfortune and disgrace of Music: for, whatever merit a composition may have in other respects, yet if, from a due regard to the construction of the harmony and fugues, all the parts be put upon a level, and, by that means, their supreme pride and pleasure of a *tedius solo* be not admitted, it is with them a sufficient reason of condemning the whole”.

O compositor cita, no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, o italiano David Rizzio (Rizzi, Rizzo, Rezzio, Riccio) (Figura 6). Nascido em aproximadamente 1525 e falecido em 1566, Rizzio radicou-se em Edimburgo, Escócia, no ano de 1561, onde seria músico – cantor – e *valet de chambre* da corte da rainha Mary, *Queen of Scots*. Rizzio é tido atualmente como um violinista, cantor e compositor de música escocesa referencial para o século XVI. Embora não se tenha como comprovar a autoria das obras atribuídas a ele, a principal fonte de sua possível produção enquanto compositor é a publicação de William Thomson (1695-1753), de 1726, reeditada e aumentada em 1733, intitulada *Orpheus Caledonius: or a Collection of Scots Songs Set to Musick*, contendo, entre diversas canções escocesas, sete atribuições ao músico italiano (Figura 7). Essas atribuições continuaram a ser seguidas ao longo do século XVIII (CLEMENTS, 2013), como na *Second Collection of Curious Scots Tunes*, de James Oswald (1710-1769), em 1743.

Fig. 6 – *Portrait of a Man Known as David Rizzio* (British School, c.1620)

Rizzio parece ter sido especialmente apreciado por Geminiani, uma vez que, no prefácio do *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, o autor o considera como representante do gosto inglês, enquanto o também italiano, porém naturalizado francês, Jean-Baptiste Lully (1632-1687) representaria modelarmente o gosto francês:

Existem dois compositores de música que, com seus diferentes estilos de melodia, suscitam minha admiração. São eles *David Rizzio* e *Gio[vanni] Baptista Lulli*. Deles, sobre quem

repousa a maior reputação, ou merece assim repousar, não é da minha competência pronunciar-me, mas quando considero que *Rizzio* estava, acima de tudo, à frente de seu tempo, em que, até então, a melodia era inteiramente bárbara e rude, e que ele encontrou maneiras pioneiras de civilizá-la e inspirá-la com toda a galanteria da nação ESCOCESA, sinto-me inclinado a dar-lhe a preferência (GEMINIANI, 1749, pref., tradução nossa).

I N D E X.

The Songs mark'd thus (*) were Compos'd by David Rizzio.

	Page.		Page.
<i>HE Lofs of Patie's Mill</i>	1	<i>A Cock Laird fa' Cadgie</i>	20
* <i>Bessie Bell</i>	2	<i>Ey gar rub her e'er wi' s'rate</i>	27
* <i>The Bush, aboon Traquair</i>	3	<i>Mairland Willy</i>	28
<i>Thro' the Wood Laddie</i>	4	<i>Peggy I must love thee</i>	29
<i>Bless'd as the Immortal Gods</i>	5	* <i>Auld Rob Morris</i>	30
<i>The last time I came e'er the Moor</i>	6	<i>And Lang fine</i>	31
<i>The yellow hair'd Laddie</i>	7	<i>My Apron Deary</i>	32
* <i>The Bonny Boatman</i>	8	<i>My Daddy's a Decker of Dikes</i>	33
<i>Wee's my Heart that we shou'd sunder</i>	9	<i>Wale, Wale up you Bank</i>	34
<i>The Broom of Cowden keneus</i>	10	<i>John Hay's bonny Lassie</i>	35
<i>Hap me with thy Petticoat</i>	11	<i>Ey, let us a' to the Bridal</i>	36
<i>Bonny Christy</i>	12	<i>Saw na ye my Maggy</i>	37
<i>Nancy's to the green Wood gane</i>	13	<i>My Nannie</i>	38
* <i>The Highland Laddie</i>	14	<i>Maggie's Tocher</i>	39
<i>Blink e'er the Burn, sweet Betty</i>	15	<i>Were na my Heart's light I wou'd die</i>	40
* <i>Tweed side</i>	16	<i>Sew'r Plumbs of Gallow Sheils</i>	41
<i>Love is the Cause of my mourning</i>	17	<i>There's my Thumb, I'll ne'er beguile ye</i>	42
* <i>Bonny Jean</i>	18	<i>The Gaberlunzie Man</i>	43
<i>Mary Scott</i>	19	<i>The Collier's bonny Lassie</i>	44
<i>The Mill, Mill-O</i>	20	<i>The Bob of Dunblain</i>	45
<i>I'll never leave thee</i>	21	<i>The Clerk he came e'er the Croft</i>	46
* <i>Katherine Ogie</i>	22	<i>O'er Boggie</i>	47
* <i>Ann then were my ain thing</i>	23	<i>The Lofs of Livingston</i>	48
<i>Poltzart on the Green</i>	24	<i>William and Margaret</i>	49
<i>A Health to Betty</i>	25	* <i>Down the Burn Davie</i>	50

Fig. 7 – Thomson, *Orpheus Caledonius: or, a Collection of Scots Songs Set to Musick*, indice (Londres, 1733)

A citação de *auctoritates* era uma prática recorrente nas preceptivas setecentistas de todos os ramos do conhecimento; em música, esse recurso legitima reconhecidamente os dois principais estilos da época, o francês e o italiano. No entanto, pelo fato de o tratado aqui referenciado ter sido publicado na Inglaterra, a menção à *auctoritas* britânica, cujo protagonista, segundo Geminiani, fora David Rizzio, aparece como um fato digno de nota e plenamente justificado. Para o estilo francês, Lully foi

mentionado na citação anterior, e Arcangelo Corelli (1653-1713) é a *auctoritas* escolhida pelos tratadistas para a representação modelar do gosto italiano. Podemos testemunhar essa constatação no decorrer do mesmo prefácio, em que Geminiani frisa sua relação próxima com Corelli, tendo-o como modelo, a partir de sua *Folia* (Op. 5, nº 12), para compor suas variações presentes em ambos os tratados (WALLS, 2011):

Não tenho a pretensão de ser o inventor destes [estilo e maneira incomuns], pois outros compositores da mais alta classe foram aventureiros desta mesma *Voyage*, e ninguém com maior êxito que o celebrado *Corelli*, como pode ser visto em sua quinta composição sobre a *Aria della Follia di Spagnia*. Tive o prazer de conversar com ele sobre esse assunto e ouvi-o reconhecer a satisfação que obtivera ao compor [esta peça], bem como o valor que atribui a ela (GEMINIANI, 1749, pref., tradução nossa).

Ao que parece, Geminiani tem como objetivo demonstrar ter emulado a *auctoritas* do gosto inglês, isto é, David Rizzio. Dessa maneira, o próprio tratadista seria, segundo suas convicções, o representante do gosto daquele país a partir da publicação de seus tratados. Ele afirma:

Mas sua melodia, embora agrade a todos, raramente comunica o mais alto grau de deleite; e é em virtude desta constatação que, nos últimos tempos, empreendi-me em aprimorar a melodia de *Rizzio* por meio da harmonia, arranjando algumas de suas melodias [em peças] a duas, três ou quatro vozes e, ao fazer esses adendos e acompanhamentos às outras, dar-lhes-ei toda a variedade e a plenitude requeridas para um concerto. Qual tenha sido meu sucesso nesse esforço, aqueles que são mais familiarizados com a Arte são os mais aptos a julgar. Porém, qual tenha sido minha fadiga, ninguém poderá julgar melhor que eu mesmo ([já que,] para não destruir a simplicidade e a beleza, foi necessária alguma discrição). Contudo, para adicionar novas partes aos mesmos princípios, e para criar harmonia sem violar a intenção da melodia foi necessária uma proporção equivalente de imaginação e juízo (GEMINIANI, 1749, pref., tradução nossa).

Conforme se vê, o autor está ciente da reputação de Rizzio enquanto compositor. De fato, como constatamos, seu nome ainda era citado em fontes inglesas quase um século após a sua morte. No entanto, na época de Geminiani, o gosto musical já havia passado por modificações e, como demonstramos, ele as acompanhou e as influenciou. Assim, a partir do material musical genuíno que Rizzio forneceu às gerações posteriores, Geminiani proporcionou a essas músicas uma qualidade digna do gosto vigente em meados do século XVIII. Ou seja, quando o autor, no final de seu tratado de 1749, afirmou ter sido desapontado pelos caminhos percorridos pela música ao longo de sua estadia na Inglaterra, pode-se supor que sua intenção era mudar esse panorama. Ao comparar a música com a arquitetura, ele encerra a obra afirmando:

A arquitetura, ao contrário, naquele tempo [em 1714], estava em um estado muito deplorável e, no entanto, no mesmo intervalo, alcançou seu apogeu sob a proteção do mais nobre e

inteligente SENHOR e, sob um amparo ainda mais ilustre e sublime, tenho fortes razões para vangloriar-me ao ver a MÚSICA fazer o mesmo (GEMINIANI, 1749, pref., tradução nossa).

Tendo as obras *Regras para tocar com verdadeiro gosto* e *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, de Francesco Geminiani, sido devidamente contextualizadas e lidas à luz das correntes de pensamento do século XVIII, daremos prosseguimento à explanação da estrutura e do conteúdo musical presentes nestes documentos.

Como elucidado anteriormente, esses dois livros podem ser considerados complementares. Além de as fontes primárias corroborarem para esta constatação, o material musical utilizado pelo autor para compor seu método de explicação e aquisição da faculdade do bom gosto se relaciona nas duas obras mutuamente. Na obra de c.1748, Geminiani trabalha sobre quatro canções britânicas: *Ann Thou Were My Ain Thing*, atribuída por ele a David Rizzio; *What Shall I Do to Shew How Much I Love Her*, de Henry Purcell; uma melodia irlandesa e uma melodia inglesa, ambas sem título e anônimas. Na publicação seguinte, as melodias, na ordem em que foram utilizadas, são: *The Lass of Peaty's Mill*, *The Night Her Silent Sable Wore*, *When Phoebus Bright*, *O Bessy Bell*, *The Broom of Cowdenknows*, *Bonny Christy*, *Bush Aboon Traquair*, *The Last Time I Come O'er the Moor*, *Auld Bob Morrice*, *The Country Lass*, *Lady Ann Bothwet's Lament* e *Sleepy Body*. Para cada uma delas, o compositor adicionou um baixo cifrado, que deveria ser executado pelo violoncelo e/ou pelo cravo, e as reescreveu em diversos andamentos e formações instrumentais, variando a gama de afetos que as canções poderiam explorar, de acordo com os diversos ornamentos – denominados por Geminiani “marcas de expressão” – empregados sobre as notas.

Para Peter Walls (2011, p. xvi), Geminiani utilizou-se, como fonte de todas essas melodias, da coleção *Orpheus Caledonius*, editada por William Thomson em 1726 e, em especial, da versão expandida para dois volumes de 1733, já referenciada anteriormente. O pesquisador, no entanto, não mencionou que a melodia de Henry Purcell, *What Shall I Do to Shew How Much I Love Her*, bem como as melodias irlandesa e inglesa, não estão presentes na antologia de Thomson. A primeira canção das *Regras para tocar com verdadeiro gosto*, bem como as demais do *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, todavia, fazem parte de pelo menos uma das edições da coleção escocesa.

Além de *Ann Thou Were My Ain Thing*, explicitamente atribuída a Rizzio pelo tratadista, as canções *The Lass of Peaty's Mill*, *O Bessy Bell*, *Bush Aboon Traquair* e *Auld Bob Morrice*, presentes no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, são atribuídas por Thomson ao mesmo compositor, de modo que a relação de Geminiani com a obra de Rizzio se mostra ainda mais evidente. As Tabelas 1 e 2 apresentam a fonte de todas essas obras (mais especificamente,

em qual edição de *Orpheus Caledonius* elas se encontram), bem como um panorama de como o tratadista as trabalhou.

Título	Autor	Classificação em Geminiani	Classificação no catálogo Hogwood	Orpheus Caledonius, 1726	Orpheus Caledonius, 1733	Instrumentação	Movimentos ou Variações	Tonalidade
Ann thou were my ain Thing	David Rizzio	Composition I	H. 400/1	p. 23	Volume I, p. 23	Violino/Traverso e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)	5 variações	Dó maior
What shall I do to shew how much I love her	Henry Purcell	Composition II	H. 400/2			Violino/Traverso e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)	7 variações	Ré menor
An Irish Tune	Anônimo	Composition III	H. 400/3			Violino/Traverso e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)	7 variações	Sol menor
An English Tune	Anônimo	Composition IV	H. 400/4			Violino/Traverso e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)	6 variações	Lá menor

T1 – Regras para tocar com verdadeiro gosto, c.1748

Título	Autor	Classificação em Geminiani	Classificação no catálogo Hogwood	Orpheus Caledonius, 1726	Orpheus Caledonius, 1733	Instrumentação	Movimentos ou Variações	Tonalidade
The Lass of Peaty's Mill	David Rizzio	Song I	H. 401/1	p. 01	Volume I, p. 01	Violino/Traverso I, Violino/Traverso II, Viola, Voz e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)	Estrófico	Ré maior
The Night her Silent Sable Wore	Anônimo	Song II	H. 401/2		Volume II, p. 14	Violino/Traverso I, Violino/Traverso II, Viola, Voz e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)	Estrófico	Mi menor
When Phoebus Bright	Anônimo	Song III	H. 401/3		Volume II, p. 11	Violino/Traverso I, Violino/Traverso II, Viola, Voz e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)	Estrófico	Sol maior
O Bessy Bell	David Rizzio	Song IV	H. 401/4	p. 02	Volume I, p. 02	Violino/Traverso I, Violino/Traverso II, Viola, Voz e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)	Estrófico	Ré maior
The Broom of Cowdenknows	Anônimo	Sonata I (1º movimento)	H. 401/5	p. 10	Volume I, p. 10	2 Violinos e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)		Sol menor
Bonny Christy	Anônimo	Sonata I (2º movimento)	H. 401/5	p. 12	Volume I, p. 12	2 Violinos e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)	03 movimentos	Fá maior
Bush Aboon Traquair	David Rizzio	Sonata II	H. 401/6	p. 03	Volume I, p. 03	2 Violinos e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)	02 movimentos	Ré maior
The Last Time I came o'er the Moor	Anônimo	Sonata III	H. 401/7	p. 06	Volume I, p. 06	2 Violinos e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)	02 movimentos	Fá maior
Auld Bob Morrice	David Rizzio	Air I	H. 401/8	p. 30	Volume I, p. 30	Violino/Traverso e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)	02 variações	Sol maior
The Country Lass	Anônimo	Air II	H. 401/9		Volume II, p. 38	Violino/Traverso e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)	04 variações	Ré maior
Lady Ann Bothwell's Lament	Anônimo	Air III	H. 401/10		Volume II, p. 17	Violino/Traverso e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)	03 variações	Sol maior
Sleepy Body	Anônimo	Air IV	H. 401/11		Volume II, p. 50	Violino/Traverso e Baixo Continuo (Violoncelo e/ou Cravo)	03 variações	Sol maior

T2 – Tratado sobre o bom gosto na arte da música, 1749

Quanto ao método empregado pelo autor, Geminiani inicia suas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* afirmando que o material em questão, isto é, as músicas tradicionais inglesa e

irlandesa, se adequa ao seu intento, de modo que o instrumentista poderá usufruir dele em sua busca pelo “gosto legítimo”:

O desejo que tenho de auxiliar aqueles que gostariam de interpretar com gosto legítimo ao *violino*, ao *traverso*, ao *violoncelo* e ao *cravo*, particularmente o *baixo contínuo*, induziu-me a publicar estas composições, que abrangem melodias *inglesas*, *escocesas* e *irlandesas*, uma vez que são adequadas a esse propósito. Sustento a opinião de que qualquer pessoa que conheça uma melodia executará, assim, qualquer composição com a maior facilidade e prazer. **Que ninguém se deixe assustar ao ver tantos sinais diferentes sobre as notas, visto que, sem a ajuda deles, ninguém pode dar instruções nem para cantar, nem para tocar bem** (GEMINIANI, 1748, pref.; tradução e negrito nossos).

Apesar de Geminiani revelar-se cuidadoso ao frisar que suas *Regras* estariam repletas de sinais ou, como denominaria em 1749, “ornamentos de expressão”, essa abordagem era comum nas preceptivas musicais do século XVIII. Ao observarmos, mais uma vez, o tratado de Carl Philipp Emanuel Bach, notaremos que o músico italiano está, novamente, em consonância com os documentos publicados em sua época:

Deve-se tocar cada peça com seu verdadeiro caráter e com o afeto que lhe convém. Assim, seria bom se os compositores nas suas obras colocassem, além da indicação do andamento, algumas palavras que explicassem o caráter delas. **Por melhor que seja tal precaução, porém, ele não evitará uma execução errônea se não se colocarem também sobre as notas os sinais habituais relativos à execução.** [...] Quanto aos sinais, sempre tive o cuidado necessário, pois sei que são tão indispensáveis em nosso instrumento quanto nos outros. Se uma voz deve ser tocada diferentemente das outras, ela tem seu sinal especial; caso contrário, cada sinal talvez seja mais conhecido que a maneira como se deve usá-lo para atingir o efeito desejado (BACH, 2009 [1762], p. 138, negrito nosso).

Nota-se, nessa citação, a preocupação de C. P. E. Bach com os sinais e sua relação com a execução musical de bom gosto. Para ele, os “sinais habituais” são um guia, isto é, uma ferramenta indispensável para o intérprete mover sua audiência. Geminiani, nessa vertente, fornece não apenas a seus tratados, mas também a todas as suas composições, diversos desses símbolos, cujo papel principal é ornamentar a melodia escrita, proporcionando-lhes o recurso da variedade, muito citado no decorrer do *Tratado sobre o bom gosto da arte da música*. A seguir, vemos alguns exemplos extraídos dos tratados de 1748 e de 1749, bem como de suas sonatas Op. 1 (edição de 1739) (Figuras 8, 9 e 10).

Fig. 8 – Rizzio, *Ann thou were my ain Thing* (*Rules for Playing in a True Taste*, 1748)

Fig. 9 – Song III: *When Phoebus bright etc.* (*A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, 1749)

Fig. 10 – Geminiani, *Sonata op. 1 n° 1* (Londres, 1739)

Como se pode notar ao olhar cuidadosamente esses fragmentos, e como bem ressaltou Peter Walls, os ornamentos de expressão aparecem com maior frequência nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (WALLS, 2011). No entanto, deve-se ter em mente que essa prática, embora não tão acentuada nas obras de seus compatriotas, era recorrente no século XVIII, sobretudo em países como França, Alemanha e a própria Inglaterra. Nas obras teóricas de Geminiani, em especial, o estilo de ornamentação empregado pelo compositor se relaciona fortemente com a tradição das músicas britânica e irlandesa. Walls (2011, p. xv, tradução nossa) confirma: “sua maior afinidade pode muito bem ser com as performances do que passou por canção tradicional escocesa na Londres dos anos 1740 (ou, talvez, com o que Geminiani ouvira de canção tradicional irlandesa em suas várias visitas a Dublin)”.¹⁴

Sobre esses sinais, Geminiani explica:

Eu poderia, de fato, ter apresentado uma regra geral para se tocar qualquer composição com bom gosto por meio destes [sinais], mostrando suas propriedades e o método para empregá-los, de acordo com o intervalo, a melodia, o andamento, a intenção etc. Contudo, considerando os maus resultados que alguns atingiram ao obedecer às regras com excesso de zelo, contento-me em explicar o significado de alguns sinais que são pouco encontrados, como, por exemplo, , que indica um *crescendo* da nota sobre a qual está colocado, e , que indica que a nota sobre a qual está colocado deve ser plana. O sinal indica o *pincé*, e , que se tire subitamente o arco da corda. Para evitar confusão, omiti o sinal que expressa o *diminuendo*, realizado gradualmente do *forte* para o *piano* em um mesmo arco. Omiti também o símbolo do vibrato, que pode ser executado em qualquer nota. Julgo desnecessário mencionar os outros sinais que podem ser encontrados, já que são conhecidos universalmente (GEMINIANI, 1748, pref., tradução nossa).

É curioso notar que o que Geminiani declara não ser necessário fazer, isto é, fornecer uma regra geral para cada ornamento, apresentando suas propriedades e o modo de executá-los, é exatamente o que ele faz em sua publicação seguinte. Em suas Regras, o autor se contenta em explicar o sinal de *crescendo*, *tenuto*, *pincé* e *staccato*, representados, respectivamente, por , , e . Os demais símbolos presentes ao longo dos exemplos musicais anexados a essa obra são, para Geminiani, conhecidos de todos, de modo que não seja necessária uma explicação exaustiva de todos eles.

Todavia, o autor fornece uma lista completa dos catorze “ornamentos de expressão”, incluindo os já mencionados *crescendo*, *tenuto*, *pincé* e *staccato*, além de trinado simples, trinado com terminação, apojatura superior, apojatura inferior, *diminuendo*, *piano*, *forte*, antecipação, separação e vibrato.

¹⁴ No original: “Their closest affinity may well be with performances of what passed for Scottish folk song in the London of the 1740s (or, perhaps, with what Geminiani heard of Irish folk song on his various visits to Dublin)”.

Embora o autor tenha sido um dos únicos tratadistas do século XVIII a relacionar cada ornamento a um afeto particular, vale ressaltar a seguinte afirmação de Walls em relação aos sinais de *crescendo* e *diminuendo*, que, na obra de Geminiani, foram utilizados pela primeira vez na publicação de suas sonatas Op. 4 e na versão revisada das sonatas Op. 1, ambas de 1739:

Geminiani não inventou esses sinais. Eles apareceram pela primeira vez junto a um sinal composto de *crescendo* e *diminuendo* nas *Sonate* Op. 1 (Paris, 1712) de Giovanni Antonio Piani com um *Avertissement* explicando seus usos. Eles foram, então, utilizados por Jean-Baptiste Cupis em suas *Sonates pour le violon* Op. 2 (Paris, c.1740) e reapareceram (com uma disposição mais vertical) nas *Sonate Accademiche* (Londres e Florença, 1744), novamente com um prefácio explicando seus significados. **Dados os extensos períodos de Veracini em Londres, parece que ele pegou a ideia de Geminiani que, por sua vez, deparou com isso em Paris**¹⁵ (WALLS, 2011, p. xvi, tradução e negrito nossos).

Nota-se, portanto, o poder de influência que Geminiani poderia exercer sobre seus contemporâneos, ainda mais em uma figura tão representativa quanto Francesco Maria Veracini (1690-1768), dado o compositor prolífico e conhecido que fora durante seu período em Londres. Como se observa, suas ideias e suas produções se conectam com o pensamento de sua época, mas seguem, também, uma tradição muito estabelecida na Inglaterra desde o século XVII.

Embora suas obras teóricas sejam referenciadas, nos dias atuais, como meros manuais práticos para músicos, servindo, portanto, de guias que compartilham a extrema brevidade de seus textos explanatórios para, assim, seguir com os exemplos musicais (CARERI, 1993, p. 161), vale lembrar que o mesmo tipo de produção anterior ao período do autor na Inglaterra possui a mesma estrutura. Obras como *An Introduction to the Skill of Musick* (1655) e *Apollo's Banquet* (1669), de John Playford; *Nolens Volens or You shall learn to Play on the Violin whether you will or no* (1684) e *The Self-Instructor on the Violin or the Art of Playing on that Instrument* (1695), de autores anônimos; *The Gentleman's Diversion, or the Violin Explained* (1694), de John Lenton; *The Compleat Musick Master* (1722), de William Pearson; e *The Modern Music Master* (1731), de Peter Prellieur, além de terem sido publicadas em Londres, como a maioria das obras de Geminiani, compartilham a mesma estrutura: um prefácio seguido de breves explicações teóricas sobre música, gosto ou execução a um determinado instrumento para, enfim, apresentar diversos exemplos em formas de dança, fantasias para *consort* ou sonatas.

¹⁵ No original: "Geminiani did not invent these signs. They first appeared, together with a composite swell and diminuendo sign, in Giovanni Antonio Piani's *Sonate* Op. 1 (Paris, 1712) together with an *Avertissement* explaining their use. They were then used by Jean-Baptiste Cupis in his *Sonates pour le violon* Op. 2 (Paris, c.1740) and reappeared (with a rather more vertical orientation) in Francesco Veracini's *Sonate Accademiche* (London and Florence, 1744) again with a preface explaining their significance. Given Veracini's extended periods in London, it seems likely that he took the idea from Geminiani who, in turn, had come across it in Paris".

Além da disposição, o que mais aproxima todos esses documentos das obras de Geminiani aqui comentadas é o cuidado dos autores em descrever o papel e a utilização da ornamentação:

Suas descrições sobre os ornamentos são absolutamente consistentes – embora os símbolos variem largamente. Prelleur concorda com Geminiani ao assinalar *tr* como o símbolo para o trinado, mas usa um simples + para [designar] o *pincé*. Lenton, de algum modo, é mais detalhista sobre o que seria considerado, agora, como uma apojatura superior que precede um trinado (assim como uma apojatura inferior que precede um *pincé*), além de como concluir trinados longos com uma terminação¹⁶ (WALLS, 2011, p. xiv, tradução nossa).

No caso de *An Introduction to the Skill of Musick*, Playford propõe, para esse tópico, um tratamento parecido com o que viria quase um século depois no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, de Geminiani. O primeiro apresenta, na seção conzidente às instruções para tocar violino e viola da gamba, uma tabela de ornamentos (Figura 11). O segundo, por sua vez, além de uma tabela mais completa (Figura 12), oferece, como já pudemos observar, explicações detalhadas sobre a execução e os afetos que os caracterizam.

Embora a tabela de Playford esteja disponível apenas na seção correspondente à performance instrumental, as explicações de alguns de seus ornamentos se encontram no capítulo sobre o canto. Curiosamente, e de maneira muito similar à de Geminiani, o tratadista propõe a utilização das chamadas *graces*, *embellishments*, ou seja, a ornamentação, para que se ofereça à melodia, além de variedade, um significado retórico mais contundente, de modo que se possa excitar a exclamação, a languidez e outros afetos por meio da execução musical. Sobre o trilo, por exemplo, ele diz:

O trilo, sendo o ornamento mais comum, é, normalmente, realizado em finais [de frase], cadências e, quando [executado] em notas longas, expressa *exaclamação* ou *paixão*. Ali, o trilo é realizado na segunda metade das notas, porém, mais comumente, sobre notas de passagem e tais notas como precedentes de uma nota final. Aqueles que uma vez atingirem a utilização perfeita do trilo [verão] que os outros ornamentos tornar-se-ão fáceis¹⁷ (PLAYFORD, 1658, p. 47, tradução nossa).

¹⁶ No original: “Their descriptions of these ornaments are absolutely consistent – though the symbols vary widely. Prelleur agrees with Geminiani in assigning *tr* as the symbol for the shake, but uses a simple + mark for the beat. Lenton goes into some more detail about what would now be described as an upper appoggiatura preceding a shake (and a lower appoggiatura preceding a beat) and about concluding longer shakes with a turn”.

¹⁷ No original: “The *Trill*, being the most usual Grace, is usually made in *Closes*, *Cadences*, and when on a long Note *Exclamation* or *Passion* is expressed, there the *Trill* is made in the later part of such Note; but most usually upon binding Notes and such Notes as procede the closing Note. Those who once attain to the perfect use of the *Trill*, other Graces will become easier”.

Fig. 11 – Playford, *A Table of Graces proper to the Viol or Violin – An Introduction to the Skill of Musick* (Londres, 1658)

Examples

Of the Element of playing and singing in a good Taste.

Fig. 12 – Geminiani, *Examples of the Element of playing and singing in a good Taste – A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (Londres, 1749)

Isto posto, observa-se novamente que, sobretudo ao longo dos séculos XVII e XVIII, o embelezamento da melodia é algo essencial para a performance de bom gosto. O emprego correto e adequado dos ornamentos é veículo essencial para que a audiência seja movida, excitando-lhe as afeições da alma (PLAYFORD, 1664). Geminiani, como se nota, perpetua, em meados do século XVIII, a tradição dos teóricos ingleses. Um elemento em particular, contudo, deve ser observado com maior detalhe, uma vez que o posicionamento desse compositor em relação a ele pode parecer, à primeira vista, demasiado distinto dos demais preceptistas: o vibrato.

Considerado, na literatura musical seiscentista e setecentista, quase sempre um ornamento a ser realizado para efeitos específicos pretendidos pelo compositor ou pelo intérprete (BOYDEN, 1990), o vibrato, diferentemente da prática atual, não era considerado uma técnica de produção ou, até mesmo, de amplificação sonora. Por isso, deve-se ter cuidado ao ler os preceitos de Geminiani em relação a esse assunto, pois, nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto*, ele afirma, ao discorrer sobre os sinais de expressão ali presentes, que o vibrato “pode ser executado em qualquer nota” (GEMINIANI, 1748, pref.). Além disso, no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, afirma que, “quando realizado sobre notas curtas, [o vibrato] contribui apenas para tornar seu som mais agradável e, por esta razão, deve ser usado o mais frequentemente possível” (GEMINIANI, 1749, p. 3).

Tais dizeres nos parecem bastante distintos do que se encontra comumente na literatura corrente na época de Geminiani. A fim de comparação, podemos citar, novamente, Leopold Mozart (1985, p. 203-204):

O tremolo [vibrato] é um ornamento que surge da própria Natureza, o qual pode ser realizado graciosamente em uma nota longa não só por bons instrumentistas, mas também por cantores. A própria Natureza é a instrutora deste, pois, se golpearmos fortemente uma corda frouxa ou um sino, ouviremos, após o golpe, uma ondulação em forma de onda (*ondeggiamento*) na nota golpeada. Esta vibração após o som é chamada de tremolo [vibrato], assim como tremulant ou tremuleto. Esforcemo-nos para imitar esta vibração natural ao violino, em que o dedo é pressionado fortemente contra a corda e se faz um pequeno movimento com toda a mão, a qual, todavia, não deve mover-se lateralmente, e sim para frente, em direção ao cavalete, e para trás, em direção à voluta [...] Ou seja, quando a vibração sonora que restou de uma corda ou sino golpeados não é pura e continua a soar não só em uma nota, mas também oscila primeiro mais alto e depois mais baixo, só assim, pelo movimento da mão para frente e para trás, é que se deve trabalhar para imitar exatamente a oscilação desses sons intermediários. **Agora, já que o tremolo [vibrato] não está puramente em um, mas em [diversos] sons, seria, portanto, um erro se cada nota fosse tocada com ele. [Há] intérpretes por aí que vibram consistentemente em cada nota como se eles tivessem paralisia. O tremolo [vibrato] deve ser realizado apenas em lugares onde a própria natureza o produziria; isto é, como se a nota fosse retirada de uma corda solta, pois, ao final de uma peça, ou até mesmo ao final de uma passagem que se encerra com uma nota longa, aquela última nota continuaria, inevitavelmente, se tocada, por exemplo, por um fortepiano, a soar por um tempo**

considerável. Portanto, uma nota final ou qualquer outra nota sustentada pode ser decorada com um tremolo [vibrato]¹⁸ (negrito nosso).

Assim, é notável que Leopold Mozart não só discorda das premissas de Geminiani, mas também as critica. Para ele e outros teóricos, o vibrato não deve ser empregado de maneira contínua, como sugere o tratadista italiano, mas quando necessário; mais precisamente, quando a natureza o realizaria, de modo que imitá-la, como sugere Mozart, é, como observado em Batteux, o bom gosto em si. Geminiani, no entanto, apresenta uma solução bastante distinta no que concerne esse ornamento, em particular quando empregado ao violino.

Se, por um lado, observa-se uma grande diferença no conceito de vibrato estabelecido por Geminiani em relação a Mozart, por outro, o autor sugere que esse ornamento, quando executado ao traverso, seja realizado em notas longas – como vimos anteriormente nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto*. Nesse viés, o tratadista alinha-se com a perspectiva de Quantz:

Se devemos sustentar uma nota longa por um compasso inteiro ou meio compasso, o qual os italianos chamam de *messa di voce*, devemos, primeiramente, incliná-la gentilmente com a língua, praticamente sem soltar o ar. Em seguida, iniciemos *pianissimo*, permitindo que a força do som cresça ao meio da nota e, daí, diminua até o fim da nota da mesma maneira, realizando um vibrato com o dedo no furo aberto mais próximo¹⁹ (QUANTZ, 2001 [1752], p. 165-166, tradução nossa).

Se o conceito de vibrato de Geminiani varia em relação a alguns tratadistas de sua época, obviamente isso não significa que, nesse aspecto, o autor apresentou uma solução de mau gosto. Como se nota, o tratadista não se alinha com a premissa de Mozart, mas com a de Quantz. Nesse

¹⁸ No original: “The Tremolo is an ornamentation which arises from Nature herself and which can be used charmingly on a long note, not only by good instrumentalists but also by singers. Nature herself is the instructress thereof. For if we strike a slack string or a bell sharply, we hear after the stroke a certain wave-like undulation (ondeggiamento) of the struck note. And this trembling after-sound is called tremolo, also tremulant [or tremoleto]. Take pains to imitate this natural quivering on the violin, when the finger is pressed strongly down on the string, and one makes a small movement with the whole hand; which however must not move sideways but forwards toward the bridge and backwards toward the scroll [...] For as, when the remaining trembling sound of a struck string or bell is not pure and continues to sound not on one note only but sways first too high, then too low, just so by the movement of the hand forward and backward must you endeavour to imitate exactly the sway of these intermediate tones. Now because the tremolo is not purely on one note but sounds undulating, so would it be an error if every note were played with the tremolo. Performers there are who tremble consistently on each note as if they had the palsy. The tremolo must only be used at places where nature herself would produce it; namely as if the note taken were the striking of an open string. For at the close of a piece, or even at the end of a passage which closes with a long note, that last note would inevitably, if struck for instance on a pianoforte, continue to hum for a considerable time afterwards. Therefore a closing note or any other sustained note may be decorated with a tremolo”.

¹⁹ No original: “If you must hold a long note for either a whole or a half bar, which the Italians call *messa di voce*, you must first tip it gently with the tongue, scarcely exhaling; then you begin *pianissimo* allow the strength of the tone to swell to the middle of the note, and, from there diminish it to the end of the note in the same fashion, making a vibrato with the finger on the nearest open hole”.

sentido, parece-nos oportuno o comentário de John Potter em *Observations on the Present State of Music and Musicians*, em que ressalta a reputação que o compositor obteve ao longo de sua carreira em Londres:

Geminiani foi um compositor de grande gosto e delicadeza; suas composições podem ser reconhecidas facilmente entre as [mais] elegantes. *Seu gosto é peculiar para si mesmo*, e não precisamos refletir quanto a isso, uma vez que ele possuía engenho natural, assim como um equivalente julgamento adquirido, que o elevou para além da necessidade de pegar ajuda emprestada de outros. Ele é universalmente admirado por sua observância estrita à regra, bem como seu belo modo de combinar as vozes na composição. Ele mereceu justamente o título concedido a ele por uma pessoa que foi ela mesma um grande mestre [The Late Mr. Roberson]: *o ilustre Geminiani*²⁰ (POTTER, 1762, p. 54-55, itálico do autor, tradução nossa).

As duas obras de Geminiani aqui em análise revelam-se ainda mais abrangentes quando se observam as instruções destinadas ao cravista, mais especificamente no que concerne à realização do baixo contínuo nesse instrumento. Embora o autor tenha publicado, anos mais tarde, uma preceptiva específica sobre essa disciplina – *The Art of Accompaniment* (“A arte do acompanhamento”) – que será comentada posteriormente, Geminiani fornece, tanto nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* quanto no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, informações relevantes para o tema, sobretudo no que o relaciona ao conceito de bom gosto. Mais uma vez, o autor demonstra um cuidado especial com a performance e sua tarefa de mover seus ouvintes, visando deleitá-los. Além disso, garante que seus fundamentos são oportunos a quem busca uma execução judiciosa e de bom gosto. Os ornamentos representam, assim, ferramentas auxiliares a um conceito mais amplo: o da *variedade*:

Em relação ao baixo contínuo no cravo, tem sido meu objetivo particular observar a grande variedade de harmonia e movimentos, duas coisas muito agradáveis à natureza desse instrumento, e eu dei as seguintes regras breves para o uso daqueles que desejam acompanhar com bom gosto: devem garantir que os acordes sejam divididos entres as duas mãos, de maneira a produzir (ao passar de um acorde para outro) ao mesmo tempo uma harmonia e uma melodia agradáveis. **Às vezes, devem soar muitos acordes e, outras, poucos, porque nosso deleite advém da variedade.** Sempre que a parte superior pára e o baixo continua, aquele que acompanha deve produzir alguma variação melódica sobre a mesma harmonia, **de modo a despertar a imaginação do intérprete, seja o que canta ou o que toca, e, ao mesmo tempo, deleitar o ouvinte** (GEMINIANI, 1748, pref., tradução e negrito nossos).

²⁰ No original: “Geminiani, was a composer of great taste and delicacy, his compositions may justly be reckon’d among the elegant. *His taste is peculiar to himself*, and we need not wonder at this, as he had a fine natural genius, and an acquir’d judgment equal to most; which raised him above the necessity of any borrow’d help from others. He is universally admir’d for his strict observance of rule, and his beautiful manner of joining parts together in composition. He has justly deserv’d the title bestow’d on him by a person who was himself a great master: *The illustrious Geminiani*”.

Portanto, elementos como a divisão dos acordes entre as duas mãos e sua decorrente produção sonora; a variedade entre a realização de diversos sons em alguns momentos e poucos em outros; bem como a execução de linhas melódicas sobre o baixo contínuo, são, para Geminiani, ferramentas necessárias para que a audiência seja movida. Tais itens compõem o conceito de *variedade* que, como o autor frisa, é, juntamente com a ornamentação (explicitado pelo tratadista nas explicações textuais do *tenuto*, do *crescendo* e *diminuendo* e da antecipação, citados anteriormente), um caminho para o deleite. Quintiliano refere-se à *variedade* em *Instituição Oratória* (IV ii, p.118) como uma ferramenta importante para a efetividade do discurso:

As figuras não devem ser aquelas poéticas e contrárias ao modo comum de expressar, modo esse fixado pela autoridade dos antigos (pois a linguagem deve ser totalmente castiça), mas tal que afastem o tédio pela diversidade e aliviem o espírito com variações, a fim de que não caiamos sempre de novo nos mesmos casos, em disposições semelhantes das palavras nas frases e em torneios semelhantes das elocuções. Pois, a exposição não precisa de outros adornos exagerados e, a não ser que se façam valer pela elegância urge que fiquem subjacentes.

Sobre esse preceito, na literatura musical, pode-se recorrer a Quantz que, concorda com Geminiani:

Não [costumamos] considerar que o agradável em música não reside na uniformidade ou na similaridade, mas na diversidade. Se fosse possível que todos os músicos tocassem com a mesma proficiência e com o mesmo gosto, perderíamos a melhor parte do nosso prazer na música devido à falta da preciosa variedade²¹ (QUANTZ, 2001 [1752], p. 295, tradução nossa).

Geminiani ressalta, igualmente, outros *ingredientes* que completam o quadro de possibilidades para uma interpretação judiciosa:

Em movimentos rápidos, a mão esquerda deve tocar as notas simples do *baixo*, e a direita, os acordes, de maneira a não causar uma confusão de sons; ou então será mais prudente abandonar os acordes. Deve-se ter atenção especial para que as teclas do instrumento sejam tocadas suavemente; do contrário, o acompanhamento da *percussão* seria tão agradável quanto o do *cravo*. Aquele que acompanha não deve, de forma alguma, tocar a parte da pessoa que canta ou toca, a não ser com a intenção de instruí-la ou de afrontá-la (GEMINIANI, 1748, pref., tradução nossa).

²¹ No original: “We do not consider that the agreeableness of music lies not in uniformity or similarity, but in diversity. If it were possible for all musical artists to play with the same proficiency, and with the same taste, we would miss the greatest part of our pleasure in music, because of the lack of an agreeable variety”.

No entanto, apesar de listar amplamente suas sugestões para o continuísta, Geminiani dedica parte importante de seu *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* à explanação e à aplicação do *acciaccatura*. Já nas Regras, ele recomenda que, “ao acompanhar movimentos graves, o acompanhador deverá fazer uso das *acciaccature*, pois, corretamente empregadas, produzem um efeito maravilhoso e, de vez em quando, tocar as várias notas do acorde levemente, uma após a outra, para manter a harmonia viva” (GEMINIANI, 1748, pref., tradução nossa). Já na obra seguinte, uma explicação completa sobre esse recurso é fornecida por meio de exemplos musicais.

Carl Philipp Emanuel Bach ressalta o uso da *acciaccatura* no baixo contínuo em seu *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado* e Geminiani, como se espera, adverte sobre a qualidade e a importância que ela fornece para a música sendo, segundo, ele, utilizada desde meados do século XVII:

A *acciaccatura* é uma composição de acordes dissonantes em relação às regras fundamentais da harmonia, e, assim, quando dispostos em lugares apropriados, produzem [exatamente] aquele efeito que se esperaria que eles pudessem destruir. Nenhum intérprete, portanto, deveria vangloriar-se por ser capaz de acompanhar bem enquanto não dominar este segredo delicado e admirável que tem sido usado há mais de cem anos, do qual muitos bons exemplos podem ser encontrados no livro que escrevi para tal instrumento [o cravo] (GEMINIANI, 1749, p. 4, tradução nossa).

Geminiani, portanto, apresentará dois exemplos que abrangem o uso da *acciaccatura* na realização do baixo contínuo. Em sua pedagogia, esse recurso será evidenciado como passagens melódicas, apojaturas e outros ornamentos. Ciente dos possíveis efeitos que estes podem provocar no ouvinte, o autor sugere, em suas instruções, um elemento novo, denominado *tatto* (p. 4) ou *tacto* (p. 6) e representado pelo sinal . Ele explica, cuidadosamente, que o “exemplo que se segue contém, porém, algo de peculiar, que serve para especificar um sinal nomeado *tatto*, que tem um efeito grande e singular na harmonia e que é executado tocando-se a tecla levemente e deixando-a com impulso, tal como se esta fosse fogo” (GEMINIANI, 1749, p. 4, tradução nossa) (Figura 13).

Fig. 13 – Geminiani, Exercício de acciaccatura, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749)

O emprego da *acciaccatura* na interpretação musical, pelo que se observa na literatura tratadística, condizia com o gosto setecentista. Não apenas Geminiani e C. P. E. Bach a mencionaram em suas obras teóricas, mas autores como Charles Avison, ilustrando o gosto inglês, também o fizeram, mostrando-nos, portanto, que o tratadista italiano radicado em Londres estava em consonância com os princípios estéticos de seu tempo:

O uso da *acciaccatura* – ou o resvalo dos acordes –, bem como as notas descendentes e aspersadas, são, de fato, algumas das belezas particulares deste instrumento [o cravo]. No entanto, estes toques graciosos são reservados, apenas, para uma aplicação magistral do acompanhamento de uma voz delicada ou um instrumento solo. Portanto, além da dificuldade de se adquirir uma habilidade competente nestes [recursos], eles não são obrigatórios na interpretação de todas as músicas²² (AVISON, 1753, p. 119-120, tradução nossa).

²² No original: “The Use of the Acciaccatura, or sweeping of the Chords, and the dropping or sprinkling Notes, are indeed some of the peculiar Beauties of this instrument. But these graceful Touches are only reserved for a Masterly Application in the Accompaniment of a fine Voice, or single Instrument; and therefore, besides the Difficulty of acquiring a competent Skill in them, they are not required in the Performance of full Music”.

Posteriormente, o próprio Avison recomenda a leitura do *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* para uma referência completa sobre a teoria e a prática desse recurso ornamental. Destaca-se, no entanto, o fato de a *acciaccatura* ser frequentemente considerada uma ferramenta de difícil execução, o que pode sugerir que o leitor esperado por Geminiani era, de fato, experiente na arte musical.

1.2 *The Art of Playing on the Violin* (1751)

O tratado de Geminiani dedicado à instrução de seu instrumento principal, o violino, intitula-se *The Art of Playing on the Violin Containing All the Rules Necessary to Attain to a Perfection on that Instrument, with Great Variety of Compositions, which Will Also Be Very Useful to Those Who Study the Violoncello, Harpsichord &c.* (“A arte de tocar violino contendo todas as regras necessárias para atingir a perfeição nesse instrumento, com grande variedade de composições, que também serão mui úteis àqueles que estudam violoncelo, cravo etc.”) (H. 410) (Figura 14). Publicada em Londres em 1751, essa obra, que será mencionada nesta pesquisa como *A arte de tocar violino*, é não apenas a mais importante, mas também a mais representativa e, atualmente, a mais discutida e conhecida dentre toda a sua produção teórica e musical. Pode-se afirmar ainda que grande parte do reconhecimento positivo que Geminiani possui nos estudos atuais advém desse tratado, e as razões para isso ficarão claras no decorrer destes comentários. Além disso, é o único tratado relevante que discorre sobre o tipo de técnica utilizada ao violino na Itália e na Inglaterra na primeira metade do século XVIII (CARERI, 1993).

Com sucesso imediato de vendas, o tratado teve diversas reedições e traduções ainda no século XVIII. Em 1752, foi publicado em Paris, com o título *L’Art de jouer le violon* (H. 411) (Figura 15). Nessa versão, o conteúdo textual permanece praticamente inalterado, salvo a tradução completa de seu conteúdo para a língua francesa, bem como a alteração do prefácio contido na versão inglesa. Quanto ao conteúdo musical, as chapas de impressão das partituras são as mesmas utilizadas na edição de 1751, com grafia italiana para os termos musicais. Além disso, a partir da terceira edição da versão francesa, o frontispício torna-se muito mais elaborado, contendo, inclusive, uma gravura – com o título *L’art du violon* – com a representação de um violinista, que Boyden (1952) sugere que seja o próprio Geminiani (Figura 16). No entanto, Stowell (2013) confirmou que a imagem se trata de uma cópia do frontispício do tratado *Arte, y puntual explicación del modo de tocar el violin*, do espanhol

José Herrando (1687-1763), publicado em Paris no ano de 1756. Esta capa, ademais, editada pela *La Chevardière et les Frères le Goux*, integrou-se à obra de Geminiani, provavelmente, muito após sua morte.

Fig. 14 – Geminiani, Frontispício de *The Art of Playing on the Violin* (Londres, 1751)

Figs. 15 e 16 – Geminiani, Frontispício de *L'Art de jouer le violon* (Paris, 1752). Geminiani, Frontispício de *L'Art du Violon*

Já em 1769, em Boston, nos Estados Unidos, parte da primeira edição foi publicada por John Boyles com o título *An Abstract of Geminiani's Art of Playing on the Violin* e, em 1782, em Viena, foi publicada a tradução para o alemão, *Gründliche Anleitung oder Violinschule* (H. 412) (Figura 17).

Fig. 17 – Geminiani, Frontispício de *Gründliche Anleitung oder Violinschule* (Viena, 1782)

Além disso, ainda em 1803, o tratado foi reeditado em Paris sob o título *L'art du Violon ou Méthode Raisonnée pour apprendre à bien jouer de cet'instrument* (Figura 18). Nessa versão, que frisa, inclusive, que a obra foi escrita primeiramente – *primitivement* – por Geminiani, o editor deixa claro que o conteúdo do tratado foi modificado visando a um manuseio mais fácil do método – com a inserção das partituras logo após a exposição textual de cada exemplo –, bem como para oferecer exercícios adequados e representativos da maneira de tocar violino no início do século XIX, uma vez que esta havia sido modificada desde a morte do autor, quarenta anos antes.

Fig. 18 – Geminiani, Frontispício de *L'art du Violon ou Méthode Raisonnée pour apprendre à bien jouer de cet instrument* (Paris, 1803)

A obra, diante de tamanha repercussão, obteve críticas positivas de diversos nomes importantes do século XVIII, como o historiador e estudioso John Hawkins (1719-1789):

Nessa época, ele [Geminiani] publicou *A arte de tocar violino*, contendo as instruções mais minuciosas para segurar o instrumento e para o uso do arco, dos ornamentos, das diversas mudanças de posição da mão [esquerda], bem como uma grande variedade de exemplos adaptados às regras²³ (HAWKINS, 2011, p. 390, tradução nossa).

Além dele, o historiador Charles Burney (1726-1814), que, como veremos ao longo dos comentários dos demais tratados de Geminiani, revela-se um crítico severo de sua obra teórica, também teceu comentários elogiosos quanto ao conteúdo e, sobretudo, quanto à relevância que *A arte de tocar violino* exerceu naquele tempo:

²³ No original: “About this time he also published the ‘Art of playing on the Violin’, containing the most minute directions for holding the instrument, and for the use of the bow, the graces, the various shifts of the hand, and a great variety of examples adapted to the rules”.

Em 1748 [1751], ele publicou sua *Arte de tocar violino*, que foi uma obra muito útil em seu tempo. As mudanças de posição e os exemplos em dificuldades variadas, bem como as utilizações do arco [inseridas no tratado] são infinitamente superiores em relação àqueles [contidos] em qualquer livro do gênero ou, inclusive, na tradição oral, da qual a nação [inglesa] podia gabar-se até a chegada de Giardini²⁴ (BURNEY, 2010 [1776-1789], p. 643, tradução nossa).

A citação nos instiga a investigar em que ponto *A arte de tocar violino* possui um conteúdo tão superior em relação às demais obras anteriores que se dedicam ao estudo do violino, pelo menos naquele contexto britânico, emulando, inclusive, a tradição oral, que, como se pode ler em Burney, tem uma importância cultural significativa naquele país. Para tanto, observaremos com atenção tratados ingleses dedicados a esse instrumento publicados antes da obra em questão, comparando-os com o trabalho de Geminiani.

Como ficou claro nos comentários de *Regras para tocar com verdadeiro gosto e Tratado sobre o bom gosto na arte da música* na seção anterior, Geminiani alinha-se com e perpetua a tradição dos teóricos ingleses desenvolvida desde o século XVII, como pudemos exemplificar com a figura de John Playford. Esse famoso tratadista e editor, dentre centenas de obras publicadas ao longo de sua atividade em Londres, produziu pelo menos dois trabalhos relevantes de instrução do violino: *A Brief Introduction to the Playing on the Treble-Violin* (inserido em *An Introduction to the Skill of Musick* a partir de sua segunda edição, em 1658) e *Apollo's Banquet: containing instructions, and a Variety of New Tunes, Ayres, Jiggs, and several New Scotch Tunes for the Treble-Violin*, publicado em 1669. Neles, o autor instrui os rudimentos técnicos do instrumento e logo segue para uma coleção de melodias populares para a aplicação e o deleite do aprendiz.

O público de Playford é evidenciado logo na introdução de sua obra de 1658, ao sugerir a possibilidade de se aprender a tocar violino de ouvido, defendendo, porém, a importância de se utilizar um método para a instrução:

O violino é um instrumento gracioso e espirituoso e, ultimamente, muito praticado por alguns com [o auxílio de um] *livro* e, por outros, *sem*. Dessas duas maneiras, pode-se resolver facilmente qual é a melhor: primeiro, aprender a tocar por *hábito* ou de *ouvido* sem [o auxílio de um] *livro* é a maneira de nunca tocar mais do que se pode apreender ouvindo o outro tocar, o que pode ser esquecido rapidamente. Ao contrário, aquele que aprende e pratica com um livro, de acordo com os fundamentos da *música*, não falha após atingir a perfeição em tais regras, que poderão guiá-lo a tocar mais do que se *ensina* ou se *ouve*, bem como tocar sua parte em um *consort*, o que ele jamais será capaz de fazê-lo, a não ser que tenha este *guia seguro*²⁵ (PLAYFORD, 1658, p. 101-102, tradução nossa).

²⁴ No original: “In 1748, he published his *Art of Playing the Violin* (sic), which was a very useful work in its day; the shifts and examples of different difficulties, and uses of the bow, being infinitely superior to those in any book of the kind, or indeed oral instruction, which the nation could boast, till the arrival of Giardini”.

²⁵ No original: “The *Treble Violin* is a cheerful and spritely Instrument, and much practised of late, some by *Book* and some *without*, which of these two is the best way, may easily be resolved: First, to learn to play by *rote* or *ear* without *Book*, is the way never to play more than what he can gain by hearing another play, which may soon be forgot; but on the contrary, he which learns and practises by *Book*, according to the Grounds of *Musick*, fails not, after he comes to be perfect in those

Nota-se, claramente, o perfil diletante como o principal leitor desse tipo de obra, uma vez que o autor leva a cabo uma discussão sobre a prática de tocar violino sem o conhecimento dos fundamentos musicais, como a leitura de partituras, hábito aparentemente comum a julgar pela literatura disponível. Pode-se inferir o mesmo ao ler o início de *Apollo's Banquet*, inclusive porque o texto deixa claro que o manual se destina ao aprendiz que não pode usufruir da instrução de um bom professor:

Para o benefício daqueles que desejam aprender [a tocar] violino e, possivelmente, vivem no interior, longe de quaisquer instrutores profissionais, redigi estes breves ensinamentos. Primeiramente, é comum para os aprendizes aprender a tocar violino de ouvido (poucos, porém, são os que efetivamente o fazem, ao nunca atingirem a afinação verdadeira)²⁶ (PLAYFORD, 1669, p. i, tradução nossa).

A sexta edição de *Apollo's Banquet*, publicada por Henry Playford (1657-1707) – o filho mais novo de John – em 1687, possui um prefácio dedicado “a todos os *amantes e aprendizes engenhosos da música*”²⁷ (PLAYFORD, 1687, pref., tradução nossa) em que o autor confirma a eficácia de seus ensinamentos e endossa o conteúdo das versões anteriores:

[...] e, para o benefício de tais aprendizes que vivem longe de quaisquer instrutores profissionais, redigi, nas páginas seguintes (no método mais simples que pude inventar), algumas regras práticas e instruções para iniciantes; desde a primeira publicação desta obra, deparei com diversas pessoas que, somente por estas instruções, conseguiram tocar indiferentemente bem. Agora, com a impressão tendo sido vendida afora e reivindicada para mais, deixei, nesta edição, algumas das melodias antigas, mas, no lugar das outras, adicionei quatro vezes mais melodias novas, sendo diversas escocesas²⁸ (PLAYFORD, 1687, pref., tradução nossa).

O mesmo pensamento percorre outras obras pedagógicas para violino publicadas em Londres no final do século XVII e no início do século XVIII, evidenciado já em seus títulos (WALLS, 2013). É o caso, por exemplo, do manual de Thomas Cross (1660?-1732), de 1694, mencionado na seção anterior: *Nolens Volens, or You shall learn to play on the Violin whether you will or no. Being a new Introduction for the instructing of young Practitioners on that Delightful Instrument. Digested in a more plain and easy method than any yet extant* (“Nolens Volens, ou Aprenderás a tocar violino,

Rules, which *guide* him to play more than ever he was *taught* or *heard*, and also to play his part in *Consort*; which the other will never be capable of, unless he hath this *sure guide*”.

²⁶ No original: “I have, for the benefit of such as desire to learn on the Violin, and may live in the Country, far from any professed Teachers, these brief Instructions. First, it is usual for the Practitioners to learn on the Treble-Violin by Ear; (but few there are that do so, that ever attain to true Stopping in Tune at first)”.

²⁷ No original: “To all *Ingenious Lovers* and *Practitioners* of Musick”.

²⁸ No original: “[...] and also for the benefit of such Learners as live remote from any professed Teachers, I have in the following Pages set down (in the plainest Method I could invent) some Practical Rules and Instructions for Beginners; which, since my first Publication hereof, I have met with several Persons that have only by the Instructions attained to play indifferently well. And now the Impression being sold off, and called upon for more, I have in this Edition left out some of the old Tunes, but in their place added four times as many new ones, with divers new Scotch tunes”.

queira ou não, sendo uma nova introdução à instrução de jovens aprendizes nesse instrumento encantador, resumido em um método mais simples e fácil qualquer um existente”). Nesse título, fica claro que o material ali disponível se destina ao jovem aprendiz, com horizontes musicais limitados (WALLS, 2013). Essa mesma obra serviu de base a um documento similar, de Walsh, Hare e Miller, intitulado *The Self-Instructor on the Violin or the Art of Playing on that Instrument* (“O autodidata no violino, ou a arte de tocar esse instrumento”), de 1695, do qual, em 1731, Peter Prellieur (1705-1741) copiou palavra por palavra e publicou como a parte 5 – *The Art of Playing on the Violin* (Figura 19), homônima ao tratado de Geminiani – de seu *The Modern Musick-Master or The Universal Musician* (“O mestre-musical moderno, ou o músico universal”) (BOYDEN, 1960).

Por muito tempo, especulou-se que *The Art of Playing on the Violin*, de Peter Prellieur, era, na verdade, uma versão anterior de *A arte de tocar violino*, de Francesco Geminiani. Essa suposição permaneceu vigente durante gerações, uma vez que o primeiro autor foi mais conhecido como editor que como compositor, e, apesar de muito distintos em disposição, conteúdo e público-alvo – e até mesmo antagônicos em certos preceitos –, acreditou-se que as duas obras fossem da autoria do músico italiano, publicadas por editores distintos (BOYDEN, 1959). David Boyden, nos anos 1959 e 1960, desmistificou tal mistério e demonstrou que Prellieur, na verdade, havia plagiado o texto de *Nolens Volens* (escrito quando Geminiani tinha apenas oito anos de idade), inserindo, no entanto, peças musicais mais elaboradas que as presentes em sua fonte de origem, de acordo com o gosto vigente na época de sua publicação, isto é, na década de 1730 – outro fator que pode ter causado confusão entre os estudiosos.

Embora essa questão esteja bem resolvida há décadas, é interessante notar que, por tanto tempo, um texto do século XVII teve sua autoria confundida com um grande representante do século XVIII, detentor, inclusive, de uma linguagem musical tardia. Na verdade, isso deixa claro o quão pouco lido Geminiani foi – e ainda é – em comparação com os demais autores de envergadura semelhante. O conteúdo da obra de Prellieur – originalmente de Thomas Cross – está em consonância, na verdade, com os demais tratados de violino publicados até então. Apesar disso, tendo em mente o material à disposição na Inglaterra que antecede o documento do compositor italiano, poderemos notar que *A arte de tocar violino* representa, na verdade, a emulação da tradição inglesa em construção desde o século anterior, como temos visto ao longo destes comentários.

Em se tratando de obras que objetivam a instrução dos rudimentos musicais e instrumentais a um leitor que, possivelmente, como já observamos, não contará com a orientação de um mestre, pouco se discute nesses escritos além de técnica instrumental, divisão

rítmica e solfejo. Em alguns casos, nem mesmo um prefácio é oferecido ao leitor, de modo que a obra já inicia com a exposição sobre o violino em si, e aprofundamentos como preceitos de gosto e emulações retóricas não devem ser esperados nesse tipo de literatura. A julgar pelo fato de *Nolens Volens* ter reaparecido em pleno ano de 1731, pode-se inferir que o mesmo ocorria nessa época.

Fig. 19 – Praelleur, Frontispício de *The Art of Playing on the Violin* (In *The Modern Musick-Master*; Londres, 1731)

No caso de Francesco Geminiani, no entanto, tendo em vista o que foi discutido em seus dois tratados anteriores, poder-se-ia esperar um aprofundamento filosófico-musical condizente com o conteúdo de tais obras, mesmo em um manual de violino. Com efeito, o prefácio expõe:

A intenção da Música é não apenas agradar aos ouvidos, mas também expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões. A arte de tocar violino consiste em proporcionar ao instrumento um tom que deve, de certo modo, superar a mais perfeita voz humana e em executar cada peça com exatidão, propriedade e elegância de expressão, de acordo com a verdadeira intenção da Música. No entanto, uma vez que a imitação do galo, do cuco, da coruja e de outros pássaros; ou da percussão, da trompa, da tromba-marina e de similares; e, também, repentinas mudanças de posição de uma extremidade do espelho à outra, acompanhadas de contorções da cabeça e do corpo e todos os outros truques desta espécie são mais

próprios a professores de malabarismo e a mestres de postura que à arte da Música, os amantes dessa arte não devem esperar encontrar nada desta natureza neste livro (GEMINIANI, 1751, pref., tradução nossa).

É evidente, assim, o engajamento do autor no que diz respeito à execução musical de bom gosto, como já havia ficado claro em suas obras teóricas comentadas anteriormente. Nesse prefácio, Geminiani utiliza-se de palavras-chave que circundam o conceito de gosto, como quando menciona *expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente ou comandar as paixões*. Dessa maneira, é adequado quando Boyden (1952) afirma que o tratadista não separa a técnica instrumental da intenção expressiva de qualquer peça musical. Em verdade, “é surpreendente que Geminiani atinja uma eloquência impressionante, razoavelmente rara em tratados de violino, extensivamente naquelas passagens relacionadas ao caráter afetivo da performance”²⁹ (BOYDEN, 1952, p. i, tradução nossa). Tal afirmação é assegurada quando o próprio tratadista, em sequência, defende que tocar violino é, de fato, superar – ou emular – a voz humana, fazendo alusão às retóricas clássicas que vêm sendo mencionadas neste estudo, bem como executar cada obra com exatidão e delicadeza de expressão, de acordo com sua verdadeira intenção, relacionando-se, novamente, com as obras de Quantz, L. Mozart e C. P. E. Bach, que advogam o mesmo. Vale notar, também, que Geminiani, no mesmo parágrafo, mostra-se frontalmente contrário às vertentes musicais vigentes na Europa setecentista, quando afirma, categoricamente, que não ensinará o leitor a imitar pássaros ou outros animais, tampouco outros instrumentos – como a percussão e a tromba-marina –, nem mesmo tratará de virtuosismo instrumental desprovido de significado musical e expressivo. Essa constatação foi abordada e relacionada com a preceptiva de Avison (1752) ao longo dos comentários da seção anterior, em que o filósofo atribui esse tipo de prática a músicos que ambicionam descobrir uma mão rápida em vez de judiciosa e graciosa e assegura, condenando-os, que possuem o poder de prejudicar o gosto musical em decorrência de uma “ vaidade tola”.

O autor encerra o prefácio de *A arte de tocar violino* seguro da eficiência de sua obra, procedimento, na verdade, recorrente na literatura pedagógica de seu tempo:

Todavia, fico satisfeito com o fato de que poderão encontrar tudo o que for necessário à formação de um violinista sensato e equilibrado. Este livro será útil também aos violoncelistas e, de algum modo, àqueles que começam a estudar a arte da composição. Após diversos exemplos, adicionei doze peças em estilos diferentes para um violino e um violoncelo, com um baixo contínuo para o cravo. Não dei nenhuma instrução para executá-las, pois acredito que o aprendiz não necessitará de nenhuma,

²⁹ No original: “It is striking that Geminiani achieves an impressive eloquence, quite rare in violin treatises, largely in those passages concerning the emotional character of performance”.

visto que as regras e os exemplos seguintes serão suficientes para qualificá-lo a tocar qualquer tipo de música (GEMINIANI, 1751, pref., tradução nossa).

Embora se trate de um artifício retórico, provavelmente com vistas à divulgação de sua obra e à atração de consumidores, como fez Playford nos prefácios de *Apollo's Banquet* e *An Introduction to the Skill of Musick*, Boyden, sobre o material contido na obra de Geminiani, confirma:

Dentro do escopo de suas relativas poucas páginas, cobre-se, quase completamente, a base técnica para lidar com praticamente qualquer problema violinístico de seu tempo, exceto certos efeitos especiais já mencionados, bem como para músicas que requerem virtuosidade excepcional, como os caprichos de Locatelli. [...] Seu método contém indicações importantes no que diz respeito ao estilo expressivo de tocar violino na primeira parte do século XVIII³⁰ (BOYDEN, 1952, p. i, tradução nossa).

Geminiani segue à exposição dos ensinamentos que circundam a arte de tocar violino em si, que se dividem, ao todo, em 24 exemplos. No primeiro, composto de cinco subseções (de A a E), fica clara a relação do autor com as demais obras pedagógicas à disposição do leitor inglês daquele tempo. Ele inicia:

“A” representa o espelho de um violino, no qual estão marcados todos os tons e semitons dentro da tessitura desse instrumento, de acordo com a escala *diatônica*. Eles estão em um número de 23, sendo três oitavas e um tom, visto que em cada oitava da escala *diatônica* há cinco tons e dois dos semitons maiores. Eu recomendaria ao aprendiz que tivesse o espelho de seu violino marcado da mesma maneira, o que facilitaria bastante seu aprendizado para tocar afinado (GEMINIANI, 1751, p. 1, tradução nossa).

Para o leitor atual, pode parecer controverso que, no século XVIII, Geminiani recomende que o aprendiz marque o espelho do violino de modo a auxiliá-lo na apreensão da afinação das notas pela mão esquerda. No entanto, manuais anteriores a esse, sobretudo na Inglaterra, ensinam o mesmo:

O violino é, geralmente, *encordado* com *quatro cordas* e afinado em *quintas justas*. Para um entendimento mais simples e fácil disso, bem como para tocar todas as notas em seus *lugares* corretos e *afinados*, será necessário que, no *braço* ou no *espelho* de teu violino, sejam posicionados seis *trastes*, como em uma *viola da gamba*: isso, embora não seja comum, ainda é a melhor e mais fácil maneira para o iniciante que tem um mau ouvido, pois, assim, ele terá uma certa regra para direcioná-lo e guiá-lo a tocar suas *notas* na afinação *exata*. Aqueles que aprendem sem [isso] raramente têm,

³⁰ No original: “Within the scope of its relatively few pages is covered quite completely the technical groundwork necessary to cope with almost any violinistic problem of its time except those posed by certain special effects and by music requiring an exceptional virtuosity such as the Locatelli Caprices [...] His method contains important hints concerning the expressive style of playing the violin in the first part of the eighteenth century”.

a princípio, um ouvido tão bom para tocar todas as *notas* perfeitamente *afinadas*³¹ (PLAYFORD, 1658, p. 102, tradução nossa).

Em *Apollo's Banquet*, curiosamente, Playford sugere um traste a menos. No entanto, aperfeiçoa a explicação de seu método, bem como utiliza-se do exemplo do alaúde – instrumento importante no ambiente musical inglês – e do recurso retórico da citação de autoridades para justificá-lo. Além disso, menciona que os trastes devem ser retirados após o aprendizado correto das notas do violino:

Para um método mais verdadeiro e rápido de aprender a tocar afinadamente as notas, redigi, aqui, uma regra com letras em quatro linhas atribuídas a todas as quatro cordas, com trastes e posicionamentos [das notas] no braço do *violino*, que é uma maneira com a qual deparei sendo aplicada pelos melhores professores em *Londres* e região como o modo mais seguro e fácil de instruir seus estudantes. Deve-se, posteriormente, retirá-los quando eles [os estudantes] alcançarem a perfeição no conhecimento das diversas notas, bem como no tocar afinado. *Notemos* que, do primeiro traste para o segundo, trata-se de um semitom – ou meia-nota –, mas, do primeiro para o terceiro, de um tom inteiro – ou nota perfeita –, bem como do terceiro para o quinto. Para tal realização, procura aquele de quem compraste teu *violino* – ou algum outro artista – para arrematar cinco trastes no braço de teu *violino*, como se faz no braço de uma *viola de gamba* ou de um *alaúde*, a uma distância correta. Com teu *violino* assim disposto, será apropriado, em seguida, entender a maneira de afiná-lo por quintas justas, isto é, cada corda cinco notas mais alta que a outra³² (PLAYFORD, 1669, p. 1, tradução nossa).

Já no caso de *The Art of Playing on the Violin*, de Prelleur/Cross, o autor sugere duas maneiras distintas de se dividir, com trastes, o espelho do violino, de acordo com o nível técnico do aprendiz. O autor, além de disponibilizar tais representações em tamanho real, orienta:

Se não se consegue, prontamente, tocar afinado, pode-se, então, recorrer ao exemplo seguinte, em que as cordas do violino estão representadas e divididas em diversos trastes. Deixe o comprimento das cordas entre a pestana e o cavalete ser o mesmo que o deste exemplo, o que se pode atingir facilmente ao mover o cavalete um pouco para frente ou para trás, de acordo com a ocasião. Em seguida, com um par de compassos, marque essas linhas com tinta ou com pedaços de papel colados no espelho do violino com a mesma distância em que elas estão [representadas] nestes exemplos. Assim,

³¹ No original: “The violin is usually *strung* with *four strings*, and tuned by *fifts*; for the more plain and easie understanding thereof, and the stopping all Notes in their right *places* and *tune*, it will be necessary that on the *neck* or *finger-board* of your *Violin*, there be placed six *frets*, as is on a *Viol*: This, though not it be not usual, yet it is the best and easiest way for a Beginner who has a bad Ear, for by it he has a certain rule to direct and guide him to stop all his *Notes* in exact *tune*, which those that do learn without, seldome have at first so good an Ear to stop all *Notes* in perfect *tune*”.

³² No original: “For a more true and speedy way of learning to stop all Notes in Tune, I have here set down a Rule by Letters on four Lines assigned to the four several Strings, by Frets and Stops on the Neck of the *Violin*, which is a way I have known used by the best Teachers in and about *London*, as a most sure and easie way for the first entring their Scholars; and after, to cut the off when they became perfect in the knowledge of all the several Notes, and their true Stopping in Tune. *Note*, That from the first Fret to the second, is a Semitone or Half-Note; but from the first to the third, is a whole Tone or perfect Note; and so is the third to the fifth. For accomplishing of which, procure him of whom you buy your *Violin*, or some other Artist, to tie five Frets on the Neck of your *Violin*, as is on the Neck of a *Viol* or *Lute*, at a true distance. Your *Violin* being thus fretted, it will be proper next to understand the way of Tuning it, which is by Fifts, that is, five Notes, each String higher than the other”.

poderá discernir, facilmente, cada nota e, com um pouco de prática, aprender como tocar afinado com a maior exatidão. Quando estiver bem familiarizados com a maneira de tocar de acordo com o esquema anterior, prosseguir ao seguinte, que direciona a tocar em todas as mudanças de posição. Por exemplo, a primeira mudança, que é chamada de meia mudança [para a segunda posição], é sobre a quinta linha; a mudança completa [para a terceira posição] é sobre a oitava linha; a mudança dupla [para a sexta posição] é sobre a décima sétima linha; a última mudança [para a sétima posição] é sobre a vigésima linha. Note que, ao mudar de posição, deve-se posicionar o primeiro dedo na linha ou na nota sobre a qual a mudança deve ser realizada e, portanto, move-se a mão inteira para cima, de acordo [com cada posição]. Note também que, como G# e Ab, ou A# e Bb, ou também D# e Eb etc. não são as mesmas notas, não se deve tocá-las com o mesmo dedo³³ (PRELLEUR, 1731, p. 4-5, tradução nossa).

Os exemplos citados anteriormente, a fim de comparação entre a obra de Geminiani e as de Playford e Prelleur, podem ser conferidos nas representações contidas na Figura 20. Desse modo, observamos que o autor, na realidade, seguiu a tradição construída pelos teóricos ingleses anteriores a ele, dos quais alguns representantes icônicos foram evidenciados, cronologicamente, neste estudo. Além disso, ainda nas demais subseções desse exemplo, que se comunicam com os demais ao longo de todo o tratado, notaremos que este se trata, de fato, de apenas um dos diversos tópicos que sua obra emulou dos autores em alta na Inglaterra àquela altura.

O próximo item do primeiro exemplo (letra B) é, ao mesmo tempo, o mais amplo e o mais surpreendente para o leitor atual, sobretudo no que diz respeito às instruções expostas de como se deve segurar o violino. O autor, no entanto, explica *a priori* como a forma da mão esquerda deve, segundo ele, ser conquistada pelo instrumentista:

“B” apresenta um método de aquisição da verdadeira posição da mão [esquerda], que consiste em posicionar o primeiro dedo acima da primeira corda, na nota Fá; o segundo dedo sobre a segunda corda, na nota Dó; o terceiro dedo sobre a terceira corda, na nota Sol; e o quarto dedo sobre a quarta corda, na nota Ré. Isso deve ser feito sem levantar nenhum outro dedo, até que todos os quatro tenham sido abaixados. Após isso, contudo, devem ser levantados somente por uma pequena distância da corda tocada, e, assim, a posição estará perfeita (GEMINIANI, 1751, p. 1, tradução nossa).

³³ No original: “If you cannot readily attain to stop in Tune you may then have recourse to ye ensuing Example wherein ye strings of ye violin are represented and divided into several frets: Let the length of your Strings between the Nut and the Bridge be the same as in this Example, which you may easily do by removing the Bridge a little forwarder or backwarder as Occasion requires; then with a pair of Compasses mark out these lines either with Ink or with bits of Paper pasted on the neck of your Violin at the same Distance as they are in this Examples: Thus you’ll easily discern every Note, and with a little practice learn how to stop in Tune to a very great Nicety. When you are pretty well acquainted with the manner of stopping according to the former Scheme, you may proceed to this, which directs you to stop in all the shifts, for Example ye first shift which is called the half shift is upon the 5th line; the whole shift is upon ye 8th line; ye double shift is on ye 17th line; the last shift is upon ye 20th line. Note that in shifting you must put your first finger on that line or Note where ye shift is to be done, & then move the whole hand higher accordingly. Note also that as G# & Ab or A# & Bb or also D# & Eb &c are not ye same Notes you must not stop them with the same Finger”.

Fig. 20 – Representações do espelho do violino em Geminiani (1751), Playford (1658 e 1669) e Prelleur (1731), respectivamente

Geminiani, ao que parece, foi o primeiro teórico a expor o preceito mencionado – conhecido, atualmente, como a “posição Geminiani”, ou *Geminiani’s grip*, cuja representação pode ser observada na Figura 21. É interessante notar, principalmente, a preocupação do autor em relação a uma postura adequada e eficiente para a execução do violino, visto que, com essa instrução, a mão do intérprete estará em contato total com o braço do instrumento, de modo que o quarto dedo seja utilizado com o mesmo rendimento dos demais (fato não constatado nas obras de Playford e Prelleur). Essa posição foi emulada por diversos violinistas de gerações posteriores, como Philpot, Jousse, Campagnoli, Baillot, Rode e Kreutzer, que protagonizaram a consolidação da técnica do violino como hoje a conhecemos (STOWELL, 2013).

Fig. 21 – Geminiani, Exemplo 1 (B), *The Art of Playing on the Violin* (1751)

Playford, sobre o assunto, adverte que, “para a postura da mão esquerda, [devemos] posicionar o polegar na parte de trás do braço, oposto ao indicador [primeiro dedo], de modo que os outros dedos terão maior liberdade para se mover para cima e para baixo, em diversas posições”³⁴ (PLAYFORD, 1658, p. 106, tradução nossa). Embora simples, esse tipo de informação é valioso para o leitor de Geminiani. Ao tratar pela primeira vez, em *A arte de tocar violino*, da mudança de posição, ele escreve:

Após a primeira posição ter sido praticada, passemos à segunda e, então, à terceira, na qual devemos atentar para que o polegar permaneça bem mais atrás que o dedo indicador. À medida que avançarmos às outras posições, o polegar deve ficar a uma distância ainda maior, **até que ele permaneça quase escondido sob o braço do violino** (GEMINIANI, 1751, p. 2, tradução e negrito nossos).

Assim, apesar de terminologias como “na parte de trás do braço” – de Playford – e “sob o braço” – de Geminiani – serem ambíguas, pode-se notar que ambos os preceitos se completam e concordam no papel do polegar na execução do violino, sobretudo no que diz respeito à mudança de posição: ele exercerá a função de equilibrar o instrumento quando a mão se mover ao longo do braço diante da necessidade de se tocar notas agudas. Essa técnica terá ainda mais sentido quando se conhecer os ensinamentos desses autores em relação à maneira como o violino deve ser segurado pelo aprendiz.

Geminiani segue o exemplo com uma explicação que promove, até os dias atuais, muito debate, sobretudo no campo da interpretação musical historicamente guiada. Ele expõe:

O violino deve ser apoiado logo abaixo da clavícula, inclinando o seu lado direito um pouco para baixo, de modo que não haja necessidade de levantar demasiadamente o arco quando a quarta corda for tocada. Observemos, também, que a voluta deve estar praticamente em posição horizontal em relação à parte que repousa contra o peito, de modo que seja possível mudar de posição com facilidade e livre de qualquer perigo de derrubar o instrumento (GEMINIANI, 1751, p. 1-2, tradução nossa).

³⁴ No original: “[...] for the posture of your left hand, place your Thumb on the back of the Neck, opposite to your forefinger, so will your fingers have the more liberty to move up and down in the several Stops”.

Embora posicionar o violino sob a clavícula e sem o auxílio do queixo, de modo que o instrumento fique equilibrado sobre o peito do instrumentista e seja segurado apenas pela mão esquerda, possa parecer controverso e desafiador para o violinista moderno – uma vez que, como constatou o autor, o risco de queda é eminente –, as instruções de Geminiani seguem os preceitos estabelecidos pelos tratadistas ingleses de gerações anteriores. De fato, em *An Introduction to the Skill of Music*, John Playford ensina que, “primeiramente, o violino é, comumente, tocado sobre a mão, [de modo que] o braço dele é segurado pela mão esquerda; a parte inferior [do instrumento] é repousada sobre a parte esquerda do peito, um pouco abaixo do ombro”³⁵ (PLAYFORD, 1658, p. 106, tradução nossa).

John Lenton (1657-1719), analogamente, em *The Gentleman’s Diversion, or the Violin Explained* (1694), explica:

Uma vez que não adquiri o hábito de segurar um instrumento embaixo do queixo, eu evitaria também, portanto, posicioná-lo tão baixo quanto na cintura, que é uma maneira híbrida utilizada por alguns em imitação aos italianos, nunca considerando a natureza da música que eles irão interpretar. Certamente, para composições inglesas, que, geralmente, carregam consigo uma melodia vívida, a melhor maneira de dominar o instrumento será posicioná-lo em algum lugar um pouco acima do peito³⁶ (LENTON, 1693, p. 11, tradução nossa).

Na segunda década do século XVIII, William Pearson (c.1671-1735) advoga, outrossim, em *The Compleat Musick-Master* (1722):

Primeiro, posicionemos nosso instrumento um pouco acima do peito, e não sobre o ombro, como muitos fazem. [Não o posicione, também,] tão embaixo quanto o meio [do peito], pois, ao acostumarmos logo com um hábito ruim, será uma tarefa difícil rompermos com ele³⁷ (PEARSON, 1722, p. 38, tradução nossa).

Essa técnica, ilustrada no frontispício da obra *The Division Violin* (Figura 22), de 1689, também de Playford, é semelhante à descrita por Geminiani, o que, portanto, pode indicar uma forte relação desse autor com a tradição inglesa.

³⁵ No original: “First, The Violin is usually plaid above-hand, the Neck thereof being held by the left hand; the lower part thereof is rested on the left breast, a little below the shoulder”.

³⁶ No original: “As I would have none get a habit of holding an Instrument under the Chin, so I would have them avoid placing it as low as the Girdle, which is a mongrel sort of way us’d by some in imitation of the Italians, never considering the Nature of the Musick they are to perform; but certainly for English Compositions, which generally carry a lively Air with them, the best way of commanding the Instrument will be to place it something higher than your Breast”.

³⁷ No original: “First place your Instrument a little above your breast, and not upon your Shoulder as several do not so low as your Middle, for if you get an ill habit at first you will find it a hard matter to break your self of it”.

Fig. 22 – Playford, Frontispício de *The Division Violin* (Londres, 1689)

Tendo em vista as discussões que essa maneira de tocar violino provoca entre os intérpretes atuais, é interessante ler o parecer de Boyden (ele próprio um violinista). Além de considerar tal técnica fora de moda, reflete:

No entanto, tendo em vista as exigências técnicas do vibrato e da mudança de posição, que em seus exemplos requerem, ocasionalmente, movimentos grandes e incômodos da mão [esquerda], Geminiani deve ter tido uma facilidade extraordinária para segurar o instrumento com o polegar e o dedo indicador; talvez, ele caísse, eventualmente, na posição representada no frontispício da edição francesa de 1752 [...] ³⁸ (BOYDEN, 1952, p. vii, tradução nossa).

Apesar de as grandes dificuldades de execução dessa técnica estarem relacionadas com a mudança de posição da mão esquerda, Geminiani dedica diversos exemplos de *A arte de tocar violino* para a prática desse problema, o que demonstra não só um grande domínio desse procedimento técnico, mas também uma preocupação genuína com a aprendizagem correta de seu leitor. No terceiro item do primeiro exemplo (letra C), o autor explica:

“C” apresenta as 7 posições. O que quero dizer com posição é um certo número de notas que devem ser tocadas sem a transposição da mão [esquerda]. A primeira posição contém 17 notas, enquanto as outras seis não contêm mais que dezesseis. Abaixo das notas da primeira posição, encontraremos seus respectivos nomes, e, acima delas, números denotando os dedos com os quais elas devem ser tocadas, assim como as cordas nas quais elas são feitas (GEMINIANI, 1751, p. 2, tradução nossa).

³⁸ No original: “However, in view of the technical demands of the vibrato and of shifting, which in his examples require occasional awkward and large movements of the hand, Geminiani must have had an extraordinary facility in holding the instrument with his thumb and index finger; perhaps he lapsed occasionally into the position shown in the frontispiece of the French edition of 1752 [...]”.

Em sequência, no quarto e quinto itens do exemplo (letras D e E), o autor conclui a explicação sobre em que consiste a mudança de posição:

“D” expõe as diferentes maneiras de tocar a mesma nota e apresenta, ao mesmo tempo, que a mudança de posição consiste em passar de uma posição à outra. *Por exemplo*, se uma nota deveria ser tocada pelo quarto dedo em qualquer corda na primeira posição, e a mesma nota for tocada pelo terceiro dedo, esta, então, passará à segunda posição; e, se tocada pelo segundo dedo, passará à terceira; e, conseqüentemente, ao tocá-la com o primeiro dedo, chega-se à quarta posição. Ao contrário, se o primeiro dedo, tocando qualquer nota, cair na quarta posição, ao tocar a mesma nota com o segundo dedo, passará à terceira; ao tocar a mesma nota com o terceiro, passará à segunda; e, finalmente, ao tocar a mesma nota com o quarto dedo, chegará à primeira. Isso é o suficiente para mostrar o que é a mudança de posição. Só me resta, agora, recomendar uma boa execução do todo, tanto ascendente quanto descendente; e grande cuidado ao conduzir a mão, além de posicionar os dedos exatamente sobre as marcações. Com tudo isso, o praticante deve, gradualmente, adquirir rapidez.

“E” contém várias escalas diferentes com as respectivas mudanças de posição, que devem ser feitas tanto em movimento ascendente quanto em movimento descendente. Deve-se observar aqui que, ao trazer a mão de volta da 5ª, 4ª e 3ª posições para a primeira, o polegar não pode, por uma questão de tempo, ser recolocado em sua posição natural. É necessário, contudo, que ele seja reposicionado na nota seguinte (GEMINIANI, 1751, p. 3, tradução nossa).

Uma vez apresentada, a técnica da mudança de posição, poderá ser praticada ao longo de vários exemplos do tratado, com ênfase no quinto e último item (letra E) do primeiro exemplo – em que o autor explica como realizá-la descendente, com o uso correto do polegar –, bem como nos exemplos 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 14, 15, 22 e 23. Esses exemplos, que, em sua maioria, consistem de escalas ascendentes e descendentes, em cordas duplas ou não, apresentam, entre outros aspectos musicais, a mudança de posição em diversos níveis de dificuldade.

Desse modo, pode-se dizer que *A arte de tocar violino* se destaca dentre os outros tratados ingleses por, entre outras razões, atingir um nível técnico surpreendentemente elevado para o século XVIII, o que pode sugerir o tipo de leitor pretendido pela obra. O autor, no texto do exemplo 10, demonstra-se consciente de que suas indicações são relativamente avançadas e afirma que tal exercício “[...] foi elaborado para conferir mais prazer ao labor da prática” (GEMINIANI, 1751, p. 5, tradução nossa). No exemplo 12, recomenda, por exemplo, para que seja executado adequadamente, “é necessário examinar com frequência as suas mudanças de posição até que elas estejam inteiramente gravadas na mente” (GEMINIANI, 1751, p. 5, tradução nossa). Finalmente, no exemplo 15, conclui

Estou consciente de que essas mudanças de posição são, de certa forma, difíceis, porém muito úteis, visto que um bom professor de violino é obrigado a executar com

propriedade e assertividade toda composição que é posta diante de si. No entanto, aquele que nunca tocou nenhuma outra música além das modulações comuns e agradáveis, quando se põe a tocar à primeira vista o que é diretamente oposto a isso, deve sofrer um revés (GEMINIANI, 1751, p. 5, tradução nossa).

Os exemplos 22 (Figura 23) e 23 (Figura 24), neste sentido, são desafiadores até mesmo para o violinista atual, por apresentarem um grande número de possibilidades de execução das cordas duplas nas diversas posições do violino. Embora Geminiani tenha mencionado no exemplo 1 que “é uma regra constante manter os dedos o mais firmes possível e não levantá-los até que haja a necessidade de fazê-lo para posicioná-los em outro lugar. Observar esta regra facilitará muito tocar cordas duplas” (GEMINIANI, 1751, p. 2), o autor reforça:

Exemplo 22: neste exemplo, estão contidas todas as cordas duplas entre o uníssono e a oitava, e estas, novamente, repetem-se muitas vezes com posições variadas dos dedos, de modo que, onde qualquer uma delas for encontrada, não importando a ordem, saberemos realizá-las. Aqueles que conseguirem executar este exemplo com rapidez e precisão podem considerar-se muito avançados na arte de tocar cordas duplas (GEMINIANI, 1751, p. 9, tradução nossa).

Fig. 23 – Geminiani, Exemplo 22, *The Art of Playing on the Violin* (1751)

No exemplo seguinte, novamente, o autor elabora um exercício em cordas duplas que desafia o aprendiz a dominar a técnica da mudança de posição. Curiosamente e ciente de todas as dificuldades a serem encontradas, ele instrui:

Este [exemplo] contém duas composições de escalas em cordas duplas, que são repetidas três vezes com diferentes mudanças de posição, com o intento de praticá-las sem dor e sem dificuldade. Observemos que, após termos realizado a mudança de posição, devemos continuar o que se segue na mesma posição, até que o número seguinte indique uma nova mudança (GEMINIANI, 1751, p. 9, tradução nossa).

Fig. 24 – Geminiani, Exemplo 23, *The Art of Playing on the Violin* (1751)

Assim, como temos constatado, o tratado *A arte de tocar violino* possui, em muitos de seus exemplos, exercícios de grande complexidade e, além disso, sugere discussões profundas sobre o papel a ser exercido pelas técnicas ali descritas. Contudo, Geminiani insere, na mesma obra, explicações de alguns elementos básicos de teoria musical que, para ele, auxiliarão na execução judiciosa do violino. Por exemplo, a descrição dos sinais de sustenido, bemol e bequadro. No texto referente à letra E do primeiro exemplo, ele destaca:

O sustenido ($\sharp$) é colocado antes da nota e a aumenta um semitom. Por exemplo, quando é adicionado ao Dó, o dedo deve ser posicionado no meio entre o Dó e o Ré, e o mesmo para o resto, com exceção do Si e do Mi, pois, quando o sustenido for colocado antes de uma destas, o dedo deve ser posicionado sobre o Dó e o Fá [respectivamente]. O bemol ($\flat$) [que também é colocado antes da nota], ao contrário, a diminui em um semitom. Por exemplo, quando um bemol for colocado antes da nota Si, o dedo deve ser posicionado no meio entre Si e Lá, e o mesmo para o resto, com exceção do Fá e do Dó, pois, quando um bemol for colocado antes de alguma dessas notas, o dedo deve ser posicionado sobre o Mi e o Si natural [respectivamente]. Essa regra acerca dos bemóis e dos sustenidos não é absolutamente exata, mas é a melhor e mais fácil que pode ser oferecida a um aprendiz. Este sinal ($\natural$) remove a ação tanto do sustenido quanto do bemol e faz a nota antes do qual é colocado retornar ao seu estado natural (GEMINIANI, 1751, p. 3, tradução nossa).

Analogamente, no exemplo 6, o autor conclui a explicação dos sinais ao explicitar o significado do símbolo de dobrado sustenido: “observemos que, quando ($\sharp\sharp$) vier antes do Dó, o dedo deve ser posicionado sobre o Ré, e, quando o mesmo sinal estiver antes do Fá, deve ser posicionado sobre o Sol” (GEMINIANI, 1751, p. 4, tradução nossa).

À primeira vista, pode parecer contraditório que o autor tenha se prolongado tanto em elementos tão básicos em um tratado dessa complexidade. No entanto, com uma reflexão cuidadosa, informações importantes podem ser extraídas sobre a literatura musical inglesa sobre o violino, bem como a posição de Geminiani perante ela.

Nas obras teóricas que vêm sendo mencionadas ao longo destes comentários, os autores Playford, em *Apollo's Banquet* (1687, p. 4); Pearson, em *The Compleat Musick-Master* (1722, p. 40); Prelleur/Cross, em *The Art of Playing on the Violin* (1731, p. 4); e também Robert Crome (1705-1770), em *The Fiddle new Model'd or a useful Introduction for the Violin* (c.1740, p. 9) dedicam-se extensamente à explicação dos mesmos sinais abordados por Geminiani em 1751. Apenas com essa constatação, poder-se-ia inferir que o autor italiano se preocupou, novamente, em perpetuar a tradição que vinha sendo consolidada desde o século XVII no mesmo tipo de literatura didascálica para o violino. O que surpreende, no entanto, é observar que ele, na realidade, procurou emular os teóricos anteriores.

Quando Pearson, Prelleur/Cross e Crome abordam o tema, são oferecidas, na sequência, as propostas de execução da escala cromática ao violino, com a sugestão de dedilhado, que, para eles, é a mesma (Figura 25).

Fig. 25 – Dedilhados cromáticos para o violino em Pearson (1722), Prelleur/Cross (1731) e Crome (c.1740), respectivamente

Geminiani, por outro lado, ao longo dos exemplos 2 – logo após a descrição dos sinais de alteração – e 4 de *A arte de tocar violino*, além de sugerir várias opções de dedilhados para

a execução da escala cromática ao violino, destaca, em particular, as opções que se assemelham às fornecidas pelos tratadistas supracitados (Figura 26). No texto, finalmente, ele defende:

A posição dos dedos marcada na primeira escala (a qual é comumente praticada) [do exemplo 2] é enganosa, **pois duas notas não podem ser tocadas sucessivamente pelo mesmo dedo sem dificuldade, especialmente em tempo rápido.** [...] A posição dos dedos na última escala [do exemplo 4] é extremamente enganosa, e é colocada meramente como medida de precaução, para que o aprendiz a evite (GEMINIANI, 1751, p. 4, tradução e negrito nossos).

Fig. 26 – Geminiani, Exemplo 4, *The Art of Playing on the Violin* (1751)

Com isso, percebe-se que o autor estava ciente das diversas correntes presentes na Inglaterra em seu século e, com o objetivo da emulação em sua obra, posiciona-se contra esse aspecto técnico ensinado nas publicações anteriores à sua e oferece não apenas uma, mas diversas possibilidades de execução. Essa característica se torna ainda mais clara quando, ainda no início do exemplo 2, o autor menciona – e instrui – a realização de semitons menores e maiores, revelando não só que o temperamento utilizado em seu contexto musical difere muito do que se utiliza atualmente, mas também uma aproximação curiosa com a segunda representação do espelho do violino fornecida por Prelleur, já discutida nestes comentários. Sobre a técnica de mão direita, isto é, do arco, bem como seu uso na interpretação musical, a literatura inglesa anterior à de Geminiani é sucinta nesse aspecto tão importante para a boa execução do violino. Em relação à maneira de segurá-lo, e com atenção especial para o não uso do dedo mínimo nesse procedimento, Playford ensina:

O arco é segurado pela mão direita, entre as pontas do polegar e dos três primeiros dedos, o polegar estando sobre a crina, no talão, e os três dedos repousando sobre a madeira. Com o arco assim fixado, deve-se, primeiro, traçar severamente um golpe

contínuo sobre cada corda, fazendo com que cada uma produza um som claro e distinto³⁹ (PLAYFORD, 1658, p. 106, tradução nossa).

O texto de *Apollo's Banquet*, de Playford, não ensina a técnica da mão direita, enquanto *The Art of Playing on the Violin*, de Prelleur/Cross, menciona como direcionar as notas ao longo dos compassos, embora não explique como se segura o arco. Pelo fato de suas instruções serem frontalmente contrárias às de Geminiani, vale observar o que se propõe:

No início de muitas lições, encontraremos uma nota ímpar separada das outras do primeiro compasso, que deve sempre ser golpeada com um arco para cima; a próxima, dentro do compasso, deve ser direcionada com um arco para baixo e, sempre que um número igual de mínimas, semínimas ou colcheias estiverem inseridas dentro de um compasso, continuaremos a direcionar um arco para baixo e o outro para cima, continuamente. No entanto, se três, cinco, sete ou quaisquer números ímpares forem encontrados ali, deve-se, então, tocar duas [dessas notas] com dois arcos para cima ou com dois arcos para baixo, ambas juntas. Por último, caso haja duas, quatro ou mais colcheias unidas, devemos nos certificar de tocar a primeira delas com um arco para baixo⁴⁰ (PRELLEUR, 1731, p. 8, tradução nossa).

A citação anterior refere-se ao uso do arco em um compasso binário ou quaternário. A solução para o ternário é descrita, no tratado de Prelleur/Cross, na sequência:

Quando três mínimas são incluídas em um compasso, a primeira deve ser golpeada com um arco para baixo e as últimas duas com arcos para cima ou, ao contrário, podemos tocar a primeira com um arco para baixo, a segunda com um arco para cima e a terceira, novamente, com um arco para baixo. No entanto, ao tocar, logo perceberemos que a primeira instrução é a melhor no que diz respeito ao segundo compasso, que poderá ser iniciado com um arco para baixo mais suave. Quando três semínimas são encontradas em um compasso, devemos direcionar o arco para baixo na primeira, para cima na segunda, e assim continuar alternadamente. Se quatro colcheias, contudo, seguirem um compasso de três semínimas, golpearemos, então, a primeira semínima com um arco para baixo e as outras duas com arcos para cima, de modo que poderemos, mais convenientemente, iniciar as quatro colcheias do compasso seguinte direcionando nosso arco para baixo⁴¹ (PRELLEUR, 1731, p. 9, tradução nossa).

³⁹ No original: "The Bow is held in the right hand, between the ends of the Thumb and the three first Fingers, the Thumb being staid upon the Hair at the Nut, and the three Fingers resting upon the Wood: Your Bow being thus fixed, you are first to draw an even stroke over each string severally, making each String yield a clear and distinct sound".

⁴⁰ No original: "At the beginning of many Lessons you will meet with an odd Note excluded from ye others by the first Bar, which must be always struck with an up Bow, the next within ye Bar is to be drawn with down Bow, and whenever on equal number of Minims, Crotchets, or Quavers are comprised within ye same Bar, proceed in drawing one Bow down and ye other up continually: but if three, five, seven or any other odd Numbers are found therein, then 'tis requisite that some two of them be play'd with two down or two up Bows both together: Lastly in case there are two, four or more Quavers tied together, be sure to pay off the first of them with a down Bow".

⁴¹ No original: "When three Minims are included in a Bar, the first must be struck with a down Bow, and the two last with up Bows, or otherwise you may play off the first with a down Bow, the second with an up Bow, and the third again with a down Bow, but in playing you will soon perceive the first direction to be the best, in regard that by this means the following Bar will begin more smooth with a down Bow. When three Crotchets are found in a Bar, you must draw ye Bow downward for ye first, upward for the second, and continue so to do alternately; but if four Quavers follow a Bar of three Crotchets, then strike the first Crotchet with a down Bow & the other two

Playford, analogamente, instrui o leitor de *An Introduction to the Skill of Music* com uma indicação semelhante:

Ao movimentarmos o arco para cima e para baixo, observemos esta regra: quando observarmos um número par de colcheias ou semicolcheias, como 2, 4, 6 ou 8 unidas, o arco deve se mover para cima – ou continuamente –, mesmo que a nota imediatamente anterior fosse [também] para cima; mas, se tivermos um número ímpar, como 3, 5 ou 7 (o que acontece muito frequentemente por razão de uma nota picada ou uma pausa de colcheia), o arco deve, ali, ser direcionado para trás [cima] na primeira nota⁴² (PLAYFORD, 1658, p. 107, tradução nossa).

Se o que temos notado nos comentários desse tratado é a conexão de Geminiani com a tradição inglesa, testemunhamos, aqui, um exemplo da influência italiana que o autor levou para o território britânico e inseriu nessa nova cultura. Enquanto os autores seiscentistas citados anteriormente afirmam que o arco deve ser empregado para baixo na primeira nota de cada compasso, tratadistas ingleses setecentistas, como William Pearson, em *The Compleat Musick-Master* (1722, p. 41), e Robert Crome, em *The Fiddle new Model'd or a useful Introduction for the Violin* (1740, p. 46), apesar de preferirem essa regra, reconhecem que, em vez de uma regra geral, existem diversas possibilidades de execução. Francesco Geminiani, no entanto, demonstra-se contrário ao que hoje se conhece como *down-bow rule*, contradizendo o que foi lido em Playford e Prelleur/Cross. No texto que explica o exemplo 8 de *A arte de tocar violino*, o autor enfatiza:

Neste [exemplo], há 20 escalas em diferentes tonalidades, muito úteis para a aquisição do pulso e da precisão na afinação das notas. Digno de observação aqui é que devemos executá-las com movimentos do arco para baixo e para cima, ou para cima e para baixo, alternadamente, **tomando cuidado para não seguir aquela regra infeliz de mover o arco para baixo na primeira nota de cada compasso** (GEMINIANI, 1751, p. 4, tradução e negrito nossos).

Não obstante, Geminiani traz consigo a ideia de um uso eloquente do arco. Para ele, é pela mão direita que as maiores belezas do violino são excitadas. No primeiro exemplo do tratado, o autor oferece uma explicação rica em detalhes de como se deve segurá-lo e utilizá-lo – do ponto de vista técnico:

with up Bows; to the end that you may more conveniently begin the four Quavers in the next Bar drawing your Bow downward”.

⁴² No original: “In the moving of your Bow up and down observe this Rule, when you see an even number of Quavers or Semiquavers, as 2, 4, 6 or 8 tyed together, your Bow must move up or forwards, though it was up at the Note immediately before; but if you have an odd number, as 3, 5, or 7 (which happens very often, by reason of a prickt Note or an odd Quaver Rest) there your Bow must draw back at the first Note”.

O som do violino depende, principalmente, do manuseio correto do arco, que deve ser segurado a uma pequena distância do talão, entre o polegar e os [outros] dedos. A crina deverá estar voltada para o interior, contra a parte posterior – ou fora – do polegar. Nessa posição, o arco deve ser segurado com liberdade e leveza, e não tenso. O movimento deve partir das articulações do punho e do cotovelo em passagens rápidas, e muito pouco ou nada do ombro. Entretanto, para notas longas, em que o arco é empregado de uma extremidade à outra, utiliza-se um pouco o ombro. O arco deve ser utilizado sempre paralelamente ao cavalete (o que não pode ser feito se estiver segurado de maneira rígida) e, ao tanger as cordas, deve ser pressionado apenas com o dedo indicador, e não com o peso da mão. Os melhores violinistas poupam a quantidade de arco e fazem uso da sua totalidade, desde a ponta até a parte inferior, e até mesmo além de seus dedos. Em um arco para cima, a mão direita é curvada um pouco abaixo da articulação do punho – quando o talão do arco se aproxima das cordas –, e o punho, assim que o arco começa a descer, é imediatamente endireitado, ou a mão volta à sua posição anterior, ou curva-se para cima assim que o arco se dirige para baixo novamente (GEMINIANI, 1751, p. 2, tradução nossa).

Nessa citação, nota-se, ao mesmo tempo, a complexidade e a riqueza de movimentos requeridos para uma técnica diligente de mão direita. Geminiani explicita que o arco deve ser segurado por todos os dedos, diferentemente de Playford, e fornece indicações sobre a inclinação da crina, que deverá estar levemente voltada para o instrumentista, e sobre o ângulo em relação ao cavalete; frisa, além disso, que todos os movimentos que partem do punho, do cotovelo e, se necessário, do ombro deverão ser realizados com muita leveza. Essas indicações culminarão no parágrafo seguinte, em que o autor explicará como realizar o que se conhece, atualmente, por *messa di voce*:

Uma das principais belezas do violino é o crescer, ou aumentar, e o suavizar do som, que é realizado ao pressionar mais ou menos o arco contra as cordas, usando o dedo indicador. Ao tocar todas as notas longas, o som deve começar suave e, gradualmente, aumentar até o meio do arco e, então, ser atenuado até o fim. Por último, deve-se ter cuidado especial ao traçar o arco continuamente do início ao fim, sem nenhuma interrupção ou paradas no meio, pois o bom som do instrumento depende, principalmente, do tanto que se mantenha o arco sempre paralelo ao cavalete e do quanto seja pressionado contra as cordas discretamente apenas com o dedo indicador (GEMINIANI, 1751, p. 2, tradução nossa).

Esse procedimento, também abordado por Leopold Mozart (1756, p. 97), tem, em Geminiani, um detalhamento mais completo, por descrever o uso diligente do dedo indicador ao pressionar mais ou menos o arco contra as cordas, bem como mencionar que o arco deve ser traçado de maneira contínua, do início ao fim da nota, sem quaisquer interrupções. Além disso, o autor utiliza-se do recurso retórico do apelo à autoridade para justificar que se deve economizar a quantidade de arco em certos momentos, mas que, ao executar notas longas, o aprendiz deverá empregá-lo em sua totalidade, tendo em vista que “os melhores violinistas” o fazem.

O exemplo 20 de *A arte de tocar violino* conecta-se com esse preceito, pois guia o leitor no manuseio correto do arco em casos específicos, em tempo lento e em tempo rápido:

Este exemplo mostra a maneira apropriada de usar o arco ao se tocar a mínima, a semínima, a colcheia e a semicolcheia em tempo lento e em tempo rápido, pois não é suficiente apenas proporcionar a essas notas sua verdadeira duração, mas também [é necessário] dar a expressão que é apropriada a cada uma delas (GEMINIANI, 1751, p. 8, tradução nossa).

O autor elabora, nesse exemplo, mais uma tabela, indicando, dessa vez, as articulações mais e menos adequadas para diversas situações em um contexto musical hipotético. No fim da parte textual do tratado, ele explica a legenda indicada: “N.B. No vigésimo exemplo, a palavra *Buono* significa ‘bom’, *Mediocre*, ‘mediocre’; *Cattivo*, ‘ruim’; *Cattivo o Particolare*, ‘ruim ou especial’, *Meglio*, ‘melhor’; *Ottimo*, ‘muito bom’ e *Pessimo*, ‘muito ruim’” (GEMINIANI, 1751, p. 9). Embora tal esclarecimento tenha permeado os últimos séculos e tem sido utilizado como referência para o estudo da música setecentista, o *Centro Studi Luigi Boccherini*, sediado em Lucca, detém, em seu acervo, uma versão manuscrita de *A arte de tocar violino*, datada, porém, de 1750. Embora acredite-se que se trate de um documento escrito pela pena de Geminiani (CARERI, 2007), pesquisadores como Walls (2011) e Rasch (2016) sugerem que pesquisas mais contundentes devam ser realizadas para tal confirmação. Pude notar, contudo, que, tanto o conteúdo textual, quanto as indicações musicais nas partituras desse manuscrito, estão escritos em língua inglesa, diferentemente da versão publicada em 1751, que possuem as indicações para os exemplos (nas chapas de impressão das partituras) no idioma italiano. No primeiro, no que concerne ao exemplo 20, o autor escreve *particularly bad* – particularmente ruim – em todas as ocasiões em que a expressão *Cattivo o Particolare* – ruim ou especial – foram empregadas na edição do ano seguinte. Desse modo, o autor podia considerar, talvez, realmente inadequadas todas as indicações ali destacadas, sem a possibilidade de serem especiais, como indica a publicação posterior. Informações como esta, com o devido aprofundamento investigativo, sobretudo no que diz respeito à fabricação das chapas de impressão em italiano das obras de Geminiani, poderão modificar, em bom número, a compreensão que temos, atualmente, de como executar a música desse compositor e, talvez, de seus contemporâneos⁴³.

⁴³ Sou grato ao Dr. Emilio Moreno por haver chamado minha atenção para esse caso e ter recomendado que eu comparecesse pessoalmente ao *Centro Studi Luigi Boccherini*, que foram generosos ao disponibilizarem seu acervo a esta pesquisa.

Digno de nota, também, é o zelo do autor no que diz respeito à eloquência com que se deve utilizar o arco ao tocar violino, ao frisar que tocar as notas na duração correta não é o bastante. Inclusive, ele ressalta que, “quando isso não é observado, muitas composições boas são deturpadas por aqueles que tentam executá-las” (GEMINIANI, 1751, p. 8, tradução nossa), conectando-se às *Regras para tocar com verdadeiro gosto* e ao *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, comentados anteriormente. O manuscrito de 1750, inclusive, está encadernado com o texto de seus dois tratados anteriores, o que pode sugerir, novamente, a correlação entre os três.

Geminiani dedica-se tanto para ensinar uma boa técnica de mão direita que o último exemplo desse tratado é destinado unicamente ao seu exercício. Nele, em que as cordas devem ser tocadas soltas, o autor repete que o arco não seguirá a regra dos escritos antigos – que o direciona para baixo na primeira nota de cada compasso –, além de sugerir contato constante com a corda ao longo de toda a prática do exercício:

Devemos (acima de tudo) prestar atenção para direcionar o arco para baixo e para cima alternadamente. O arco deve sempre ser pressionado contra as cordas, e nunca tirado delas ao tocar semicolcheias. Essa prática com o arco deve ser mantida sem que se tente qualquer outra coisa até que o aprendiz a domine por completo, não correndo o risco de esquecê-la (GEMINIANI, 1751, p. 9, tradução nossa).

Além de deixar claro que tal exercício deverá ser praticado à exaustão, de modo que o aprendiz tenha domínio absoluto a ponto de jamais esquecê-lo, Geminiani conclui *A arte de tocar violino* com um parágrafo que revela o grande cuidado que ele demonstra, em todos os seus escritos, com a execução musical diligente e de bom gosto, em que as verdadeiras intenções da peça e do compositor devem ser respeitadas, em consonância, como vimos anteriormente, com os tratados de Quantz, L. Mozart e C. P. E. Bach:

Antes de concluir este artigo sobre a arte de tocar com o arco, devo advertir o aprendiz a que esteja atento a não marcar o tempo com o arco, pois, uma vez acostumado a isso, ele dificilmente conseguirá se livrar [desse hábito]. Além do mais, isso provoca um efeito muito desagradável e frequentemente destrói a ideia do compositor. Por exemplo, quando a última nota em um compasso está unida à primeira do compasso seguinte por uma suspensão, ambas devem ser tocadas exatamente do mesmo modo, como se fossem uma, e se marcarmos o início do compasso com o arco, destruiremos a beleza da síncopa. Assim, ao tocar variações, se com o manuseio do arco enfatizamos a nota do início de cada compasso, de modo a torná-la predominante sobre as outras, alteramos e deturpamos o verdadeiro caráter da peça e, exceto onde o compositor tenha pretendido e também onde estiver marcado, são pouquíssimas as ocasiões em que isso não é demasiadamente desagradável (GEMINIANI, 1751, p. 9, tradução nossa).

Esse exemplo, embora seja o último apresentado pelo autor, servirá como ponto de partida para outros ao longo da mesma obra. As indicações lidas na citação anterior devem ser

seguidas na execução dos exemplos 16 e 17, em que Geminiani oferece diversas maneiras de se utilizar o arco em frases de tamanhos variados. Além disso, ressalta:

O aprendiz deve ser incansável na prática deste exemplo até se tornar um mestre perfeito na arte do manuseio do arco, pois deve-se manter como um princípio que aquele que não dominar, em um nível perfeito, essa arte, jamais será capaz de tornar a melodia agradável, tampouco de alcançar a facilidade na execução (GEMINIANI, 1751, p. 6, tradução nossa).

Pode ser constatado nas citações anteriores, em que Geminiani ressalta que respeitar o verdadeiro caráter de cada peça musical é essencial para um bom violinista, visto que ele, como exemplo, refere-se ao correto manuseio do arco, que sua relação com o bom gosto musical é patente, tendo em vista os tratados comentados na seção anterior. Além da técnica, *A arte de tocar violino* dedica grande parte de seu conteúdo ao tratamento das ornamentações, porém de maneira curiosa: o leitor notará que o exemplo 18, dedicado à instrução dos “ornamentos de expressão” e sua significação retórica, é a cópia exata da seção “Introdução para o bom gosto em música” do *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, de 1749. A alteração, no caso, fica a cargo das chapas de impressão das partituras, que foram renovadas para a publicação de 1751: elas foram divididas em dois exemplos distintos – 18 e 19 – e inseriram a representação do vibrato, que havia sido omitida anteriormente. Ao observar a Figura 27, percebe-se que Geminiani alterou o idioma contido no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*; essa mudança ocorre apenas nas chapas de impressão dos exemplos, pois o texto permanece, em sua totalidade, na língua inglesa.

Ao oferecer, nessa obra, o exemplo 13, que se destina à prática dos preceitos expostos no exemplo 18, o autor acaba por emular as retóricas clássicas que foram mencionadas nos comentários de suas obras anteriores, ao afirmar que ele deve ser executado de modo que realce um discurso emotivo. Essa característica nos faz perceber que seus tratados possuem grande conexão entre si e demonstram que a maior preocupação de Geminiani é, na realidade, uma execução correta e judiciosa de qualquer peça musical.

Of the Element of playing and singing in a good Taste.

1.^o Trillo semplice
2.^o T. composto
3.^o Ap.^{ta} superiore
4.^o Ap.^{ta} Inferiore
5.^o Tratten.^{to} sopra la Nota.
6.^o Il Simile
7.^o Staccato
8.^o Agum.^e dim.^{ne} piano.
9.^o di Sogno
10.^o forte
11.^o for. pia.
12.^o Anticipa^{ne}
13.^o Separazione
14.^o Mord.^{to}
Tremolo

84

O argumento de que suas obras se relacionam e se comunicam sob o viés da discussão acerca do gosto musical justificaria, de certo modo, a inserção do exemplo 18 e de seu complementar exemplo 13 em *A arte de tocar violino*, por abordar a questão sob o ponto de vista do intérprete-violinista. No entanto, à luz do procedimento que temos adotado de observar a relação de Geminiani com os teóricos anteriores, uma importante reflexão pode ser levantada.

Partindo da obra *An Introduction to the Skill of Music*, de Playford, que, como sabemos, possui uma tabela de ornamentos semelhante à de Geminiani – fato mencionado nos comentários de *Regras para tocar com verdadeiro gosto e Tratado sobre o bom gosto na arte da música* –, notamos que a discussão sobre o emprego correto da ornamentação é oferecida justamente na seção da obra dedicada ao violino. Por exemplo, os ornamentos de Playford, que trazem uma reminiscência francesa marcante, como no caso do *beat – port-de-voix*, segundo os franceses – e do *springer – accent*, idem –, são emulados por autores de preceptivas violinísticas posteriores, como os já abordados Pearson, Prelleur e Crome. No caso de Pearson, o autor defende que os ornamentos usuais – *usual graces* – para o violino são três: o trinado (*shake*), o *port-de-voix* (*beat*) e a ligadura (*slur*) e os descreve por extenso, sem oferecer uma tabela ilustrativa:

[...] um *trinado* é indicado assim (≡) e, para executá-lo, devemos, primeiro, golpear a nota acima da qual deveríamos tocar e, então, movimentaremos o dedo com o qual tocou-se a dita nota aguda tão longamente quanto o tempo permitir; no entanto, deixemos sempre a nota correta ser ouvida distintamente por último [...] Um *port-de-voix*, indicado assim (*), procede do tom ou do semitom abaixo, por golpear a dita nota e, assim, [por] acionar o dedo que deve tocar a nota correta [...] Uma *ligadura* é indicada assim ou assim . Logo, quando duas, três ou mais notas estiverem incluídas dentro desse sinal, isso demonstrará que elas deverão ser tocadas na direção de um [único] arco⁴⁴ (PEARSON, 1722, p. 41, tradução nossa).

Prelleur/Cross, analogamente, cita não mais que os mesmos três ornamentos em *The Art of Playing on the Violin*, bem como fornece uma explicação por extenso muito semelhante à de Pearson, destacando-se, no entanto, a exemplificação da ligadura por meio de um exemplo em notação musical. No caso de Crome, os ornamentos mencionados assemelham-se aos das preceptivas anteriores por destacar o trinado e sua variante, o trinado com terminação (*turn'd shake*), e a apoiatura (*backfall*, segundo a terminologia utilizada por ele e por Playford) como os elementos que compõem a ornamentação usual empregada no repertório do violino. Deve-se, contudo, destacar que o *beat*

⁴⁴ No original: “[...] a *Shake* is mark’d thus (≡) and to perform it, you must first touch the Note above that which you are to play, and then shake of the Finger with which you stop the said higher Note, as long as its Time will allow, but always let the Proper Note be distinctly hear’d at last [...] A *Beat* mark’d thus (*), proceeds from the Note, or half Note below, by touching the said Note a little and then Beating down that Finger which is to stop the Proper Note [...] A *Slur* is mark’d thus or thus so that when two or three, or more Notes are included within its compass, it shews that they must all be play’d in the drawing of one Bow”.

abordado por Crome já não é o mesmo que abordam Playford e Prelleur/Cross. Trata-se, portanto, do mesmo descrito por Geminiani nos tratados de 1749 e de 1751: *pincé* ou *pincement* no léxico da ornamentação francesa. Os exemplos de Crome podem ser conferidos na tabela ilustrativa e no minuetto presentes em seu tratado (Figura 28), e a proximidade de sua obra com a de Geminiani também é evidenciada em sua explicação textual, ao dizer que ornamentar é o ato de “adicionar outras notas que não estão dispostas na melodia para adocicá-la e torná-la suave e agradável ao ouvido”⁴⁵ (CROME, c.1740, p. 62, tradução nossa).

Fig. 28 – Crome, *An Explanation of the Usual Graces – The Fiddle New Model'd* (Londres, c.1740)

Vê-se, dessa forma, que a obra de Geminiani é o ponto culminante de um caminho seguido pelos teóricos ingleses há quase um século. Playford, Pearson e Prelleur/Cross explicam a execução técnica de cada ornamento em particular sob o olhar do intérprete-violinista. Crome, por outro lado, além de fornecer mais detalhes sobre suas respectivas execuções, instiga o leitor a refletir sobre a real

⁴⁵ No original: “It is adding other Notes that are not set in the Tune in order to sweeten and make the Tune smooth and pleasing to the Ear”.

função que o ato de ornamentar exerce sobre a interpretação musical. Geminiani, finalmente, como vimos nos comentários do *Tratado sobre o bom gosto da arte da música*, não apenas demonstra a realização de cada ornamento, mas também ressalta a significação retórica de cada um deles. Pode-se inferir, desse modo, após a observação de todas as obras citadas ao longo destes comentários, que o autor tenha inserido suas discussões sobre gosto em *A arte de tocar violino* não só para conectá-la às suas demais produções teóricas, mas também para emular uma tradição de produção de manuais para violino que se construía desde o século anterior.

1.3 *The Art of Accompaniament* (1756/7)

O tratado sobre baixo contínuo escrito por Francesco Geminiani – referenciado aqui como *A arte do acompanhamento* – possui, pelo fato ter tido três publicações distintas, e por diferentes editores, em um pequeno intervalo de tempo, uma cronologia um tanto controversa. No entanto, é aceito, atualmente, que a obra tenha sido publicada pela primeira vez em Paris no ano de 1754, época de residência do autor nessa cidade, sob o título *L'art de bien accompagner du Clavecin* (H. 430), sem o índice de *opus* (Figura 29). Das três edições, ainda que todas setecentistas, essa foi a única com indicação do ano de publicação no frontispício.

Já as publicações subsequentes, isto é, *Arte D'Accompagnare Col' Cimbalo O Sia Nuouo Metodo per Accompagnare Propriamente il Basso Continuo*, Op. 11 (H. 431) (Figura 30), com frontispício em italiano e texto em francês e *The Art of Accompaniament or A New and Well Digested Method to Learn to Perform the Thorough Bass on the Harpsichord, With Property and Elegance* (“A arte do acompanhamento ou um método novo e bem resumido para aprender a realizar o baixo contínuo ao cravo com propriedade e elegância”, versão trabalhada nesta dissertação), Op. 11 (H. 432) (Figura 31), com texto em inglês, e ambas divididas em dois volumes, são remetidas aos anos de 1756 – volume 1 – e 1757 – volume 2.

L'ART
DE BIEN ACCOMPAGNER
DU CLAVECIN.

Par M. GEMINIANI.

Prix 12 liv.

A PARIS,
AUX ADRESSES ORDINAIRES

M. DCC. LIV.

Fig. 29 – Geminiani, Frontispício de *L'Art de bien accompagner du clavecin* (Paris, 1754)

ARTE
D'ACCOMPAGNARE
COL' CIMBALO
O Sia
NUOVO METODO
Per Accompagnare Propriamente.
IL BASSO CONTINUO
DI F. GEMINIANI.

Opera XI Parte I.

A PARIS

Chés { *Madame Boivin Rue St Honoré à la Règle d'or*
M.^r Le Clerc Rue St Honoré vis-à-vis L'Oratoire
Mad.^r Le Clerc Rue du Roule, à la Croix d'or.

Avec Privilège du Roi.

Fig. 30 – Geminiani, Frontispício de *Arte d'accompagnare col' cimbalo* op. 11, volume 1 (Paris, c.1756)

Fig. 31 – Geminiani, Frontispício de *The Art of Accompaniament* op. 11, volume 1 (Londres, 1756)

Com efeito, o *Gazetteer and London Daily Advertiser* anunciou, em 20 de maio de 1756, a publicação de *The Art of Accompaniament* por John Johnson:

Música nova publicada neste dia. Preço: quinze xelins. *A arte do acompanhamento ou um método novo e bem resumido para aprender a realizar o baixo contínuo ao cravo com propriedade e elegância*, escrito por F. Geminiani, Op. 11. Vendido pelo autor na Grange Inn, na rua Carey, perto dos campos Lincoln's-Inn; e por John Johnson, [localizado ao lado] oposto à Bow Church em Cheapside. Pode-se obter, também, a recém-publicada *Guida Armonica ou Dicionário Harmônico: que consiste em um guia seguro para a harmonia e a modulação, em que são exibidas as várias combinações de sons, consonantes e dissonantes, progressões harmônicas, suspensões e cadências, reais ou de engano*, muito necessárias para todos aqueles que estudam a arte da composição e desejam improvisar ao órgão e ao cravo. Op. 10.⁴⁶ (apud RASCH, 2015, p. 32, tradução nossa).

No prefácio, o autor diz oferecer “ao público a primeira parte desta [obra] que, se aprovada, será muito em breve seguida pela parte restante” (GEMINIANI, 1756, pref.). Embora esse tipo de sentença pareça uma estratégia comercial por parte o autor, o tratado, ao que parece,

⁴⁶ No original: “New Musick, This Day is published, Price Fifteen-Shillings. The Art of Accompaniament; or, a new and well digested Method to learn to perform thorough Bass on the Harpsichord, with Property and Elegance; composed by F. Geminiani, Opera 11th. Sold by the Author, at the Grange Inn, in Carey-street, near Lincoln's-Inn Fileds; and by John Johnson, opposite Bow Churc in Cheapside. Where may be had, just publish'd Guida Armonica: Or, a Sure Guide to Harmony and Modulation: In which are exhibited, the various Cadences, real and deceptive, very necessary to all who study the Art of Composition, and desire to play the Organ and Harpsichord extempore. Opera 10th”.

obteve sucesso suficiente para que essa segunda parte fosse, então, publicada, como anunciou o *Public Advertiser* em 27 de maio e nos dias 17, 18 e 20 de junho de 1757:

Neste dia é publicada a segunda parte de *A arte do acompanhamento ou um método novo e bem resumido para aprender a realizar o baixo contínuo ao cravo com propriedade e elegância*; que trata da posição e do movimento da harmonia, bem como da preparação e da resolução de dissonâncias, por Geminiani. Impresso para o autor por John Johnson, [localizado do lado] oposto à Bow Church, em Cheapside, e pode ser adquirido nos aposentos do autor, na Grange Inn, rua Carey, bem como em todas as lojas de artigos musicais em Londres e Westminster⁴⁷ (apud RASCH, 2015, p. 32-33, tradução nossa).

Isto posto, fica claro que os anos e o local de publicação dos dois volumes de *A arte do acompanhamento* correspondem, respectivamente, aos de 1756 e 1757 e Londres. Outrossim, as evidências levam a crer que tanto esses volumes como os da versão intitulada *Arte D'Accompagnare* tenham sido publicados e impressos, apesar dos idiomas distintos, simultaneamente na mesma cidade. Para o estudioso Peter Williams, trata-se de edições equivalentes (WILLIAMS, 2013), funcionando, esta última, portanto, como uma tradução. Além disso, o papel utilizado para a fabricação dessas duas edições é idêntico, sugerindo, novamente, essa correspondência. Nesse sentido, a obra total – publicada em inglês em Londres nos anos de 1756 e 1757 – compreende dois volumes, cada uma incluindo um prefácio, seguido de 24 exemplos no primeiro e 14 no segundo volume.

Para a musicóloga McArtor, o conteúdo da obra resume-se, apenas, a um manual para a execução de harmonia ao teclado, e afirma que “um título mais apropriado poderia ter sido *A arte de ler baixo figurado*, pois o autor está preocupado em mostrar, apenas, as várias maneiras de realizar baixos figurados⁴⁸” (McARTOR, 1984 apud CARERI, 1993, p. 189-190, tradução nossa). No entanto, como se vê ao longo deste capítulo, as preocupações de Geminiani caminham para muito além de uma mera explanação prática de algum conteúdo musical. Na verdade, o autor elabora, além dos totais 38 exemplos, dois prefácios que contêm informações fundamentais para o entendimento estético de seus ensinamentos em relação à execução do baixo contínuo, além de, entre outras constatações, deixar claro que a obra é destinada a aprendizes já iniciados musicalmente. Assim, uma leitura mais cuidadosa, como a de Peter Williams, nos permite refletir que “os exemplos de Geminiani se iniciam mostrando algumas dentre diversas maneiras como uma simples tríade pode, efetivamente,

⁴⁷ No original: “This Day is published, The Second Part of the Art of Accompaniament; or, a new and well digested Method to learn to perform thorough Bass on the Harpsichord, with Propriety and Elegance; treating the Position and Motion of Harmony, and the Preparation and Resolution of Dischords. By Geminiani. Printed for the Author by J. Johnson, over-against Bow Church, Cheapside; and to be had at the Author’s Lodgings, at the Grange Inn, Carey-street, and at all the Musick Shops in London and Westminster”.

⁴⁸ No original: “A more appropriate bass title would have been *The Art of Reading Figured Bass*, for the author is concerned only with showing numerous ways of realizing figured basses”.

ser tocada, e é essa *efetividade* que é seu objetivo, e não um livro-texto sobre a consistência da escrita em partes”⁴⁹ (WILLIAMS, 2013, p. xiii, tradução nossa).

Nesse sentido, considerando os preceitos publicados nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* e no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* e unindo-os aos inseridos em *A arte do acompanhamento*, Geminiani promove uma “contribuição praticamente incomparável, certamente para aquele período, para a arte de criar e tocar o acompanhamento ao teclado com uma linha de baixo figurada, não figurada ou semifigurada” (WILLIAMS, 2013, p. xiii, tradução nossa). Assim, o tratado retrata seu próprio período, com instruções gerais para a performance ao teclado, sob a perspectiva da experiência musical de um violinista virtuoso calcada sobre diversas tradições.

Charles Burney, todavia, em uma crítica controversa, comenta que o tratado é destinado apenas:

[...] aos que não necessitam mais da assistência [para o aprendizado do baixo contínuo] e, se [estes] praticarem [o que é apresentado no tratado], tornar-se-ão intolerantes com os cantores e instrumentistas solistas que desejam ter total proeminência sobre o tilintar do cravo⁵⁰ (BURNEY, 2010 [1776-1789], p. 643, tradução nossa).

Essa ironia serve, pois, para afirmar, segundo a opinião de Burney, que a obra não era boa o suficiente para o público. Uma afirmação como essa, vinda de um contemporâneo de Geminiani, pode induzir a pensar que as instruções contidas em *A arte do acompanhamento* não fossem as mais representativas da prática instrumental daquele tempo. Na verdade, segundo Careri (1993, p. 190), elas são mais elaboradas e complexas que o que se lê usualmente em outros tratados da época sobre o mesmo assunto, embora este não seja o único. Cabe ressaltar que Francesco Geminiani, discípulo de Arcangelo Corelli, era reconhecido em sua própria época como violinista virtuoso, tendo desenvolvido intensa carreira como solista itinerante. Partindo dessa premissa, é curioso notar que o compositor sugere que o cravo rivalize em atenção com o solista, diversamente do que ocorre em outros tratados da mesma época, que ensinam que seu papel é apenas o de fornecer harmonia para dar suporte à melodia executada pelo instrumento principal (CARERI, 1993). Arnold (1965) sugere, ainda, que Geminiani esteja descrevendo como ele, detentor de virtuosismo incomparável, desejaria ser acompanhado. Williams (2013), finalmente, sob um ponto de vista prático, indica que o cravo

⁴⁹ No original: “Geminiani’s examples begin by showing a few of the many ways in which a simple triad can be effectively played, and it is this effectiveness that is his aim, not a text-book consistency of part-writing”

⁵⁰ No original: “[...] to those who no longer want such assistance; and, if practised, would be intolerable to singers and solo-players, who wish to be heard through the tinkling of a harpsichord”.

italiano, com o qual Geminiani esteve sempre familiarizado, possuía um som menos “tilintante” que os modelos ingleses e franceses, aos quais Burney, possivelmente, se referia.

Embora tratemos, aqui, da edição inglesa dos anos de 1756 e 1757, observamos, no frontispício de todas as versões, que o tópico principal será o *acompanhamento*, palavra que passou a ser utilizada na literatura musical a partir da segunda metade do século XVIII. Nota-se, curiosamente, que, apesar de o título empregar o termo *accompaniament*, o autor utiliza também, ao longo do prefácio, a grafia *accompagniament* – certamente fazendo alusão à pronúncia francesa (*accompagner*) e/ou italiana (*accompagnare*) (WILLIAMS, 2013).

Dando prosseguimento ao que se lê no frontispício, o título *A arte do acompanhamento ou um método novo e bem resumido para aprender a realizar o baixo contínuo ao cravo com propriedade e elegância* deixa claro que o instrumento a que o autor se refere é o cravo, e não o órgão ou outro instrumento de teclado, como o clavicórdio ou o fortepiano. Sobre os termos “com propriedade” e “[com] elegância”, pode-se inferir, de acordo com o que vem sendo exposto sobre a obra teórica de Geminiani, que o autor subentenda “com bom gosto”.

Isto posto, Geminiani inicia a primeira parte de *A arte do acompanhamento* expondo a importância que os tratados possuem para o ensino e para o aprendizado de todas as artes. Ele diz:

Em quase todas as artes liberais, têm surgido tratados e sistemas não apenas considerados úteis para as pessoas que, não dispondo do privilégio da assistência de mestres, empenham-se, por sua própria indústria e engenho, em adquirir o conhecimento dessas artes, mas também considerados eficazes pelos mais eminentes professores para instruir seus discípulos. **Comecei, há alguns anos, a escrever um livro sobre o baixo contínuo, que concebi para atender ambas as finalidades.** Todavia, tendo sido desviado, por outras razões, de meu projeto, quase o deixei de lado. Fui convencido, por exortações de alguns dos meus amigos, a finalizar a obra [...](GEMINIANI, 1756, pref.; tradução e negrito nossos).

Como se observa, Geminiani está convicto de que esse tratado enriquecerá sobremaneira a literatura pedagógica sobre o baixo contínuo. De fato, o autor critica claramente os materiais à disposição naquela época e, portanto, visa oferecer um método novo e eficaz:

Alguns, talvez, surpreender-se-ão ao encontrar tão pouca semelhança entre este livro e aqueles publicados por outros sobre o mesmo assunto. Se qualquer um desses livros – ou todos eles – contivesse instruções completas sobre como realizar de modo exato o baixo contínuo, não teria eu de oferecer ao público este meu livro. **Além disso, ousou dizer que é impossível alcançar a realização correta do baixo contínuo com a ajuda de alguns ou mesmo de todos os livros já publicados até o momento [...]** Esta obra também será útil para instruir o aprendiz no método da composição, pois suas regras não se diferenciam daquelas do acompanhamento. Contudo, os métodos de acompanhamento comumente [à disposição do aprendiz] não fornecem a ele indicações para os caminhos a serem seguidos na composição (GEMINIANI, 1756, pref.; tradução e negrito nossos).

O cenário da literatura pedagógica de baixo contínuo na Inglaterra em meados do século XVIII indica que Geminiani, acertadamente, obteria êxito de vendas. Nesse contexto, muitos livros com explicações modestas sobre teoria e prática do baixo figurado estavam ainda manuscritos, ou em circulação há décadas e, talvez aos olhos do autor, desatualizados. Além disso, o crescente interesse britânico pela música italiana, bem como por seus instrumentistas, promoveu, ao longo das décadas, uma atividade prolífica de concertos públicos, apresentações de óperas e oratórios e, sobretudo, prática doméstica diletante. Logo, era natural que houvesse maior necessidade e procura de cravistas – tanto amadores quanto profissionais – a serem instruídos por meio de obras desse tipo.

Nesse viés, para que Geminiani fundamente o então denominado ineditismo do conteúdo de seu livro, é apresentada uma maneira tida, por ele, como nova e inusitada de executar o baixo contínuo, tornando a realização da harmonia uma composição autossuficiente, ou fazendo com que ela seja, de certo modo, independente da melodia do instrumento solista. Embora essa ideia seja controversa, o autor defende:

A arte do acompanhamento consiste em apresentar [a] harmonia, dispor os acordes em uma distribuição correta dos sons que os constituem, bem como ordená-los de modo que dê ao ouvido o prazer de uma melodia contínua e ininterrupta. Essa observação, ou melhor, este princípio, é a base de meu método, que ensina o aprendiz a extrair da harmonia, que ele carrega sob seus dedos, cantos agradáveis e diversificados (GEMINIANI, 1756, pref., tradução nossa).

O que se acabou de ler concorda com diversos preceitos publicados – e comentados por nós – anteriormente nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* e no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*. Mais adiante, no primeiro exemplo do primeiro volume, tamanha sua preocupação com esse tópico, ele reforça:

Repito aqui o que já disse em meu prefácio, que a arte do acompanhamento consiste, principalmente, em deixar os sons do cravo ressoarem, visto que interrupções frequentes do som são incompatíveis com a verdadeira melodia. O aprendiz deve, portanto, atentar para não esgotar a harmonia de uma só vez; ou seja, nunca deve abaixar todos os seus dedos de uma vez sobre as teclas, mas sim arpear as várias notas dos acordes (GEMINIANI, 1756, p. 3, tradução nossa).

Ou seja, é possível notar que o método a ser exposto não apresenta, apenas, a definição dos diversos tipos de acordes e da exposição de seus empregos em lugares-comuns da música prática. Na verdade, Geminiani propõe diversas maneiras – habituais ou não – de utilizá-los, bem como, e talvez ainda mais importante, de ornamentá-los.

Nesse sentido, como se observa, além de habitual em sua obra teórica, a tópica do gosto é, novamente, recorrente neste tratado. Além do que se lê nas referências anteriores, de que o continuísta

deve fornecer ao ouvinte o prazer de uma melodia contínua e ininterrupta – assunto abordado por ele próprio já em suas *Regras para tocar com verdadeiro gosto*, de 1748 –, o autor deixa claro que se trata não apenas de uma observação corriqueira, mas da base de seu ensinamento. Ademais, Geminiani endossa, no prefácio do segundo volume, que o bom gosto deve estar presente na realização do baixo contínuo para mover, inclusive, os outros músicos que atuam com ele:

Pode ser dito que os exemplos seguintes são composições arbitrárias sobre o baixo, e pode ser questionado como essa maneira arbitrária de acompanhar pode convir à intenção e ao estilo de todos os tipos de composição. Ademais, um bom cantor ou instrumentista, quando acompanhado desta maneira, pode vir a reclamar de estar sendo obstruído, e que as belezas de sua interpretação, desse modo, [estarão] obscurecidas e privadas de seu efeito. A estas [críticas], respondo que um bom acompanhador deve possuir a faculdade de realizar todos os tipos de baixos de diferentes maneiras, de modo a ser capaz, em ocasiões apropriadas, de avivar a composição e de deleitar o cantor ou o instrumentista. **Ele deve, no entanto, exercitar essa faculdade com juízo, gosto e discrição, conforme o estilo de composição, a maneira e a intenção do intérprete. Se um acompanhador não pensa em nada além de satisfazer a sua própria vontade e capricho, [ele] poderá, talvez, tornar-se conhecido por tocar bem, mas, certamente, será conhecido por acompanhar mal** (GEMINIANI, 1757, pref., tradução e negrito nossos).

Desse modo, fica claro que esta obra se relaciona com as de 1748 e 1749, comentadas anteriormente, entre outros aspectos, no sentido de que o intérprete deva estar afetado para que, então, seja capaz de mover sua audiência com o efeito de sua interpretação. Nesse tratado em particular, ele frisa que o continuísta terá de exercer a faculdade de inspirar o instrumentista solista para que a interpretação em conjunto esteja nos moldes do bom gosto estabelecidos pelo autor. Esse aspecto está em consonância não apenas com os tratados musicais mais representativos do século XVIII, mas também, como vimos, com as preceptivas retóricas clássicas. Ou seja, Geminiani apresenta, aqui, diversas maneiras de fornecer ao continuísta a possibilidade de estabelecer um diálogo mais equilibrado com o instrumentista solista. Assim, técnicas como executar uma sonoridade prolongada, bem como atentar-se para realizar a harmonia consistentemente, garantirão ao cravista e ao ouvinte uma interpretação e, respectivamente, uma recepção justa, correta e deleitável da verdadeira intenção do compositor.

Dando prosseguimento às instruções, o autor, no segundo volume, afirma que a arte de acompanhar, de acordo com seus princípios, se estrutura, pois, em dois elementos básicos, posição e movimento:

Por “posição”, quero dizer posicionar o acorde apropriado sobre qualquer nota do baixo, permanecendo o mesmo ao longo de toda a duração daquela nota. Isso constitui [a] harmonia. Por “movimento”, quero dizer a passagem de um som a outro, agudo ou grave. Isso constitui a melodia. Assim, a harmonia não subsiste sem [a] posição;

tampouco a melodia [subsiste] sem [o] movimento. Empenhei-me, portanto, em explicar estes dois tópicos no presente livro (GEMINIANI, 1757, pref., tradução nossa).

O autor tem em vista, de acordo com o prefácio do primeiro volume, aprendizes já iniciados musicalmente, de modo que não necessitem de assistência para ler as claves e as notas no pentagrama nem de listas dos sons consonantes e dissonantes. Ele acredita que seu leitor estará familiarizado com esses tópicos e reforça a ideia de que o conteúdo de sua obra discorrerá sobre tópicos nunca tratados antes:

Não discorrerei, nesta obra, sobre claves, notas e compassos, nem sobre os bemóis e os sustenidos; tampouco enumerarei as consonâncias e dissonâncias. Suponho que o aprendiz já esteja familiarizado com essas coisas. Porém, caso não esteja, é muito fácil obter esse conhecimento em pouco tempo, com a assistência de um Mestre. Em resumo, meu propósito, nesta obra, é tratar do que ainda não foi oferecido por outros, e não repetir o que já foi dito centenas de vezes (GEMINIANI, 1756, pref., tradução nossa).

No já citado exemplo 1 do primeiro volume, além das indicações sobre a execução dos acordes e suas relações com o conceito de bom gosto, o autor demonstra-se cuidadoso em relação ao estudo, à prática e aos diversos níveis de dificuldade a serem enfrentados pelo aprendiz. Além de frisar que este exercício é de “extrema necessidade”, são apresentadas diversas maneiras de compor um único acorde em posição fundamental – denominado, por ele, como a harmonia perfeita – *perfect harmony* (Figura 32). Mais uma vez, pode-se supor uma relação indireta com os tratados de 1748 e de 1749, em que se nota que o conceito de variedade está intimamente ligado com sua abordagem sobre a execução de bom gosto apresentada em suas primeiras obras teóricas.

Fig. 32 – Geminiani, Exemplo 1, *The Art of Accompaniament* (1756)

Os exemplos 2 e 3 são análogos ao anterior. No entanto, o tópico abordado nestes é o que Geminiani classifica como a harmonia imperfeita – *imperfect harmony* –, o acorde de terça, sexta e oitava (primeira inversão) e o acorde de quarta e sexta (para ele, a “harmonia do acorde perfeito invertida”). A apresentação das realizações dos acordes – ou das “diferentes posições da harmonia” – é feita como no exemplo precedente. Assim, nos três primeiros exemplos de *A arte do acompanhamento*, Geminiani dedicou-se a expor uma variada gama de possibilidades para que se realizem os acordes isoladamente. Vê-se, ademais, a ligação do autor com o estilo improvisatório, essencialmente italiano, sobretudo no que se sugere sobre a exploração dos extremos do teclado – indicado por ele, o cravo –, além dos acordes que podem chegar, com os dobramentos adequados, a ter sete notas, e não o número habitual de três ou quatro. A partir do exemplo seguinte, o autor dedicar-se-á à exposição da condução do baixo-contínuo.

No exemplo 4, portanto, Geminiani demonstra a condução da tônica para o quinto grau. Como habitual, não apenas este exemplo, mas também os demais de seu tratado, são pautados por repetição e variedade na elaboração dos acordes, além da exploração de diversas tonalidades. Vemos, nesse tópico, mais uma preocupação em relação ao bom gosto na realização do baixo contínuo, pois o autor adverte para que não haja dobramento de notas com acidente ocorrente – neste caso, a terça maior –, pois o efeito sonoro é, para ele, indesejável:

Notemos que a terça com sustenido ocorrente nunca deve ser dobrada. Este é um daqueles procedimentos que a teoria não condena, mas que o ouvido não permite, pois, por sua delicadeza, perceberá erro na duplicação do som de uma nota já tão predominante quando sozinha (GEMINIANI, 1756, p. 2, tradução nossa).

O mesmo é sugerido no exemplo 6: “observaremos que a terceira nota deste exemplo é acompanhada por uma sexta maior, que nunca deve ser dobrada, assim como a terça maior. **Tampouco, inclusive, deve-se dobrar qualquer nota com sustenido ocorrente**” (GEMINIANI, 1756, p. 2, tradução e negrito nossos); e no nono exemplo: “neste exemplo, estão contidas várias notas acompanhadas de sustenidos ocorrentes que, por essa razão, nunca devem ser dobradas” (GEMINIANI, 1756, p. 2, tradução nossa). Para Peter Williams (2013), essas observações têm relação com o temperamento desigual esperado por Geminiani – e comum na prática da música setecentista –, uma vez que os sustenidos ocorrentes, nesse contexto, seriam altos demais. Assim, a repetição dessas notas colocaria-nas em evidência exagerada, além de um possível choque na afinação com as demais notas do acorde.

No exemplo 5, uma condução harmônica de dois compassos que configura em uma modulação é exposta por Geminiani e, como sempre, muitas possibilidades – bem como

diversas tonalidades – são oferecidas para que o aprendiz a exercite. Cabe ressaltar, no entanto, um artifício novo que compõe não só o final desse exemplo, mas também os demais exemplos dos dois volumes de *A arte do acompanhamento* (Figura 33).

Fig. 33 – Geminiani, Exemplo 5, *The Art of Accompaniment* (1756)

A explicação desse tipo de notação é exposta, apenas, no exemplo 9, quando é apresentado por Geminiani um novo recurso que, muitas vezes, caminhará junto com o exposto na Figura 34. Observemos a figura a seguir:

Fig. 34 – Geminiani, Exemplo 9, *The Art of Accompaniment* (1756)

No texto do exemplo 9, o autor explica:

Observaremos, na quarta e na quinta variações deste exemplo, e em vários outros exemplos deste livro, notas pretas e redondas desprovidas de hastes. Essas notas pretas devem ser golpeadas na [segunda] metade do tempo das notas sobre ou sob as quais elas se encontram. Observaremos, também, várias mínimas com um traço cruzando suas hastes. Essas mínimas devem ser tocadas como semínimas, e as semínimas imediatamente seguintes devem ser tocadas na segunda metade do tempo. Elas estão escritas desta maneira por uma questão de diferenciação: as mínimas com o traço cruzando suas hastes são consonâncias, e as semínimas imediatamente seguintes, notas de passagem (GEMINIANI, 1756, p. 2, tradução nossa).

Tamanha é a importância desse recurso que, no prefácio do segundo volume desse tratado, o autor reforça:

Recomendei ao aprendiz, na primeira parte deste livro, que as notas pretas redondas desprovidas de hastes devem ser golpeadas na [segunda] metade do tempo das notas sobre ou sob as quais estas se encontram; [observei ainda] que mínimas com um traço cruzando suas hastes devem ser tocadas como semínimas, e que as semínimas imediatamente seguintes [devem ser] tocadas na segunda metade do tempo. O mesmo deve ser observado neste livro, e, ainda, que as colcheias sob ou sobre semínimas devem ser golpeadas na [segunda] metade do tempo daquelas semínimas sob ou sobre as quais estas se encontram (GEMINIANI, 1757, pref., tradução nossa).

À primeira leitura, as notações expressas por Geminiani podem parecer recursos distintos para um mesmo efeito sonoro. Perceberemos, contudo, que, além de serem recursos diferentes, é possível testemunhar uma preocupação pedagógica do autor com o entedimento do significado harmônico de sua escrita e, como ficará claro posteriormente, com o emprego correto e consciente da ornamentação. O primeiro caso, das “notas pretas e redondas desprovidas de hastes”, trata-se, pois, da inserção de notas consonantes a determinado acorde após a sua execução. No segundo caso, todavia, Geminiani decide inovar a escrita das atualmente conhecidas notas de passagem não acentuadas, de modo que o leitor saiba exatamente quais notas são consonantes – “as mínimas com o traço cruzando suas hastes” – e quais são dissonantes – “as semínimas imediatamente seguintes”. Em suma, tanto as mínimas com traço quanto as notas sem haste (estas não necessariamente notas de passagem) são consonâncias, e as semínimas que sucedem aquela tracejadas, dissonâncias (neste caso, notas de passagem não acentuadas).

Ainda sobre o exemplo 9, a função da letra I – *I* – exposta em alguns compassos presentes na figura anterior é explicada no prefácio do segundo volume: “[...] a letra I, [significa] que as notas subsequentes são apenas introdutórias à próxima harmonia, e arbitrárias, segundo fantasia do intérprete” (GEMINIANI, 1757, pref., tradução nossa). Esse recurso será

empregado nos exemplos 11 e 12, porém desprovido da indicação da letra I, sendo esta mais comum no volume subsequente (indicada nos exemplos 1, 4, 5, 8 e 10). Vale destacar que essa ferramenta, ou melhor, sugestão, uma vez que estará à disposição da “fantasia do intérprete”, relaciona-se com o que foi exposto nas instruções referentes ao continuísta em suas *Regras para tocar com verdadeiro gosto*:

Sempre que a parte superior pára e o baixo continua, aquele que acompanha deve produzir alguma variação melódica sobre a mesma harmonia, de modo a despertar a imaginação do intérprete, seja o que canta ou o que toca, e, ao mesmo tempo, deleitar o ouvinte (GEMINIANI, 1748, pref., tradução nossa).

Deve-se ressaltar, agora, os exemplos 7 e 8, para os quais o autor não fornece instrução. Embora sejam exercícios intuitivos que, para o aprendiz da época, pudessem parecer corriqueiros, revelam, para o leitor atual, traços do pensamento musical do tratadista. No exemplo 7, serão trabalhadas as mudanças de harmonia em uma só nota e, no exemplo 8, o emprego de três figuras consecutivas em notas diferentes. O autor não comenta, todavia, o emprego de notas comuns – e dissonantes – entre os acordes do mesmo compasso e que, gradualmente, serão tratadas como suspensões, ferramenta presente em diversos compassos do exemplo 8 (Figura 35).

Fig. 35 – Geminiani, Exemplo 8, *The Art of Accompaniment* (1756)

Já o exemplo 10 também contém informações dignas de nota. O exercício fundamenta-se na execução de diversas cadências ritmicamente idênticas, que, por serem conectadas umas às outras ao longo de 33 compassos, percorrem diversas modulações – muitas das quais fazem alusão às composições instrumentais de Geminiani. Após expor a linha do baixo e suas respectivas cifras, o autor apresenta três maneiras distintas de execução, gradualmente mais complexas. Na instrução, ele recomenda “ao aprendiz que repita frequentemente a terceira [maneira], em que a harmonia é variada. Esse exercício será de grande utilidade, tanto para conformar seus ouvidos à harmonia quanto para que ele adquira bom gosto em relação à melodia” (GEMINIANI, 1756, p. 2, tradução nossa). O mesmo cuidado é evidenciado no exemplo 11: “Recomendo ao aprendiz exercitar-se no segundo, no terceiro e no quarto [caminhos de se executar este exemplo], de modo a aprimorar-se na arte de variar a harmonia” (GEMINIANI, 1756, p. 3, tradução nossa).

Novamente, nota-se a preocupação com a tópica do gosto neste tratado. Vale frisar que, quando o autor menciona em seu texto uma “variação na harmonia” ou uma “harmonia variada”, isso significa, na verdade, a utilização de notas de passagem – podendo ser vistas, também, como ornamentações – na execução do baixo contínuo, e não uma mudança das cifras e das modulações expostas na linha inicial.

Para o recurso das mínimas com um traço em suas hastes, que, no exemplo 9, referiam-se às notas de passagem não acentuadas, Geminiani introduz, no exemplo 10, a versão acentuada, invertendo a posição da mínima em relação à semínima e introduzindo uma ligadura em quase todos os casos para que se indique a correlação dessas notas (Figura 36). O autor, no entanto, não fornece essa explicação em seu texto.

Fig. 36 – Geminiani, Exemplo 10, *The Art of Accompaniment* (1756)

Temos dissertado sobre notas de passagem acentuadas e não acentuadas, interpretando-as como ornamentações, dados o contexto e a maneira de suas aplicações. Geminiani, de fato, utiliza-se do termo “ornamentação” – *grace*, *embellishment* – para indicá-las, sobretudo em relação à sua notação idiossincrática. No entanto, apenas a partir do exemplo 13. Nele, o autor

remonta aos primeiros três exemplos desse primeiro volume, mas agora com indicações de como ornamentar tais tríades. Dado o peso que esse tópico possui em sua produção teórica, cabe discorrer sobre este exemplo (Figura 37), pois é a primeira vez que, nessa obra, o tratadista o comenta explicitamente. Ele explica:

Sob a letra A está representada a harmonia do acorde perfeito. Sob os números 1, 2, 3, 4, 5 e 6 está representada a mesma harmonia, dividida em duas partes iguais e disposta em seis posições diferentes. Sob a letra B e os números 1, 2, 3, 4 estão representadas quatro maneiras diferentes de ornamentar uma nota da harmonia, em que esta é tocada duas vezes na mesma posição. Sob a letra C e os números 1, 2 e 3 representa-se o mesmo; apenas o ornamento está na segunda metade do compasso. Sob a letra D e os números 1, 2, 3 e 4 são expostas várias maneiras diferentes de se embelezar duas notas da harmonia, quando essas notas são tocadas duas vezes na mesma posição. O mesmo ocorre em relação à letra E, mas o ornamento está na segunda metade do compasso. Sob as letras F, G e os números 1, 2 e 3 imediatamente seguintes está representado o inverso do que foi representado sob B e C e os números que seguem essas letras. Finalmente, sob a letra H, está representado o inverso do que foi representado sob D e E (GEMINIANI, 1756, p. 3, tradução nossa).

Essempio XIII

Fig. 37 – Geminiani, Exemplo 13, *The Art of Accompaniment* (1756)

Assim, a letra A e seus números correspondentes referem-se à formação básica de cada acorde com seis sugestões distintas de como executá-los desprovidos de ornamentos, em

consonância, como já observado, com os três primeiros exemplos desse tratado. Em sequência, uma nova utilização do sistema das mínimas com traço, desta vez expressando, a partir da letra B, a bordadura – não acentuada nesta letra acentuada em C. Em verdade, o objetivo mor dessa notação criada pelo autor não é, ao que parece, diferenciar o tratamento da dissonância caso a caso, mas destacar qual nota é consonante e qual não é. Dessa maneira, o aprendiz obterá autonomia para trabalhar com as notas não pertencentes ao acorde e, assim, será capaz de produzir uma ornamentação judiciosa a partir do que está sendo exposto, pois, a partir deste exemplo, o tratadista se referirá a esse recurso como um embelezamento da harmonia. Já nas letras subsequentes, o autor introduz as bordaduras duplas a serem executadas concomitantemente pela mão direita – seguindo o padrão das seções anteriores: não acentuadas em D e acentuadas em E. Nas três últimas letras, isto é, F, G e H, Geminiani, finalmente, fornece possibilidades distintas para todos os casos anteriores, incluindo, também, ornamentação nas vozes mais graves. Com este exercício, é possível destacar que, no pensamento pedagógico do autor, a harmonia está expressa com notas brancas e os ornamentos, com notas pretas.

Uma vez introduzidos os rudimentos da ornamentação do baixo contínuo no exemplo 13, o autor permanecerá nesse tópico ao longo dos próximos quatro exemplos, ou seja, até o de número 17. Utilizando-se da mesma notação que vem sendo explorada ao longo de todo o primeiro volume e que continuará em uso no volume seguinte, Geminiani instruirá seu leitor a embelezar os intervalos de terça (exemplo 14), de segunda (exemplo 15), de quarta (exemplo 16) e de quinta (exemplo 17). Vale explorar, agora, uma possível estratégia pedagógica do tratadista.

Em vez de instruir, *a priori*, o intervalo de segunda, seguindo a ordem natural e intuitiva de progredir para os demais intervalos – até o de quinta, no exemplo 17 –, Geminiani subverte e, no exemplo 14 (Figura 38), fornece, antes de tudo, um grande número de possibilidades para se ornamentar o intervalo de terça. Se observarmos de perto, notaremos uma possível preferência por esse intervalo, uma vez que, além de estar sendo referenciado antes dos demais, este exemplo dispõe de 76 compassos, enquanto os demais não ultrapassam a marca de 27.

Fig. 38 – Geminiani, Exemplo 14, *The Art of Accompaniment* (1756)

Williams (2013) sugere que o compositor cria, aqui, algo semelhante ao ornamento francês conhecido como *tierce coulée*. Ora, se o tratado em questão foi publicado duas vezes em língua francesa, sendo que a primeira de todas as versões fora publicada em Paris, a suposição de Williams nos parece adequada. Além disso, sob uma abordagem prática, se executarmos, em tempo *inégale*, a terças descendentes que compõem este exemplo, o efeito sonoro se assemelhará ao daquelas compostas pelos autores da corte de Luís XIV. O exercício, à medida que avança para o final, torna-se cada vez mais complexo, como habitual no sistema do tratadista italiano.

Na sequência, no exemplo 15, Geminiani aborda a ornamentação do intervalo de segunda e, novamente, observa-se uma relação com seu *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, uma vez que suas sugestões soam, na verdade, como os ornamentos denominados apojatura inferior, apojatura superior, separação e antecipação, todos abordados na obra de 1749. Nos curtos exemplos subsequentes de quatro (exemplo 16) e sete (exemplo 17) compassos, o autor completa seu quadro de ornamentações para cada intervalo. Destacam-se, no entanto, dois novos recursos empegados ao longo de todos esses exercícios de ornamentação (Figura 39): os números indicados no pentagrama superior – próximos às notas – nos exemplos 15, 16 e 17 e um novo recurso de notação, decorrente do que vem sendo empregado – presente apenas no exemplo 17.

Fig. 39 – Geminiani, Exemplo 17, *The Art of Accompaniament* (1756)

O primeiro caso está explicado, na realidade, na instrução dos exemplos 18 a 23, em que Geminiani diz que “os números pequenos que se vê entre as notas mostram os intervalos em que encontraremos a harmonia ornamentada” (GEMINIANI, 1756, p. 3, tradução nossa). Desse modo, o aprendiz terá consciência de como construir sua ornamentação baseada nos intervalos gerados pela realização do baixo contínuo. Finalmente, a nova notação indica a ornamentação tal qual a mínima com traço; neste caso, no entanto, as semínimas soarão como uma sequência de colcheias.

No final do prefácio do primeiro volume de *A arte do acompanhamento*, o autor afirma, categoricamente, que “as regras que alguns forneceram para acompanhar as várias notas da oitava, ou do *Gammut*, são deveras incertas e precárias. Por essa razão, devem ser banidas e abandonadas por todos os verdadeiros harmonistas” (GEMINIANI, 1756, pref., tradução nossa). Geminiani refere-se, provavelmente, a tratados de baixo contínuo como *Principes de l’Acompagnement du Clavecin* (1718), de Jean-François Dandrieu (c.1682-1738), que instruíam o aprendiz por meio da atualmente conhecida “regra da oitava”, isto é, com o método todo voltado para o acompanhamento das notas da escala musical, ignorando, muitas vezes, aspectos imprescindíveis, na ótica de Geminiani, como o conceito de bom gosto, a ornamentação e a diversidade na execução. No entanto, tal metodologia era bastante comum na literatura do baixo-contínuo ao longo dos séculos XVII e XVIII (WILLIAMS, 2013).

Como se pode observar na obra aqui comentada, Geminiani não se demonstra contrário a esse tipo de abordagem, uma vez que, no primeiro volume de *A arte do acompanhamento*, o exemplo 12 e, posteriormente, os exemplos 18 a 24 fundamentam-se em diversos modos de se acompanhar as notas da escala. O autor se queixa, na verdade, do modo como esse método vinha sendo empregado pelos tratadistas de seu tempo, fazendo alusão, provavelmente, a obras como *A Plain and Compendious Method of Teaching Thorough Bass* (1737), de John Frederick Lampe (c.1703-1751), em circulação em Londres em meados do século XVIII.

O cuidado que Geminiani tinha com o bom gosto em música esteve presente até mesmo nas instruções dos exemplos dedicados ao acompanhamento dessas citadas notas da oitava. No

texto para os exemplos 18 a 23, ele ressalta que, “nestes exemplos, estão representadas diversas escalas ascendentes e descendentes, com diferentes harmonias, de acordo com a divisão do tempo, e tais harmonias [são] variadas e ornamentadas de acordo com o método mostrado nos exemplos 13, 14, 15 e 16” (GEMINIANI, 1756, p. 3, tradução nossa). Nesse sentido, além de demonstrar a harmonia em diversos aspectos, o autor fornece diferentes ornamentações ao longo das escalas, explorando, também, o movimento contrário entre as vozes. Dessa maneira, Geminiani oferece ao leitor um modo de realizar esses exercícios que resulta, em cada caso, em uma solução musical.

O tratadista conclui o primeiro volume de *A arte do acompanhamento* com o exemplo 24 que, tendo em vista a mudança do estilo na fonte de gravação, pode ter sido inserido na obra posteriormente. Neste último exercício, novas formas de se harmonizar a escala musical são oferecidas e, no texto, o autor conclui:

Neste exemplo estão representadas várias escalas em tempo ternário, com várias harmonias, o que mostrará que é verdadeiro aquilo que disse em meu prefácio; ou seja, que as regras oferecidas por alguns para acompanhar as diversas notas da oitava ou do *Gammut* são demasiado defeituosas, incertas e precárias (GEMINIANI, 1756, p. 3, tradução nossa).

Vale destacar o tratamento melódico muito mais explícito que nos exemplos anteriores de todo o primeiro volume (Figura 40). Além disso, o autor fornece, ao longo dos exemplos 18 a 24, apenas escalas maiores a serem exploradas – fato este não comentado pelo tratadista. Em contrapartida, o exemplo 12 e diversos exemplos do volume subsequente oferecem a tonalidade menor, de modo que se observa um equilíbrio entre suas lições.

Fig. 40 – Geminiani, Exemplo 24, *The Art of Accompaniment* (1756)

Na segunda parte de *A arte do acompanhamento*, Geminiani reforçará premissas e conceitos explorados no volume anterior. De início, no primeiro exemplo, pode-se observar a notação

idiossincrática do tratadista – “notas pretas e redondas desprovidas de hastes [...] golpeadas na [segunda metade] do tempo das notas sobre ou sob as quais estas se encontram” (GEMINIANI, 1757, pref., tradução nossa), bem como as “mínimas com um traço cruzando suas hastes, [que] devem ser golpeadas como semínimas, e que as semínimas imediatamente seguintes [devem ser] tocadas na segunda metade do tempo” (GEMINIANI, 1757, pref., tradução nossa). O autor endossa, ainda, que “o mesmo deve ser observado neste livro [parte segunda], e, ainda, que as colcheias sob ou sobre semínimas devem ser golpeadas na [segunda] metade do tempo daquelas semínimas sob ou sobre as quais estas se encontram” (GEMINIANI, 1757, pref., tradução nossa). A proposta dessa notação reside no objetivo de identificar qual é a harmonia basilar presente no exercício que, no entanto, não é percebida imediatamente pelo aprendiz (WILLIAMS, 2013).

Para a apreciação adequada desse volume, o leitor terá que recordar o início do prefácio, comentado anteriormente, em que Geminiani explica seus conceitos de posição (P) e de movimento (M), utilizado largamente de diversos exemplos da publicação de 1757. Em ambos os exemplos 1 e 2, pode-se perceber que o tratadista inicia os exercícios expondo diversas maneiras de se apresentar os acordes – posição – e, em sequência, exemplos de movimentações melódicas para conferir gosto e variedade à execução – movimento. Deve-se ressaltar que, com esses recursos, o autor, ao longo do segundo exemplo, utiliza a sétima do acorde de dominante como uma nota de passagem; além disso, faz uso de apojeturas, bordaduras ou notas de passagem acentuadas, indicando, com uma ligadura, a correlação entre as notas, como exposto nos comentários do exemplo 10 do primeiro volume⁵¹ (Figura 41).

Fig. 41 – Geminiani, Exemplo 2, *The Art of Accompaniment* (1757)

As letras N F, encontradas tanto nos dois primeiros quanto nos demais exemplos desse segundo volume, têm sua instrução destacada no prefácio, e “significam *Nota Fundamentale*, ou notas

⁵¹ O mesmo recurso aparece mais extensivamente nos exemplos 9 e 11 do segundo volume de *A arte do acompanhamento*.

do baixo” (GEMINIANI, 1757, pref., tradução nossa). A letra F, em contrapartida, indicada no final do exemplo 2, está explicada no texto de instrução aos exemplos 7 e 8, e “significa que as notas seguintes são adicionadas apenas para construírem uma conclusão apropriada; do contrário, a melodia ficaria imperfeita” (GEMINIANI, 1757, p. 2, tradução nossa). Além desse recurso indicar que o aprendiz deve prosseguir continuamente de uma passagem a outra, demonstra, também, o zelo para com o bom gosto musical, patente na obra teórica desse autor⁵². O mesmo pode ser observado no exemplo 3 que, ao iniciá-lo com acordes estáticos acompanhados de uma fermata, pode-se, segundo Williams (2013), realizar ornamentações. Nesse exemplo, inclusive, é indicada a letra R “sobre o último compasso [...] indica que a harmonia anterior a R [que] deve ser repetida com as duas notas do baixo do penúltimo compasso deste exemplo” (GEMINIANI, 1757, p. 2, tradução nossa). Isto é, o leitor perceberá que se deve, portanto, repetir a segunda parte do exercício com a posição fundamental da harmonia, conforme indicado, porém com a realização e a sonoridade mais ricas.

Em sequência, no que concerne aos exemplos 4 e 5, o autor fornece um texto instrutivo para ambos. A correspondência entre os dois, porém, fica evidenciada com o uso do sinal *Segue* no final do exemplo 4, indicando que os exercícios devem ser praticados sucessivamente pelo aprendiz. Esse tipo de continuidade é incomum nos tratados setecentistas de baixo-contínuo (WILLIAMS, 2013). O exemplo 5 representa um ponto marcante no segundo volume de *A arte do acompanhamento*: desse momento em diante, Geminiani utilizará cada vez menos sua notação particular para as notas de passagem e demais dissonâncias, dando, assim, mais espaço à notação habitual. Pode-se inferir, com isto, que o aprendiz estaria preparado para perceber a harmonia primordial com mais autonomia. Ademais, a disposição do exercício, em forma de variações com elementos característicos do estilo italiano de Corelli, permite observar o refinamento da linha do baixo com o emprego de mais movimentos (M) ao longo de todo o exemplo. Essa sonoridade rica e autossuficiente promovida pelo compositor é justamente o que ele buscou em seus preceitos nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto*, bem como no volume anterior desse tratado em questão. Deve-se ressaltar, contudo, que as letras C I, indicadas no final desse exemplo, denominadas pelo autor como *cadência de engano*, não representam o que se conhece atualmente por esse nome – para movimentos harmônicos que progridem do quinto para o sexto grau. Trata-se, pois, de uma cadência suspensiva, em que a música pára na tensão do quinto grau (Figura 42).

⁵² Digno de nota é o refinamento musical de Geminiani ao escrever a frase final do exemplo 8, também indicada com a letra F. Nela, o excerto funciona como uma frase cadencial completa, ou uma *coda*.

Fig. 42 – Geminiani, Exemplo 5, *The Art of Accompaniment* (1757)

Os exemplos 7 e 8, que outrora nos serviram de instrução ao recurso representado pela letra F, presente em diversos exemplos do tratado, traz consigo dois recursos diferenciados nesse volume: a suspensão no baixo e a suspensão nas demais vozes. As dissonâncias são trabalhadas de maneira mais extensa ao longo desses dois exercícios, inclusive sob o ponto de vista da regra habitual da preparação e resolução de segundas, quartas, sétimas e nonas. O autor, no entanto, não fornece explicação teórica – podendo ser encontrada, de algum modo, apenas no exemplo 14. Geminiani ilustra, porém, a utilização das suspensões em diversas passagens desses dois exemplos, muitas vezes utilizadas como ornamentações (WILLIAMS, 2013).

Em sequência, o autor, na instrução ao exemplo 9, diz:

Neste exemplo, a harmonia das notas dos três primeiros compassos é exibida em uma variedade de posições e de movimentos, em sete tonalidades diferentes, ascendendo pelos graus da escala diatônica. Ao fim de cada tonalidade, são exibidas modulações apropriadas que levam ao próximo tom. Tais modulações estão marcadas com as letras I M sobre si (GEMINIANI, 1757, p. 2, tradução nossa).

Como se pode ler na citação, Geminiani construirá o extenso exemplo 9 a partir da transposição dos três primeiros acordes do exemplo, na tonalidade de Ré menor. Além dessa, Mi menor, Fá maior, Sol maior, Lá menor, Si menor e Dó maior serão as tonalidades trabalhadas pelo autor, ascendendo e descendendo grau a grau, até finalizar o exemplo na tonalidade original. As letras I M, ou *Interludio Modulante*, segundo Williams (2013), estão inseridas entre um tom e outro, de modo a mostrar para o aprendiz um caminho de como modular em situações não habituais. Williams sugere, também, que tal recurso, dificilmente encontrado em obras de outros autores, pode sugerir uma prática habitual de Geminiani e/ou de sua época. Recordemo-nos, ademais, que o objetivo principal do tratadista no que concerne à realização do baixo contínuo é o de criar um acompanhamento deleitável e eloquente, de modo que modulações abruptas não estariam de acordo com o decoro esbelecido por suas publicações anteriores sobre o bom gosto em música.

A prática em várias tonalidades, incentivada desde os primeiros exemplos do volume precedente, é mantida nos exemplos 10 e 11 desse segundo volume. Neles, Geminiani dispõe o estudo de modo adverso, sendo que o aprendiz, no primeiro, praticará as tonalidades de Lá menor e Lá maior; Si bemol maior e Si bemol menor; e, finalmente, em Si menor. Posteriormente, no exemplo seguinte, a tonalidade de Ré maior será abruptamente modulada para Si bemol maior, advento comum na linguagem do gosto italiano.

A partir do exemplo 12, Geminiani introduzirá sistematicamente os conceitos de inversão dos acordes ou, em sua grafia, “notas invertidas”.

Exemplo 12: A letra F neste exemplo significa *Fundamentale*. As letras N R significam *Note Rivoltate*, ou notas invertidas. Quando as notas de qualquer acorde estão posicionadas fora de sua ordem natural, [então] a harmonia está invertida. A nota Ré2 na parte inferior do primeiro compasso deste exemplo é a nota fundamental e sua harmonia é a terça e a quinta. A nota Fá2 com sua sexta, e a nota Lá2 com sua quarta e sua sexta, na parte superior [do compasso] são a harmonia invertida de Ré2 com sua terça e sua quinta. A nota Lá2, no pentagrama inferior do segundo compasso, é a nota fundamental do baixo, [e] a harmonia referente a ela [consiste da] terça maior, da quinta e da sétima. A nota Dó# com sua falsa quinta e sua sexta; Mi2 com sua terça, sua quarta e sua sexta maior; e Sol2, com sua segunda, sua quarta aumentada e sua sexta, são a harmonia invertida de Lá2, com sua terça maior, sua quinta e sua sétima. No pentagrama inferior do restante deste exemplo estão representadas as notas fundamentais do baixo Ré2 e Lá2, marcadas N F. No pentagrama superior, está representada a variedade de baixos que surge da harmonia invertida dessas duas notas fundamentais (GEMINIANI, 1757, p. 2-3, tradução nossa).

A escrita de Geminiani não auxilia o leitor atual na compreensão de seu texto. Em resumo, o autor demonstra, no exemplo 12, as duas possíveis inversões do acorde de Ré menor e as três possíveis inversões do acorde de Lá maior com sétima. O exemplo 13 representa, assim, um passo à frente na prática do baixo cifrado, uma vez que os mesmos acordes são estudados, porém com maiores possibilidades de posição e, principalmente, de movimento tanto na linha do baixo quanto na realização harmônica. Deve-se destacar, também, a menção do autor no que diz respeito ao “aprendiz, [que] notará uma pausa neste exemplo, que pretende ser uma indicação de que é, ocasionalmente, prudente tocar as notas do baixo, apenas, sem qualquer acompanhamento, a fim de evitar confusão” (GEMINIANI, 1757, p. 3, tradução nossa), presente nas instruções do exemplo 13. Esse preceito está alinhado com o que foi abordado no prefácio das *Regras para tocar com verdadeiro gosto*, em que foi afirmado que, “em movimentos rápidos, a mão esquerda deve tocar as notas simples do *baixo*, e a direita, os acordes, de maneira a não causar uma confusão de sons; ou então será mais prudente abandonar os acordes” (GEMINIANI, 1748, pref., tradução nossa). Isso representa, desse modo, mais um compromisso com o bom gosto, notável em todos os tratados desse autor.

Geminiani finaliza a obra com o exemplo 14, elaborando uma lista de dissonâncias de diversos tipos e em diversos contextos. O objetivo do autor, aqui, é ensinar ao aprendiz que “toda

dissonância deve ser preparada por uma consonância e resolvida no intervalo inferior mais próximo” (GEMINIANI, 1757, p. 3, tradução nossa), conforme as regras habituais do baixo contínuo, presente na literatura desse assunto. Destaca-se, também, a significação de alguns sinais que, apesar da semelhança em exemplos anteriores, poderão, agora, possuir uma conotação distinta. Além disso, observa-se o uso do termo *Cativo* – ruim – para destacar certos exemplos inadequados, assim como Geminiani o fez no exemplo 20 de *A arte de tocar violino*, comentado anteriormente:

A letra P significa “preparação”; a letra L, “ligadura” [ou suspensão], e a letra R, “resolução” [...]. A letra C significa *Cativo*; ou seja, no exemplo sob esta letra, a situação da nota pela qual a dissonância deveria ser preparada ou da nota pela qual ela deveria ser sido resolvida está errada, de modo que o aprendiz notará que não é suficiente atingir os acordes sobre o baixo em qualquer ordem ou situação, mas sim naquela ordem em que as dissonâncias estejam adequadamente preparadas e resolvidas (GEMINIANI, 1757, p. 3).

Curiosamente, o editor e, consequentemente, o autor, publicaram a obra com um erro grave de contagem: o item catorze desse exemplo é numerado duas vezes em sequência, de modo que o exercício, que contém vinte itens, está contado até dezenove. Em nossa tradução, no capítulo seguinte, mantivemos a contagem original, fornecendo, entre colchetes, a numeração correta.

Apesar de diversas amostras de dissonâncias e diferentes situações de uso estejam representadas nesse e em diversos outros exemplos dos dois volumes de *A arte do acompanhamento*, Geminiani afirma que “fornecer exemplos de toda a variedade de resoluções de dissonâncias teria ampliado demais este livro. No entanto, o aprendiz os encontrará contidos em minha *Guida Armonica*” (GEMINIANI, 1757, p. 4, tradução nossa), tratado a ser comentado na próxima seção.

1.4 *Guida Armonica* (1756/8)

O tratado intitulado *Guida Armonica o Dizionario Armonico: Being a Sure Guide to Harmony and Modulation in which Are Exhibited the Various Combinations of Sounds, Consonant and Dissonant, Progressions of Harmony, Ligatures and Cadences, Real and Deceptive* (“*Guida Armonica* ou Dicionário Harmônico: que consiste em um guia seguro para a harmonia e a modulação, em que são exibidas as várias combinações de sons, consonantes e dissonantes, progressões harmônicas, suspensões e cadências, reais ou de engano”), Op. 10 (H. 420), é a obra mais original e, ao mesmo tempo, a mais controversa de Geminiani. É aceito,

atualmente, que a obra tenha sido publicada pela primeira vez em Amsterdã, Holanda, no ano de 1756 (RASCH, 2016), em edição bilingue (francês-holandês), sob o título *Dictionaire Harmonique/Dictionarium Harmonicum* (H. 421) (Figura 43), seguida pela edição inglesa poucos meses mais tarde, no mesmo ano – aqui referenciada como *Guida Armonica*, simplesmente.

Fig. 43 – Geminiani, Frontispício de *Dictionaire Harmonique/Dictionarium Harmonicum* (Amsterdã, 1756)

A história da publicação dessa obra que, ainda no século XVIII, foi amplamente comentada pela crítica e pelo público em geral, sobretudo pelo leitor inglês – referenciando-na habitualmente como *Harmonical Guide* ou *Harmonical Dictionary* –, no entanto, tem sido tema de discussões, em decorrência das disparidades entre as fontes primárias sobre tal tópico. Ao conferi-las, pode-se notar que o período de elaboração da *Guida Armonica* distancia-se muito de sua efetiva edição, tendo seu primeiro registro, provavelmente, em 1740. De fato, entre os dias 22 e 26 de abril daquele ano, o *Dublin Newsletter* anunciou a seguinte proposta de publicação e recolhida de assinaturas – esta também a ser administrada pelo próprio autor da *Guida Armonica*:

O Guia Harmônico, contendo as verdadeiras bases da composição harmônica dispostas em um método inteiramente novo sobre uma fundação tão fácil e natural que permitirá a uma pessoa absolutamente inexperiente em música escrever, com prazer, a mais perfeita harmonia com uma variedade infinita. Todo o segredo da composição harmônica é, aqui, desvendado. A natureza das diversas transições entre uma consonância para [uma]

dissonância e vice-versa, com a formação de todos os tipos de cadências como praticados pelos grandes Mestres, é ensinada e explicada. O todo é conduzido sobre tais princípios simples e óbvios de modo a levar [os leitores] à demonstração à primeira vista, bem como oferecê-los [os princípios] com facilidade à capacidade mais medíocre. Assinaturas retiradas ao Bacon's Coffee House na Essex Street pelo Sr. Francis Geminiani e pelo Sr. Manwaring na Corelli's Head em College Green⁵³ (DUBLIN NEWSLETTER, 1740 apud CARERI, 1993, p. 31, tradução nossa).

Thomas Bacon (c.1700-1768), além de proprietário do estabelecimento referenciado anteriormente – Bacon's Coffee –, foi um editor e vendedor bastante ativo no século XVIII, além de, possivelmente, ter sido aluno de Geminiani na década de 1730. William Manwaring (falecido em 1763), semelhantemente, foi dono de uma loja de artigos musicais na Corelli's Head, bem como um dos editores musicais mais importantes de Dublin em meados do mesmo século (RASCH, 2016). Como se pode observar, o autor tinha consigo grandes nomes da cena editorial irlandesa em sua primeira tentativa de publicação de sua *Guida Armonica*, que, por não atingir o número mínimo de assinaturas, não foi levada adiante.

É sabido que, no fim de 1740, Geminiani saiu de Dublin rumo a Paris (RASCH, 2016). Desconhece-se, no entanto, se, antes de chegar à capital francesa, o tratadista passou por Londres. Em todo caso, não há indícios de uma tentativa de publicação na capital britânica naquele ano. Ao que parece, o autor levou consigo uma cópia do tratado e, no primeiro dia de abril de 1741, o *Mercure de France* anunciou a venda de assinaturas para uma edição francesa, denominada *Guide Harmonique*, provavelmente com texto traduzido para o francês pelo próprio Geminiani:

Em agosto do mesmo ano, foi publicada uma crítica longa e positiva sobre o tratado no periódico *Memoires our l'Histoire des Sciences et des Beaux Arts*, conhecido também como *Journal de Trévoux*. Embora, aparentemente, seja de um autor anônimo, o mesmo texto foi publicado em Londres ainda em 1741, sob o título “An Extract out of the Journal des Savans: or Dissertation upon a Work Wrote by Mr. Geminiani, Intitled, The Harmonic Guide” (Extrato retirado do *Journal des Savans*, ou dissertação sobre uma obra escrita pelo Sr. Geminiani, intitulado O Guia Harmônico) (Figura 44).

⁵³ No original: “The Harmonical Guide, containing the true grounds of harmonical composition laid down in a method entirely new upon so easy and natural a foundation as to enable a person absolutely unskilled in Musick to write at pleasure, the most perfect harmony with an infinite variety. The whole secret of Harmonical composition is herein unveiled; the nature of the several transitions from Concord to Discord and a contra with the forming of all sorts of cadences as practised by the great Masters is taught and explained. The whole conducted upon such plain and obvious principles as carry the face of demonstration at the first view and offer themselves with facility to the meanest capacity. Subscriptions taken at Bacon's Coffee House in Essex Street by Mr. Francis [sic] Geminiani and by Mr. Manwaring at Corelli's Head on College Green”.

Fig. 44 – Castel, Frontispício de *An Extract out of the Journal des Savans: or a Dissertation upon a Work Wrote by Mr. Geminiani, Intituled, The Harmonick Guide* (Londres, 1741)

Como se observa, o texto é agora assinado por “Father Castel, a learned Jesuit”. Trata-se, pois, do jesuíta, matemático e filósofo francês Louis Bertrand Castel (1688-1757), provavelmente o autor da crítica publicada em Paris poucos meses antes desta. Tal artigo, que será abordado mais detalhadamente no decorrer dos comentários sobre a *Guida Armonica*, foi escrito após Castel ter acesso ao manuscrito da obra e, além de descrevê-la minuciosamente, assemelha-se a uma ode ao autor e ao tratado, dado o grande número de elogios tecidos a Geminiani e a sua ideia – e seu êxito – de condensar a teoria harmônica em poucas páginas. Em 30 de setembro de 1741, o *Mercure de France* publicou mais um anúncio elogioso para a recolhida de assinaturas para edição da *Guida Armonica*. Além de determinar seu prazo até o primeiro dia de novembro daquele ano, a notícia cita a crítica publicada em Paris, supostamente por Castel. É afirmado, nessa crítica – tanto na publicada em Paris quanto na publicada em Londres –, que a obra está programada para o ano de 1742. Àquela altura, o título difere-se um tanto da versão a ser publicada posteriormente, uma vez que o crítico refere-se à obra como *The Harmonick Guide: or, A simple and sensible combination of all the relations Sounds may have among themselves. A work by the help of which every one will be able,*

even without any knowledge of Musick, and yet without deviating from the rules of composing, at any time, and in an instant, to compose in the most exact and most harmonick manner (O Guia Harmônico, ou uma combinação simples e sensível de todas as combinações que os sons podem ter entre si. Uma obra que permitirá que qualquer pessoa, com seu auxílio, mesmo sem qualquer conhecimento de música, mas sem desviar das regras da composição, compor, à qualquer hora e à qualquer instante, da maneira mais exata e mais harmônica) e afirma que “este é o título de uma obra que o sr. Geminiani propõe a oferecer ao público, por assinatura, no primeiro dia de abril de 1742” (CASTEL, 1741, p. 1).

O ano de 1742 foi, de fato, muito confundido com a data da efetiva publicação da *Guida Armonica*. Os historiadores e críticos setecentistas ingleses Charles Burney, em *A General History of Music* (1776-1789), e John Hawkins, em *A General History of the Science and Practice of Music* (1760-1776), concordam, embora equivocadamente, com essa data. O primeiro afirma:

Sua obra há muito tempo prometida, com o título de *Guida Armonica*, publicada em 1742, apareceu tarde demais, pois, embora haja diversas combinações, modulações e cadências que abririam a mente e enriqueceriam a memória de um jovem estudante de harmonia, ele [Geminiani] prometeu demais [...] ⁵⁴ (BURNEY, 2010 [1776-1789], p. 642, tradução nossa).

John Hawkins, por sua vez, confirma que a obra tardou muito a ser publicada, como Burney e os demais periódicos setecentistas aqui mencionados, mostrando, com isso, que ele esteve ciente dos diversos anúncios editoriais em circulação desde 1740:

Em uma total persuasão das vantagens que devem resultar para a música do estudo da variedade, ele [Geminiani] compilou um código harmônico, constindo de um grande número de passagens compostas por ele mesmo, conectadas e referentes a outras em uma série quase infinita. Publicou propostas para editá-lo com o título *Guida Armonica*, mas não foi antes de muitos anos que esta [obra] apareceu ao mundo [...] No mês de abril, 1742, veio à tona sua obra tão aguardada, com o título ‘*Guida Armonica o Dizionario Armonico*’ [...] ⁵⁵ (HAWKINS, 2011 [1760-1776], p. 391, tradução nossa).

Assim, além de todas as fontes apresentadas apontarem 1742 como o ano da efetiva publicação da *Guida Armonica*, vale frisar que, a julgar pelo fato de a crítica de Castel ter sido publicada em Londres em 1741, pode-se inferir que público britânico já teria, àquela altura,

⁵⁴ No original: “His long-promised work, with the title of *Guida Armonica*, published in 1742, appeared too late; for though there are many combinations, modulations and cadences, that would open the mind and enrich the memory of a young student in harmony, he promised too much [...]”.

⁵⁵ No original: “In a full persuasion of the advantages that must result to music from the study of variety, he compiled an harmonical code, consisting of a great number of passages composed by himself, connected with and referring to others in a series almost infinite; and published proposals for printing it, with the title *Guida Armonica*, but it was not till several years after that it appeared in the world. In the month of April, 1742, came forth his long expected work, with the title of ‘*Guida Armonica o Dizionario Armonico*’ [...]”.

conhecimento de tal obra, o que é corroborado pelo fato de Hawkins – que teve acesso ao texto do frei – apontar o mês de abril, assim como Castel, para a edição do tratado, embora ela não tenha sido efetivada.

Outras duas fontes iconográficas também nos apontam a mesma famigerada data de publicação da *Guida Armonica*. Trata-se, pois, de duas gravuras: uma anexada à edição dos concertos Op. 07 (1748); e outra agregada tanto aos concertos sobre as sonatas Op. 04 (1743), de Geminiani, quanto ao *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749). A primeira (Figura 45), produzida em Paris no ano de 1741, como se observa na própria imagem, tinha como destino agregar a edição francesa – então intitulada *Guide Harmonique* – com publicação agendada para o primeiro dia de abril do ano seguinte, o que, como sabemos, não sucedeu. No entanto, vale notar que tal gravura de Michel Aubert (1700-1757) sobre o desenho de Edmé Bouchardon (1698-1762) possui uma anotação em seu rodapé: *Pour un Traité de Musique du Geminiani* (Para um tratado musical de Geminiani). Além disso, algumas cópias da edição inglesa de 1756, mas nenhuma da edição holandesa do mesmo ano, foram publicadas com essa mesma iconografia com o seguinte mote em latim adicionado: *Compono quae mox depromere possim* (Componho aquilo que em breve poderei [compor]) (RASCH, 2016). Nela, observa-se claramente a alusão à *Guida Armonica*.

Fig. 45 – Aubert, gravura sobre um desenho de Edme Bouchardon (Paris, 1741)

Ao observarmos atentamente (Figura 46) a segunda gravura em questão – desta vez de Simon François Ravenet (1706-1774), de 1742, sobre outro desenho de Bouchardon –, também notaremos com clareza a menção à *Guida Armonica*. Pode-se inferir, portanto, que as datações dessas últimas imagens teriam induzido muitos leitores a concluir que tal obra viera à tona nesse mesmo ano, o que pode justificar tantas disparidades nas fontes referenciadas.

Fig. 46 – Ravenet, detalhe da gravura sobre um desenho de Edme Bouchardon (Paris, 1742)

Compilamos, dessa forma, diversas fontes primárias que apontam que a publicação da *Guida Armonica* foi – ou teria sido – efetivada em 1742, o que se sabe atualmente, como também apontam os periódicos setecentistas, que ocorreria apenas em 1756 em Amsterdã e, poucos meses mais tarde, em Londres. O jornal holandês *Amsterdamsche Courant*, por exemplo, anunciou, no dia 12 de fevereiro daquele ano, que, “[...] para seus respectivos assinantes, o *Dictionarium Harmonicum*, do sr. F. Geminiani, será entregue e, em seguida, poderá ser obtido na Boekopers J. Covens Junior, na Vygendam, e na A. Olofsen, na Gravestraet, f 14’ t Exemplær”⁵⁶ (AMSTERDAMSCH COURANT, 1756 apud RASCH, 2015, p. 32, tradução nossa). Analogamente, os boletins ingleses *Whitehall Evening Post, or London Intelligencer* – no dia 17 de abril – e *London Evening Post* – no dia 20 do mesmo mês – anunciaram:

É publicada, neste dia, a “*Guida Armonica* ou *Dicionário Harmônico* que consiste em um guia seguro para a harmonia e a modulação, em que são exibidas as várias combinações de sons, consonantes e dissonantes, progressões harmônicas, suspensões e cadências, reais ou de engano”, por F. Geminiani, vendido nos aposentos do autor na Grange Inn, rua Carey,

⁵⁶ No original: “[...] voor de respective inteekenaers het *Dictionarium Harmonicum*, van Sr. F. Geminiani, zal afgeleverd werden, em zyn vervolgens te bekomen by de Boekverkopers J. Covens Junior op den Vygendam em A. Olofsen in de Gravestraet, a f 14’ t Exemplær”.

bem como em todas as lojas de artigos musicais em Londres e Westminster⁵⁷ (WHITEHALL EVENING POST, OR LONDON INTELLIGENCER, 1756; LONDON EVENING POST, 1756 apud RASCH, 2015, p. 32, tradução nossa).

Vale apontar que o título mencionado na citação anterior – como também exposto em outro anúncio posterior do *Gazetteer and London Daily Advertiser*, datado de 20 de maio de 1756 (RASCH, 2015) – difere-se daquele divulgado na crítica de Castel, de quinze anos antes. O novo título condiz exatamente com aquele presente no frontispício da obra publicada (Figura 47).

Fig. 47 – Geminiani, Frontispício de *Guida Armonica* (Londres, 1756)

⁵⁷ No original: “This Day was publish’d, Guida Armonica o Dizionario Armonico: Being a Sure Guide to Harmony and Modulation; in which are exhibited, the various Combinations of Sounds consonant and dissonant, Progressions of Harmony, Ligatures and Cadences, real and deceptive. By F. Geminiani. To be sold at the Author’s Lodgings at Grange-Inn, in Carey-street, near Lincoln’s-Inn Fields; and at all the Musick Shops in London and Westminster”.

Ao que parece, a *Guida Armonica*, de Francesco Geminiani, tardou tanto tempo – mais de uma década – para ser publicada em decorrência de diversos fatores, como pode ser conferido nas palavras de William Hayes (1708-1777), crítico um tanto quanto severo com esta obra. Em *Remarks on Mr Avison's Essay on Musical Expression*, ele aponta:

Por que, então, este forte clamor, de [Geminiani] ter sido desprezado e negligenciado? Não é evidentemente claro que *ele* é mais culpado que o *público* e, conseqüentemente, que essa sugestão é infundada e sem bases? O único exemplo, ou sombra de um, em minha memória, que poderia ocasionar a menor pretensão de tamanha reflexão sobre o público foi a assinatura de sua 'Guida Armonica' não inteirar a satisfação [pública]: **e quais são as razões para isso? Em primeiro lugar, o preço era exorbitante; em seguida, ninguém confiava em depositar o dinheiro antecipadamente, em decorrência da opinião que o mundo cogita sobre sua h[onestidad]e m[ora]; por último, de sua promessa ser maior que o que poderia ser esperado, ou talvez interpretado, isto é, de tornar qualquer homem um compositor, ou, pelo menos, escrever boa harmonia, no tempo de um mês**⁵⁸ (HAYES, 1753, p. 120-121, itálico do autor, tradução e negrito nossos).

Naturalmente, chama a atenção o fato de William Hayes duvidar, deliberadamente, do caráter do tratadista, sugerindo que sua “honestidade moral” era questionada por muitos. Apesar de ele não ter sido o único a apontar tal questão (cf. BURNEY, 2010 [1776-1789], p. 645), não nos aprofundaremos nesse tópico na presente etapa da pesquisa. Fato é que, além de o público não confiar, supostamente, em depositar a citada quantia elevada com a devida antecedência, mostra-se mais relevante que nos debruçemos e investiguemos a última questão elencada por Hayes, que diz respeito exatamente à proposta e à estrutura da obra em si, que, segundo o crítico, eram questões importantes para a *Guida Armonica* não ter sido publicada até então.

No frontispício da edição britânica de 1756, lê-se a primeira citação em latim de toda a obra teórica de Geminiani, de autoria de Michel Maittaire (1668-1747), um estudioso francês que, assim como o tratadista, viveu a maior parte de sua vida na Inglaterra, especialmente em Londres: *Artem alii involvunt multis Ambagibus: Artem Absque labore Artis, Geminiane, doces*. Em língua portuguesa, a sentença pode ser lida como “Outros envolveram a Arte em diversas ambiguidades: tu, Geminiani, ensinas Arte sem os percalços da Arte”. Como ficará claro adiante, essa citação – que teria integrado a versão francesa de 1741 (RASCH, 2016) sintetiza, de modo geral, o propósito da *Guida Armonica*.

⁵⁸ No original: “Why then this mighty Outcry, of his having been slighted and neglected? Is it not evidently clear, that *He* is more blameable then the *Public*. And consequently these *Inuendo's* are groundless and without *Foundation*? The only instance, or Shadow of one in my Remembrance, that could occasion the least Pretence for such a Reflection on the Public, was the subscription to his *Guida armonica* not filling to his Satisfaction: And what are the Reasons for it? In the first Place, the Price was exorbitant; in the next, that no one cared to deposit the Money, beforhand, From the Opinion the World entertains of his m-l H-y, and lastly, from his promising more than could be expected, or perhaps performed; namely, to make any Man a Composer, at least to write good Harmony, in a Month's Time”

O autor inicia o prefácio queixando-se do tamanho esquecimento em que o estudo da harmonia e, naturalmente, da modulação se encontrava naquele período. Ele explica:

[A] MODULAÇÃO é universalmente conhecida por ser um dos ramos mais importantes da ciência da música, a quem deve algumas de suas maiores belezas, bem como algumas de suas principais forças. No entanto, nenhum ramo dessa ciência tem sido tão negligenciado, de modo que, nos vários volumes já escritos sobre música, muito pouco se falou sobre modulação, enquanto assuntos bem mais simples e mais conhecidos foram tratados com considerável insistência (GEMINIANI, 1756, pref., tradução nossa).

Mais adiante, o autor deixará claro que ele próprio tem testemunhado, ao longo de seus muitos anos radicado em solo britânico, o empobrecimento dessa ciência. Ele afirma:

As regras para a modulação, apreendidas por muitos nesses quarenta anos, são extremamente limitadas e deficientes e, por desprezarem a parte mais importante desta ciência, reduziram-na a seus limites mais estreitos, tornando-as extremamente pobres, insípidas e estéreis [...] Contudo, são poucos os compositores, mesmo os da mais elevada classe, a respeito dos quais se pode dizer que tenham produzido algo novo em relação à melodia, à harmonia e à modulação (GEMINIANI, 1756, pref., tradução nossa).

Finalmente, o tratadista, a fim de investigar e entender o porquê desse fenômeno, indaga: “A que se deve isso senão a essas regras imperfeitas e deficientes que, em vez de instruírem os estudantes de harmonia, os induzem ao erro; em vez de amparar, aperfeiçoar e exaltar o engenho natural, restringem-no e desvalorizam-no?” (GEMINIANI, 1756, pref., tradução nossa).

Geminiani segue o texto com críticas sobre o ensino e a aplicação das regras da harmonia, e deixa claro que o presente tratado enfatiza a aplicação de seus ensinamentos na música instrumental: “Os compositores antigos, porém, entendiam perfeitamente a arte da modulação, como é evidente em suas obras. Deve-se, contudo, admitir que seus métodos para modular não eram totalmente adequados à música instrumental” (GEMINIANI, 1756, pref., tradução nossa). Como já se poderia esperar, a julgar pela leitura de seus tratados anteriores, o autor utilizará, retoricamente, a citação de autoridades a fim de endossar seus argumentos e demonstrar que, em meados do século XVIII, ele as teria superado, ou, em outras palavras, emulado:

B Lulli, A. Corelli e J. Bononcini [sic] foram os primeiros aperfeiçoadores da música instrumental, e possuíam engenho e habilidades naturais o bastante para extrair dos antigos a variedade de modulação que julgavam suficiente para tornar suas composições encantadoras e espirituosas. **No entanto, enganam-se enormemente aqueles que imaginam que os vastos fundamentos da harmonia universal podem ser estabelecidos pela modulação limitada e restrita desses autores. Se eles tivessem introduzido mais da essência da antiga modulação em suas composições, teriam proporcionado a elas maior variedade e, conseqüentemente, elas teriam**

se tornado mais aprazíveis (GEMINIANI, 1756, pref., itálico do autor, tradução e negrito nossos).

Faz-se necessário observar os ponderamentos de Hawkins acerca desse tópico, uma vez que reforçam aquilo que se acaba de ler da pena de Geminiani:

Ouve-se, frequentemente, [o tratadista] dizer que as cadências no quinto, no terceiro e no sexto [graus] da tonalidade em que ocorre nas obras de Corelli tornaram-se demasiadamente familiares ao ouvido por suas frequentes repetições. Além disso, parece que tem sido o estudo de sua vida, pelo uso abundante de intervalos cromáticos, aumentar o número de combinações harmônicas e, à melodia, introduzir uma maior variedade do que se era possível da outra forma⁵⁹ (HAWKINS, 2011 [1760-1776], p. 389-390, tradução nossa).

Desse modo, pode-se inferir que Geminiani se considera em um patamar mais elevado que o de seus antecessores, inclusive de seu próprio mentor, Arcangelo Corelli. O autor promete, agora, demonstrar como sua música abarca o melhor da tradição anterior à dele, resultando em uma arte sonora mais refinada, elegante, densa e inovadora. Mais que isso, seu plano é ensinar o aprendiz a compor dessa mesma maneira em pouco tempo e sem a menor dificuldade, sob uma abordagem direta, simples e prática:

Tais considerações, bem como a vantagem que julgo que um sistema de modulação mais justo e detalhado traria para a ciência da música, induziram-me a compilar o presente trabalho: uma obra de grande dificuldade, trabalho de muitos anos, não poucos deles inteiramente a ela dedicados. Fico satisfeito, porém, em acreditar que meu tempo foi bem gasto e meu trabalho, bem empregado. Estou persuadido de que este trabalho será de grande utilidade para os estudantes de harmonia, por expandir suas ideias, e por oferecer-lhes noções corretas e completas de harmonia e de modulação (GEMINIANI, 1756, pref., tradução nossa).

A maior garantia da eficiência fornecida por Geminiani acerca de seu método pode ser encontrada em um comentário curioso na conclusão da obra, logo após a explicação de como o aprendiz deverá utilizar a *Guida Armonica* para seu estudo, afirmando que, “ao observar as instruções acima, é impossível, mesmo para os mais ignorantes, errar. Todavia, o bom efeito da melodia e da harmonia será maior ou menor, de acordo com a escolha das passagens” (GEMINIANI, 1756, p. ii, tradução nossa).

Ou seja, observa-se que as intenções de Geminiani são claras: expandir os limites estreitos que a harmonia parecia ter naquele tempo, não apenas enriquecendo sua linguagem, mas também

⁵⁹ He has been frequently heard to say, that the cadences in the fifth, the third, and the sixth of the key which occur in the works of Corelli, were rendered too familiar to the ear by the frequent repetition of them: And it seems to have been the study of his life, by a liberal use of the semitonic intervals, to increase the number of harmonic combinations; and into melody to introduce a greater variety than it was otherwise capable of.

oferecendo ao leitor a oportunidade de expandir sua obra com infinitas possibilidades. Para tanto, elabora esse dicionário harmônico, que explica da seguinte maneira a primeira das diversas tabelas com exemplos musicais:

QUANDO tivermos escrito o sinal da clave e a marca do tempo , tivermos escolhido indiferentemente qualquer uma das cinco notas representadas no começo da primeira página e as tivermos escrito, bem como às figuras, se houver, deveremos observar o número abaixo daquela nota e proceder à página marcada com aquele mesmo número. Ali, encontraremos diversas passagens começando com a mesma nota e com as mesmas cifras sobre ela, ou então sem cifra alguma, se não houver cifra alguma sobre a nota que escolhemos. Devemos escolher qualquer uma dessas passagens e transcrevê-la exatamente com as mesmas cifras, exceto a primeira nota, que, por já estar escrita, deve ser omitida. Quando tivermos transcrito uma dessas passagens, devemos observar o número ao final dela e ir à página marcada com o mesmo número. Ali encontraremos diversas passagens começando com a mesma nota com a qual termina a última passagem escolhida, e com as mesmas cifras sobre ela, ou então sem cifra alguma, caso não haja cifras sobre a última nota da passagem transcrita. Devemos escolher qualquer uma dessas passagens e transcrevê-la assim como antes, omitindo a primeira nota, e assim proceder de passagem em passagem o quanto nos aprouver, terminando sempre com uma passagem com o sinal , que é uma cadência final, pois o sinal significa uma cadência indefinida, ou cadência suspensiva. Deve-se, todavia, observar que o sinal não significa que devamos, necessariamente, terminar sempre que escolhermos uma passagem assim sinalizada, pois é possível ainda continuar (GEMINIANI, 1756, p. iii, tradução nossa).

Essa maneira de conceber as progressões harmônicas – que é explicada pormenorizadamente no *Suplemento à Guida Armonica* – é diversa do que se lê em outras referências setecentistas sobre o assunto, por apresentar a composição musical acessível por meio de um esquema extremamente simples. Ao longo das 34 páginas do guia, são apresentadas 66 passagens – que não possuem mais que cinco notas – com um baixo figurado, possibilitando, segundo o sistema enunciado por Geminiani, mais de 2.200 combinações distintas (CARERI, 1993). Ou seja, ao relacionar as diversas passagens segundo seu gosto e agudeza, o aprendiz teria acesso aos elementos essenciais de sua nova música com um sentido prático. A recepção do público, todavia, não foi positiva: por um lado, criticou-se a construção do método, considerado muito vago; por outro, a obra foi considerada muito confusa. Questionou-se, ainda, a importância excessivamente dedicada à harmonia em detrimento da melodia, uma vez que o autor não forneceu instruções para a elaboração dessa última. Por fim, não foi bem vista a eventual possibilidade de que qualquer amador, com a ajuda desse guia, pudesse compor sem grandes dificuldades.

William Hayes, ainda em *Remarks on Mr Avison's Essay on Musical Expression*, critica tal abordagem, segundo ele, excessivamente prática e mecânica. Além de desconfiar que um estudante comum aprenderia, “no tempo de um mês”, a compor, como lemos anteriormente, ele ressalta:

Agora, embora esta obra, de acordo com o que ouvi dizer sobre ela, possa oferecer o mais justo [possível] para efetuar aquilo que é pretendido, [deve-se levar em conta que,] de todos os métodos já inventados, entretanto, deve ser consentido – por seus amigos mais próximos – que esse é, em seu melhor, meramente *mecânico*: uma vez que – se estou corretamente informado – ele aponta, por um tipo de índice alfabético, uma progressão de notas e os acompanhamentos harmônicos de cada nota nesta progressão. Esse método, eu admito, poderia habilitar uma pessoa razoavelmente inexperiente a escrever boa harmonia, mas seria tal composição sua *própria* ou de Geminiani?⁶⁰ (HAYES, 1753, p. 121-122, tradução nossa).

Charles Burney, nesse mesmo raciocínio, afirma que a *Guida Armonica* “era uma espécie de moinho, em que boa música deveria ser fundada com a menor dificuldade [possível] e sem engenho, como o bom senso e a ciência da máquina de Laputa, nas ‘Viagens de Gulliver’”⁶¹ (BURNEY, 2010 [1776-1789], p. 642, tradução nossa). Em sequência, reforça que “Geminiani, com todas as suas habilidades harmônicas, estava tão circunscrito em sua [própria] invenção que era obrigado a ter recursos de todas as artes da culinária musical, para não dizer charlatanismo, para materiais para publicação”⁶² (BURNEY, 2010 [1776-1789], p. 644, tradução nossa).

Em uma perspectiva mais direta e sob um ponto de vista prático, o suíço Jean-Adam Serre (1704-1788) dedicou a terceira parte de suas *Observations sur les principes de l'harmonie* (1763) à análise e à elaboração de comentários sobre a *Guida Armonica* de Francesco Geminiani. Na crítica, Serre queixa-se de o autor não haver mencionado o uso da tonalidade maior em seus exercícios, além de listar uma série de incoerências e falhas apontadas por ele ao longo do tratado. Em sua visão, trata-se de uma obra imperfeita que Geminiani, no entanto, poderá retrabalhar e aperfeiçoar ao longo dos anos.

O historiador John Hawkins, semelhantemente, demonstra-se receoso sobre a real efetividade do conteúdo da *Guida Armonica* e, sobretudo, em relação ao verdadeiro objetivo do autor ao publicar uma obra tão peculiar e controversa:

A publicação desse livro foi atendida com circunstâncias que pareceram não favorecer sua recepção: alguns suspeitaram que principal objetivo em vista do autor no tocante à publicação era ganhar dinheiro para suprir suas necessidades; muitos foram persuadidos de que o autor, por isso, confessou não menos que ensinar a arte da composição musical para pessoas totalmente ignorantes nesta ciência e, conseqüentemente, ridicularizou a tentativa.

⁶⁰ No original: “Now although that Work, by the Accounts I have heard of it, might bid the fairest to effect what is pretended, of any Method yet invented, still, it must be allowed by his most sanguine Friends, to be at best merely *Mechanical*: For, (if I am rightly informed,) it points out, by a Kind of Alphabetical Index, a Progression of Notes, and the harmonical Accompaniments to each Note in that Progression. This Method, I grant, might enable a Person quite unskilled, to write good Harmony; but would the Composition be his *own*, or Geminiani’s? Or would he be able to walk, out of the Go-Cart and Leading Strings? I firmly believe no more at the Month’s End, than he would the very first Day of making the Experiment”.

⁶¹ No original: “It was a kind of mill, in which good Music was to be ground with little trouble and no genius; as good sense and science by the Laputan machine, in Gulliver’s Travels”.

⁶² No original: “Geminiani, with all his harmonical abilities, was so circumscribed in his invention, that he was obliged to have recourse to all the arts of musical cookery, not to call it quackery, for materials to publish”.

Além disso, foram muito poucos os capazes de compreender os motivos – ou as tendências – da obra⁶³ (HAWKINS, 2011 [1760-1776], p. 391, tradução nossa).

O mesmo historiador, no entanto, está ciente dos caminhos seguidos por Geminiani no estudo da harmonia e, principalmente, dos esforços que o compositor vinha realizando para inovar esse ramo da teoria musical. Hawkins, dessa maneira, fornece informações valiosas sobre como o tratadista contribuiu para a construção do estilo inglês no século XVIII com sua linguagem original e, de certa forma, inusitada:

É notável, nas obras de Geminiani, que suas modulações não apenas são originais, mas também que suas harmonias consistem de tais combinações que jamais haviam sido introduzidas à música até seu tempo. Ele não só desconsiderou as regras para a transição de uma tonalidade a outra, que são estabelecidas por aqueles que têm escrito composições musicais, mas também as desaprovou como sendo uma limitação desnecessária aos poderes da invenção⁶⁴ (HAWKINS, 2011 [1760-1776], p. 389-390, tradução nossa).

Nota-se, portanto, as contribuições que a *Guida Armonica* pôde oferecer ao leitor britânico setecentista, uma vez que fornece uma gama incomensurável de possibilidades harmônicas, o que auxiliaria o estudante – ou mesmo o amador – de composição nos novos caminhos da música em meados do século XVIII. Seguindo esse mesmo raciocínio, o já citado jesuíta, matemático e filósofo francês Louis Bertrand Castel, de posse do manuscrito, confirmou:

O livro do Sr. Geminiani é, portanto, uma obra útil: necessária aos próprios mestres, ao guiá-los no ensino de suas artes, uma vez que ela contém – de modo equivalente – a prática de todas as regras ou, ao menos, uma quantidade deveras superior ao que qualquer mestre poderia, possivelmente, enunciar, pois encontraremos ali todas as passagens musicais – sejam regulares, sejam da classe das licenças e das exceções – que podem ser, ou já tenham sido, empregadas pelos grandes mestres. Teremo-las, além disso, atendidas com guias e referências que servirão para vinculá-las e colocá-las juntas novamente, de todas as maneiras possíveis que elas podem ser conectadas e reunidas⁶⁵ (CASTEL, 1741, p. 10, tradução nossa).

⁶³ No original: “The publication of this book was attended with circumstances that seemed but little to favour its reception; some suspected that the author’s chief in view in the publication of it was the getting money to supply his necessities; many had been made to believe that the author professed by it no less than to teach the art of musical composition to persons totally ignorant of the science, and of consequence ridiculed the attempt; and there were very few that were able to comprehend the motives to, or the tendency of, the work”.

⁶⁴ No original: “It is observable upon the works of Geminiani, that his modulations are not only original, but that his harmonies consist of such combinations as were never introduced into music till his time: The rules of transition from one key to another, which are laid down by those who have written on the composition of music, he not only disregarded, but objected to as an unnecessary restraint on the powers of invention”.

⁶⁵ No original: “Mr. Geminiani’s book is then a useful work, necessary to Masters themselves, to guide them in the teaching of their art; since it contains in an equivalent manner the practice of all the rules, or at least of a much greater number of them than any Master can possibly give by word of mouth. For you will find there all the musical passages, wheter regular, or of the class of licences and exceptions, that may be, or have already been employed by the greatest Masters: and you will have them attended with guides and references, that serve to link and clap them together again, in all the manners in which they can be connected and rejoined”.

Como já se observou anteriormente, especialmente pelos dizerem de Hayes, Serre e Hawkins, foram muitas as dúvidas a respeito da real eficácia e do rigor da *Guida Armonica*, principalmente em relação à sua aplicabilidade prática. Sobre esse tipo de cogitação, Castel reitera a integridade e a eficiência do tratado:

O autor, ansiando para que concedêssemos nossa máxima atenção à verificação de sua obra, teve o prazer de nos confiar o manuscrito desta, para que pudéssemos proporcionar ao público nossa opinião em forma de um resumo. Estudamos com extremo cuidado e pena em mãos, compondo música de acordo com seu método, e logo constatamos que, em realidade, qualquer pessoa que saiba como ler e como escrever será, por esse meio, capacitada a compor música verdadeira, boa e melodiosa, mas, acima de tudo, bem modulada e bem rimada, com cifras apropriadas, de acordo com as promessas do autor⁶⁶ (CASTEL, 1741, p. 6, tradução nossa).

Por fim, ao concluir o artigo sobre as impressões que a *Guida Armonica* havia lhe causado, Castel encerra seu texto frisando – após inúmeros elogios tecidos ao tratadista – o quão importante e hercúleo fora o empenho de Geminiani na compilação de seu dicionário harmônico. O jesuíta, assim, deixa claro que esse tratado facilitará em grande medida o ofício do compositor:

OS COMPOSITORES têm toda essa coleção de pequenas frases, toda essa biblioteca, todo esse dicionário e arsenal musical em suas mentes e, quanto maior forem seus estoques, melhores compositores eles serão. Portanto, o livro proposto ao público nada mais é que o repertório completo que a longa prática tem enraizado no intelecto dos compositores e, assim, tanto o mais novato quanto o mais ignorante em música deverão ter em suas bibliotecas, em seus bolsos, em suas mãos, diante de seus olhos, sempre que os satisfaça – e, também, a um custo muito baixo –, toda a estrutura desta ciência, bem como todo o domínio da composição, em que os grandes mestres dessa arte têm, ou têm tido, em suas mentes, de modo que se tornou, frequentemente, difícil de se encontrar novamente pela ajuda da memória e que, nada além de grandes despesas e o labor mais obstinado de 20, 30, 40 e [até mesmo] de 50 anos juntos poderiam fazê-los alcançar. Feliz é a nossa era, por ser enriquecida com novas artes e novas ciências todos os dias!⁶⁷ (CASTEL, 1741, p. 28-29, tradução nossa).

⁶⁶ No original: “This author having desired us to bestow our utmost attention upon the examination of his work, with the manuscript whereof he has been pleased to instruct us, that we might give the public our opinion of the same in form of an extract; we have studied it with great care and pen in hand, by composing musick according to his method; and have presently found, that in reality any person that shall know how to read and write, will thereby be inabled to compose true, good, and melodious, but above all well-modulated, and well-timed musick, with proper figures, according to the author’s promises”.

⁶⁷ No original: “COMPOSERS have all this collection of small phrases, all this library, all this dictionary and arsenal of musick in their head; and the greater their stock is, the better composers they are. Therefore, the book proposed to the public is nothing but the complete repertory of what a long practice has rooted in the head of composers. And thus the greatest novice, and even the most ignorant man in point of musick, shall have in his library, in his pocket, in his hand, before his eyes, whenever he pleases, and at a very cheap rate too, the whole bulk of science, and all the command of composing, which the greatest Masters in the art have or have had in their head, in a manner that made them oftentimes difficult to be found out again by help of their memory, and which nothing but vast expences, and the most obstinate labour for 20, 30, 40, and 50 years together could make them arrive at. Happy our age indeed! Thus to be inriched with new arts and sciences every day”.

Apesar dos comentários elogiosos lidos anteriormente, não nos esqueçamos das críticas severas recebidas de estudiosos importantes como Hayes, Burney, Serre e Hawkins. Por observações negativas como essas, Geminiani, em 1758, publicou, sob suas próprias despesas, *A Supplement to the Guida Armonica, with Examples Shewing it's Use in Composition* (“Suplemento à Guida Armonica, com exemplos mostrando seu uso na composição”) (H. 425), referenciado nesta pesquisa apenas como *Suplemento* (Figura 48).

Fig. 48 – Geminiani, Frontispício de *A Supplement to the Guida Armonica* (Londres, 1758)

Nele, o autor destina-se a exemplificar detalhadamente, ao longo de seis exercícios, como o público deverá utilizar a *Guida Armonica* para sua aprendizagem. Além disso, defende-se:

Por ter sido frequentemente dito que minha *Guida Armonica* não foi compreendida por muitos, e que tem sido repreendida por alguns como sendo de pouca utilidade, pelo fato de o baixo estar ali apresentado sem as regras para a composição das outras vozes, resolvi explicar meu projeto mais integralmente, assim como satisfazer aos amantes da arte, instruindo-os sobre como usar este trabalho (GEMINIANI, 1758, pref., tradução nossa).

Outro ponto ressaltado pelo autor é o reconhecimento de não haver ensinado composição em sua totalidade. De fato, no fim do prefácio da *Guida Armonica*, ele adverte:

Não tenho pretensão de que tudo que se refira à combinação geral de sons e à modulação esteja contido neste livro. Declaro que não trato, aqui, da composição em tonalidades maiores e da modulação pelas escalas ascendente e descendente, ou por imitação. Pretendo publicar esses assuntos em breve, como um suplemento, se minha saúde assim permitir (GEMINIANI, 1756, pref., tradução nossa).

Mesmo assim, no *Suplemento*, em um tom mais contido que o da *Guida Armonica*, Geminiani reforça tal carência. O autor, todavia, não destinará sua atenção ao manejo da tonalidade maior, tampouco aos tipos de modulação citados no texto que se acabou de ler. Argumentará, no entanto, que os exercícios se provariam muito úteis àqueles que desejam aperfeiçoar-se nessa arte:

[...] [Neles] perceberão com grande clareza que a boa melodia está implícita na boa harmonia e na boa modulação, e que eles não terão nada a perder para a boa harmonia e para a boa modulação ao se sujeitarem ao esforço de consultar as instruções que acompanham os exemplos, abundantes na *Guida Armonica* (GEMINIANI, 1758, pref., tradução nossa).

Além disso, críticas como as de Jean-Adam Serre, de que a *Guida Armonica* não abrange todas as tonalidades e suas relações comuns, são rebatidas no próprio *Suplemento* pelo tratadista, que divulga:

Aqueles que desejam aperfeiçoar suas noções de harmonia e combinar o conhecimento do tom maior, ou tonalidade maior, com o do tom menor, ou tonalidade menor, como também adquirir ideias corretas sobre o contraste entre as diversas partes da imitação e outros aspectos particulares, encontrarão grande auxílio no primeiro e no segundo livros da *Arte de acompanhar ao cravo*, publicados anteriormente por mim (GEMINIANI, 1758, pref., tradução nossa).

Como já se observou em comentários anteriores, sobretudo acerca das *Regras para tocar com verdadeiro gosto* e do *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, Geminiani perpetua uma tradição de manuais e guias práticos destinados, em sua maioria, ao músico amador. A *Guida Armonica* e, conseqüentemente, seu respectivo *Suplemento*, perpetuam, portanto, a literatura didascálica consolidada pelos teóricos ingleses ainda no século XVII. Nessa obra, a despeito de todas as críticas negativas colecionadas antes, durante e depois de sua publicação, o autor pôde, com inventividade, esforço e engenhosidade, não apenas condensar a teoria harmônica e do baixo contínuo sob uma perspectiva essencialmente prática, mas também expandir, por meio da revelação de, literalmente, milhares de combinações possíveis entre os acordes, os limites da harmonia de que o tratadista tanto se queixou em seus prefácios.

1.5 *The Harmonical Miscellany* (1758)

Pouco depois da publicação de seu *Suplemento à Guida Armonica*, Geminiani, em seus constantes empenho e pesquisa no tocante aos estudos da harmonia, deu sequência à edição de sua pequena obra intitulada *The Harmonical Miscellany* (“A Miscelânea Harmônica”) (H. 426) (Figura 49), no ano de 1758, pela casa editorial de John Johnson, em Londres. Sua edição foi anunciada no dia 14 de outubro pelo periódico *London Chronicle*:

Neste dia é publicada, [pelo] preço de um xelim, pelo Sr. Geminiani, o primeiro fascículo da *Miscelânea Harmônica*, que consiste em diversas peças musicais em diferentes estilos, muito úteis à prática da solmização, bem como àqueles que tocam violino ou cravo, criadas para aperfeiçoar a invenção e o juízo daqueles que estudam composição. Impresso para o autor por John Johnson, em frente à Bow-Church, em Cheapside⁶⁸ (LONDON CHRONICLE, 1758 apud RASCH, 2015, p. 33, tradução nossa).

Trata-se, pois, de uma obra praticamente desconhecida pela musicologia atual que, no entanto, é digna de leitura, por reforçar preceitos elencados em sua produção teórica anterior. Como tem sido observado ao longo desta pesquisa, Francesco Geminiani tinha um compromisso muito grande com o ensino musical. Desde que se radicou em Londres, isto é, em 1714, tornou-se conhecido tanto como violinista virtuoso quanto professor dedicado; essa faceta, inclusive, intensificou-se a partir de 1748, quando enveredou na escrita de suas obras teóricas. *A Miscelânea Harmônica*, apesar de sua extrema brevidade textual e musical, acentua e revela o empenho pedagógico de seu autor. Ele inicia a obra:

Proponho publicar, de tempo em tempo, diversas peças musicais, compostas em diferentes estilos, como minha fantasia e disposição podem, eventualmente, direcionar. **Fico satisfeito que [tais peças] não desagradarão os amantes da harmonia, visto que serão muito úteis à prática da solmização, bem como àqueles que tocam violino ou cravo, e aperfeiçoarão enormemente o gosto e o juízo daqueles que estudam composição** (GEMINIANI, 1758, pref., itálico do autor, tradução e negrito nossos).

⁶⁸ No original: “This day was publish’d, Price One Shilling, By Mr. Geminiani, the First Number of the Harmonical Miscellany: Consisting of several Pieces of Musick in diferent Stiles, very useful in the Practice of Solmization, and to those who play on the Violin and Harpsichord, and contrived to improve the Invention and Judgement of those who study Composition. Printed for the Author, by John Johnson, opposite Bow-Church, in Cheapside”.

Fig. 49 – Geminiani, Frontispício de *The Harmonical Miscellany*, fascículo 1 (Londres, 1758)

Na citação acima, os objetivos de Geminiani são facilmente observados: auxiliar o leitor na prática da solmização, bem como no estudo dos instrumentistas – no caso, violinistas e cravistas. A proposta da publicação é que o aprendiz, por meio da leitura, análise e prática de seus exercícios (Figura 50), desenvolva suas habilidades musicais. O que surpreende, no entanto, é o tratadista não perder a oportunidade de mencionar a importância do aperfeiçoamento do *gosto* e do *juízo* dos estudantes de música de seu tempo. Além disso, como se sabe, a julgar pelos comentários de suas obras anteriores, o autor buscou demonstrar, também, que dominava por completo a tradição anterior à de seu tempo, de modo que, por emulação, ele estivesse em um patamar mais elevado. Nessa obra, outrossim, ele revela que “o primeiro número [da ‘Miscelânea Harmônica’] contém catorze composições distintas, a quatro vozes, sobre o mesmo baixo em modo menor, em que são moduladas nos estilos antigo e moderno” (GEMINIANI, 1758: pref., tradução nossa).

Fig. 50 – Geminiani, Exemplo 1, *The Harmonical Miscellany*, fascículo 1 (1758)

Como não se encontra citada nem mesmo nas grandes referências bibliográficas sobre Geminiani, pouco se sabe sobre a *Miscelânea Harmônica*. Entretanto, de acordo com o que o autor menciona em seu prefácio, de que continuará a publicar esse tipo de exercício caso haja aprovação pública (GEMINIANI, 1758), a obra, aparentemente, foi bem recebida, pois houve o segundo fascículo desta série pouco tempo depois, ainda em 1758. Nesse fascículo, o autor completa o número anterior, como está explicado nas instruções ao leitor: “este número contém dezesseis composições distintas, a quatro vozes, em modo maior sobre o mesmo baixo, como no primeiro fascículo, em que são moduladas nos estilos antigo e moderno” (GEMINIANI, 1758, p. 1, tradução nossa). Conclui-se, portanto, que, de fato, trata-se de obras complementares, visto que esta refere-se às tonalidades maiores e a anterior, às tonalidades menores.

1.6 *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760)

Antes que abordemos o último tratado escrito por Geminiani, cabe discorrer amplamente sobre o instrumento a ser ensinado pelo autor nesta obra, o cistre, em virtude do grande desconhecimento por parte de muitos estudiosos atuais, bem da escassez de informações sobre sua história, sua construção, seu repertório e suas preceptivas. Apenas com a consciência do que esse instrumento representou para a cultura britânica no passado poderemos entender e ler adequadamente *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (“A arte de tocar guitarra ou cistre”).

O cistre (*citera*, *cetula*, *cetera*, *chitara*, *cittern*, *citharn*, *cythara*, *cittra*, *cithren*, *citole*, *gittern*, *quinterna* e tantos outros termos) – pouco lembrado nas salas de concerto do cenário atual, ou, por vezes, mesmo desconhecido do público moderno – foi um instrumento musical de considerável reputação na cultura renascentista, cujos usos variaram desde uma atuação solista a instrumento de música de câmara, integrante, dentre outras formações, do *broken consort*. Weigand (1973) afirma que a diversidade de papéis exercidos pelo cistre nos séculos XVI e XVII está refletida em toda a literatura musical a ele dedicada, sobretudo na Inglaterra. O musicólogo, no entanto, não menciona a produção e a atuação do instrumento no século XVIII – resultado, segundo nossa pesquisa, de um ressurgimento datado ainda da segunda metade do século XVII.

Trata-se, pois, de um instrumento de cordas dedilhadas que gozou de importância e prestígio na cultura ocidental dos séculos XVI, XVII e XVIII, em especial na Inglaterra, onde era conhecido, também, como *english guitar*, *lesser guitar* ou apenas *guitar* (*gittar*), dada a sua popularidade. Da mesma maneira, pouco se escreveu a respeito de sua revitalização nos séculos XVII e XVIII, bem como de seu uso tardio, assuntos a serem explorados no presente comentário.

Assim, descreveremos, adiante, o cistre, e traçaremos um panorama de sua utilização nos séculos XVI e XVIII, discorrendo sobre seu repertório, seus principais tratados e seu emprego na prática musical. Em seguida, passaremos nossa atenção a seu uso setecentista, a partir do estudo da preceptiva dedicada a ele, publicada em 1760 na Escócia, de autoria do violinista, compositor e teórico italiano Francesco Geminiani, obra pouco conhecida e, por vezes, menosprezada pelo cenário musicológico atual.

Pertencente ao grupo das cordas dedilhadas, do qual fazem parte instrumentos como o alaúde, a teorba e a guitarra, o cistre é o instrumento mais agudo de uma família que incluía a

bandora, o *orphanion*, o *penorcon*, o *poliphant* e o *stump*. Segundo Robert Thurston Dart (1921-1971), embora a fama desses últimos dois instrumentos, designados por ele como “fantásticos” – indicando com isso que sejam curiosos ou até mesmo bizarros –, tenha durado pouco, os outros componentes dessa família mantiveram sua posição pelos próximos duzentos anos (DART, 1946), sendo que a utilização do cistre perdurou até o final do século XVIII.

Estudiosos modernos sugerem a Itália medieval como originária do cistre, embora este assunto seja, ainda, controverso. Emanuel Winternitz (1898-1983) argumenta pela origem italiana, afirmando que o uso do termo *cetera* por Dante na *Divina Comédia* “[...] significa, com certeza, o cistre, e não a *khitara* da antiguidade (que também era denominada *cetera* no tempo de Dante, como ainda é atualmente”⁶⁹ (WINTERNITZ, 1961, p. 222, tradução nossa). Louis Peter Grijp (1954-2016), semelhantemente, investiga os antecessores desse instrumento e conclui:

Na Itália medieval existiu um instrumento que pode ser considerado o ancestral direto do cistre renascentista. De acordo com o *De inventione et usu musicae* (c.1487), de Tinctoris, a *cetula*, como ele chamou o instrumento, originou-se na Itália⁷⁰ (GRIJP, 1981, p. 90, tradução nossa).

Dart (1948, p. 50), todavia, recolhe textos dos séculos XV e XVI e, com base na disparidade das informações, deixa a questão em aberto, afirmando que seria desnecessário tentar conciliar todas essas informações conflitantes.

De fato, referências quinhentistas e seiscentistas nos dão informações diversas e conflitantes: para Johannes Tinctoris (c.1435-1511), o instrumento teria vindo da Itália; fontes portuguesas reivindicam Flandres; e Vincenzo Galilei (c.1520-1591) atribui sua origem à Inglaterra. Por trás dessas diferenças, todos esses autores compartilham da visão de que o cistre não seja um instrumento local: sua origem é sempre peregrina. Assim, podemos entender essa informação como artifício retórico, que parece chamar atenção para o fato de que o instrumento é, de certa forma, extrínseco à prática musical costumeira do mundo cortês.

O cistre, entre os séculos XVI e XVIII, possuía muitos modelos distintos. Aquele descrito por Tinctoris é composto de cinco cordas de cobre ou de bronze, que deveriam ser tocadas com a ajuda de um plectro. Embora a afinação do instrumento que ele designa como *cetula* aparente

⁶⁹ No original: “[...] means here, of course, the cittern, not the khitara of antiquity (which was also called *cetera* in Dante’s time, as it still is today)”.

⁷⁰ No original: “In medieval Italy an instrument existed that can be regarded as the direct ancestor of the Renaissance cittern. According to Tinctoris’s *De inventione et usu musicae* (c.1487), this *cetula*, as he called the instrument, originated in Italy”.

ser estranha (*ad tonum et tonum: diatessaron: et rursus tonum*; isto é, de um tom e um tom, uma quarta, e novamente um tom), ela está relacionada às afinações posteriores do cistre. Seus trastes, sempre fixos, eram constituídos por blocos de madeira, e suas oitavas não possuíam mais que sete trastes, evidenciando uma disposição diatônica ao longo do braço do instrumento, diferentemente da habitual, cromática (GRIJP, 1981).⁷¹

O cistre renascentista, já popular na Itália, na França e na Inglaterra, era comumente constituído por uma caixa de ressonância arredondada com fundo reto; faixas laterais em forma de gomos ou não; um tampo harmônico com rosa entalhada e cavalete de quatro cordas duplas de metal (arame); trastes metálicos fixos, e não mais de madeira (diferentemente do alaúde, da teorba e dos demais instrumentos de cordas dedilhadas, que tinham trastes ajustáveis de tripa animal); uma cravelha levemente perpendicular ao braço de pouco mais de duas oitavas de tessitura; e uma cabeça esculpida em formato de caracol, com forma animal ou humana (Figura 51). Esse modelo de construção perdurou até o final do século XVIII, apesar de pequenas variações no número de cordas.

Fig. 51 – Playford, Representação do cistre, *Musick's Delight on the Cithren* (1666)

As quatro cordas duplas de metal mencionadas anteriormente são conhecidas como “ordens”, e instrumentos como o alaúde e a teorba também são estruturados dessa maneira. No cistre, porém, a quantidade de ordens variava: ao longo da história desse instrumento, existiram cistres de quatro (como o instrumento descrito em *The Citharn Schoole*, de Holborne, e *Musick's Delight on the Cithren*, de Playford), de cinco (como o descrito em *De inventione et usu musicae*, de Tinctoris) e de seis ordens (como o descrito em *A arte de tocar guitarra ou cistre*, de Geminiani). Existiram, ainda, variantes maiores, comparáveis ao violone, em sua relação com o violino: o *ceterone*, dotado de doze a catorze ordens (como o instrumento descrito

⁷¹ A disposição dos trastes do cistre e dos demais instrumentos de sua família não foi a mesma ao longo das transformações sofridas em suas construções ao longo dos séculos, e tampouco constante entre os diferentes países em que o cistre era encontrado. Para um aprofundamento neste tópico extenso, recomenda-se a leitura de *Fret Patterns of the Cittern* (1981), de Luis Peter Grijp.

em *New Citharen Lessons*, de Thomas Robinson). De acordo com Carin Zwillling, esse último tem “um som rico e poderoso, da mesma qualidade do *clavicymbal* ou *symphonie*” (ZWILLING, 1996, p. 79).

A construção robusta, pequena e de baixo custo do cistre, bem como suas cordas de arame, que raramente se rompiam, foram, para Dart (1948), responsáveis pela grande popularidade desse instrumento em sua época. Em oposição à construção delicada e leve do alaúde, a do cistre permitia um manuseio mais livre e sua manutenção era muito mais fácil: enquanto o alaúde, por sua fragilidade, requeria cuidados especiais, o cistre podia ficar pendurado na parede. Winternitz (1961) comenta, por exemplo, que o instrumento era frequentemente encontrado em barbearias, sendo usado para diversão de seus clientes. Vemos, com essa afirmação, uma atuação proeminente do cistre no ambiente diletante, o que, de fato, contribuiu para sua popularização.

Quanto à técnica de execução habitual, a escrita seiscentista para o cistre, enquanto instrumento solista, demonstra que ele era dedilhado, não rasgueado. Ademais, existiam duas maneiras de golpear as suas cordas: com o uso de um plectro ou da parte inferior de uma pena de ave, ou com os dedos. Para Dart (1948), o plectro não era empregado pelos instrumentistas mais sofisticados e, sobre isso, Playford, no século XVII, sugere:

Quanto à mão direita, repousemos apenas o dedo mínimo no corpo de nosso *cistre*, de modo que nossos polegar e dedo indicador e, por vezes, o médio golpeiem as cordas, como utilizado na *guitarra*. Aquela velha maneira de tocar com um plectro não é boa e, portanto, minha sugestão é que o deixemos de lado. Além disso, asseguremo-nos de manter curtas as unhas da mão direita⁷² (PLAYFORD, 1666, p. 9, tradução nossa).

Quando o autor menciona a “velha maneira”, ele se refere, possivelmente, às constatações de Tinctoris, que remontam ao século XV, época em que não só o cistre, mas também outros instrumentos de sua família, como a *bandora*, eram executados com o auxílio de um plectro. De fato, Playford faz um apelo no prefácio, explicando que sua intenção é proporcionar ao cistre uma posição comparável à da guitarra e, para isso, suas técnicas deveriam ser semelhantes, deixando o plectro de lado. No entanto, no decorrer da trajetória desse instrumento entre os séculos XVI e XVIII, percebemos diversos usos e abordagens técnicas, assuntos de que trataremos adiante.

⁷² No original: “For your right hand, rest only your little finger on the belly of your *Cithren*, and so with your thumb and first finger and sometimes the second strike your strings, as is used on the *Gittar*; that old Fashion of playing with a quill is not good, and therefore my advice is to lay it aside; and be sure you keep your Nails short on the right hand”.

A música para cistre era escrita, tradicionalmente, em tablatura, assim como a música para alaúde, teorba e guitarra. Nos séculos aqui abordados, existiam duas correntes distintas de se empregar essa notação: a francesa e a italiana. A primeira (Figura 52), comum na França, em Flandres e na Inglaterra, consiste na representação das cordas do instrumento com o uso de linhas horizontais, de modo que a primeira linha é a primeira corda (a mais aguda). Nessa notação, as letras do alfabeto indicam os trastes; assim, “a” representa a corda solta, “b”, o primeiro traste, e assim sucessivamente

Fig. 52 – Holborne, exemplo de tablatura francesa, *The Citharn Schoole* (1597)

Já a grafia italiana (Figura 53), comum na Itália e na Alemanha, embora também se utilize do sistema de linhas horizontais, é o contrário da anterior: a primeira linha aponta a última corda (não necessariamente a mais grave, visto que era comum a inversão da corda grave com a do registro de *tenor*), e os trastes são representados por números, sendo “0” a corda solta, “1” o primeiro traste, e assim por diante (WEIGAND, 1973). Para uma consulta de fonte primária, podemos citar, como exemplo, a passagem do tratado *A arte de tocar guitarra ou cistre*, de Geminiani, que instrui o leitor sobre como utilizar o sistema da tablatura italiana:

A pauta central, que consiste de seis linhas, representa as seis cordas da guitarra. Quando **0** está posicionado em qualquer linha, denota que aquela corda deve ser tocada solta. Os demais números representam os trastes que cruzam o espelho, bem como os dedos apropriados para tocar esses trastes [...] O número 1, posicionado na segunda linha, significa que o primeiro dedo deve ser posicionado no primeiro traste da 2ª corda, que é a corda que aquela linha representa. Semelhantemente, o número 2

significa o 2º dedo sobre o 2º traste da 3ª corda, e assim por diante. Mas, se uma segunda sequência de números é posicionada sobre as seis linhas [...], então os números sobre as linhas denotam apenas os trastes, e aqueles acima assinalam os dedos adequados para tocar esses trastes (GEMINIANI, 1760, p. 1, tradução nossa).

Fig. 53 – Geminiani, exemplo de tablatura italiana, *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760)

Para Dart (1948), não restam exemplos de música para cistre anteriores à metade do século XVI. As primeiras edições impressas de seu repertório são posteriores ao ano de 1550. Segundo a pesquisa de Weigand (1973), os primeiros livros foram impressos na França e em Flandres, principalmente por Adrian Le Roy (c.1520-1598) e Robert Ballard (c.1527-1588) (impressores privilegiados pelo rei Henrique II, em 1551), em Paris, e por Pierre Phalèse (c.1510-1575), em Leuven. Essas publicações, como a *Nova et Elegantissima in Cythara Ludenda Carmina* (1564), de Fredericus Viaera; *Carminum Quae Cythara Pulsantur* (1569), de Sebastian Vreedman; e *Hortulus Cytharae* (1570), de Pierre Phalèse, todas para cistre de quatro ordens, são, além de coleções de peças para cistre solo ou em conjunto com outros instrumentos, livros para seu aprendizado, pois contêm instruções preliminares a respeito de sua técnica, e as peças são ordenadas de maneira gradual de dificuldade.

Na década seguinte a essas publicações, surgiram edições de música italiana para o cistre, cuja inovação consistiu na escrita em tablatura para um instrumento de seis ordens. Apesar das publicações surgidas na Europa continental, o país em que o cistre gozou de maior popularidade foi, sem dúvida, a Inglaterra. No início do século XVI, os livros franceses para esse instrumento foram os de maior circulação em solo britânico. Acredita-se, porém, que existiram também publicações inglesas, embora nenhuma destas tenha sobrevivido (WEIGAND, 1973). A primeira obra britânica que chegou até nós é *The Cittharn Schoole*, de Anthony Holborne (1597). Trata-se, pois, de uma obra referencial para o cistre na Inglaterra do século XVI, que contém o repertório tecnicamente mais elaborado já escrito para o instrumento (DART, 1948). Essa importante publicação fomentou outras produções do gênero no país.

The Cittharn Schoole é direcionado ao “aprendiz ou apaixonado proficiente do cistre” (HOLBORNE, 1597, pref.), isto é, ao aprendiz já iniciado na arte de tocar o cistre de quatro ordens, embora o autor anuncie que, em breve, publicaria uma obra equivalente para um de seis ordens. O livro é dividido em três partes: a primeira consiste em 33 peças para cistre solo,

selecionadas adequadamente para o início da obra, uma vez que são de baixa exigência técnica: A segunda parte é composta de 23 peças para cistre acompanhado de um baixo, provavelmente a viola da gamba (cuja linha é escrita com notação mensurada). Tais peças consistem em *grounds* familiares ao gosto da época, com variações das mais plurais, como é típico do repertório britânico entre os séculos XVI e XVIII. Além disso, são inseridas duas fantasias polifônicas, escritas tanto em tablatura para o cistre como em partitura a três vozes, que, segundo Dart (1948), deveriam ser realizadas em instrumentos distintos que incluíam, além do cistre, a flauta doce e a viola da gamba. Holborne preocupa-se com a destreza a ser adquirida pelo aprendiz, a fim de que ele seja capaz de executar as variações mais complexas. A terceira parte da obra, finalmente, apresenta seis árias de estilo napolitano, compostas a três vozes, de William Holborne (irmão de Anthony) – como previamente anunciado no frontispício –, mostrando seu uso como instrumento acompanhador e, com isso, completando o elenco de possibilidades de uso do cistre.

O conteúdo do livro está cuidadosamente organizado em ordem gradual de dificuldade técnica. Cabe notar que, nessa obra, não são apresentadas instruções básicas sobre como afinar, tocar ou dedilhar o instrumento, o que também ocorre em preceptivas posteriores, evidência de que o público-alvo de Holborne dominava as técnicas necessárias para a execução das músicas oferecidas. Além disso, como evidenciado nas explicações sobre a terceira parte, Holborne deixa claro que as peças selecionadas para compor o livro não são de fácil execução, tampouco desprovidas do gosto sofisticado daquela época. Os acordes cheios e as “costuras” inovadoras proporcionadas pelo cistre – e, posteriormente, criticadas por Playford – demonstram não apenas que a qualidade técnica e musical dos instrumentistas seiscentistas era grande, mas também que o papel exercido por esse instrumento no repertório renascentista era de destaque.

Uma obra posterior de comparável envergadura é *New Citharen Lessons*, de Thomas Robinson, publicada em Londres no ano de 1609. O conteúdo desse livro é semelhante ao do de Holborne, concluindo com seis peças para um cistre de catorze ordens, uma espécie inglesa de *ceterone*, usado como instrumento de baixo contínuo, inclusive por Monteverdi (WEIGAND, 1973). No entanto, Robinson, ao contrário de Holborne, apresenta, no início do trabalho, regras e explicações essenciais acerca da execução ao cistre, ou “methodicall Instructions for all Professors and Practioners of the Citharen” (ROBINSON, 1609, pref.). Outra diferença reside na apresentação do método: escrito em forma de diálogo entre um mestre e um aprendiz, seguindo as formalidades retóricas dos escritos do gênero didascálico. Ao todo, o tratado é composto por 53 peças das mais variadas sortes e elaborações técnicas.

Outras publicações inglesas de grande importância para o cistre são *The First Booke of Consort Lessons* (1. ed. 1599, 2. ed. 1611), de Thomas Morley; *Lessons for Consort* (1609), de Philip Rosseter; *Booke of New Lessons for the Cithern and Gittern* (1652) e *Musick's Delight on the Cithren* (1666), ambas de John Playford.

As obras de Morley e de Rosseter não são dedicadas especificamente ao cistre, mas ao *broken consort*, formação instrumental muito comum nos séculos XVI e XVII e da qual trataremos com mais cuidado ao longo do artigo. A importância desses documentos, todavia, reside no fato de revelarem a função desse instrumento na prática musical em conjunto, em que executaria blocos de acordes e diversos floreios harmônicos, além, é claro, de constituírem uma coleção de peças muito adequadas ao gosto elisabetano, estilo em que o cistre exerceu função proeminente. Com esses livros, é possível notar que a música inglesa do século XVI previa o uso desse instrumento em diversas ocasiões, e não apenas tocado sozinho ou em pequenas formações.

Em relação às obras de Playford, trata-se de documentos destinados ao cistre em si, porém, configurando-se em publicações de meados do século XVII, diferenciam-se um bocado das anteriores, como as de Holborne e de Robinson. Playford, em *Musick's Delight on the Cithren*, deixa claro que seu livro é destinado ao jovem iniciante. Por exemplo, já no frontispício, expõe que esta nova publicação fora restaurada e refinada com um modo de execução mais fácil e mais prazeroso que outrora (possivelmente o século anterior). Além disso, no prefácio, revela:

A fim de reavivar e restabelecer esse instrumento harmonioso, aventurei-me a publicar este pequeno livro de instruções e lições, tornando meu projeto e estudo útil à prática dos jovens iniciantes por meio de um método mais simples e fácil que qualquer outro jamais publicado, omitindo todas as dificuldades das cordas duplas, das quais as lições anteriores são cheias, de modo que a melodia prevista é praticamente perdida; o ouvido e a paciência do aprendiz, confundidos (nessa afinação anterior). As melodias aqui inseridas são, em sua maioria, novas, e organizadas de maneira executável à guitarra, que, eu espero, servirão muito agradavelmente aos nossos jovens galantes. Para o deleite deles, adicionei, também, algumas pequenas melodias e canções para cantar com o cistre, como uma degustação do que pode ser executado no mesmo instrumento [...] ⁷³ (PLAYFORD, 1666, pref., tradução nossa).

⁷³ No original: “To revive and restore this Harmonious Instrument, I have adventured to publish this little Book of Instructions and Lessons, making it my design and study to be useful for the practice of young Beginners, by a more plain and easie method then has been heretofore published, Omitting all those difficult full stops which former Lessons were stuft with, whereby the Tune intended was quite lost, the Ear and Patience of the Practitioner Confounded; (yet to its old Tuning;) The Tunes herein are most of them New, and set after the manner of the Gittar way of Playing, which I hope will render it the more acceptable among our young Gallants, for whose delight I salso added some short Ayres and Songs to sing to the Cithren, as a Tast of what may be done on the same [...]”.

Com esse testemunho, observamos que o cistre teria caído em desuso por algum tempo. De fato, como temos observado neste artigo, o período áureo desse instrumento foi o elisabetano, era em que o repertório para o cistre gozou de prestígio e refinamento técnico, algo de que Playford mostra-se ciente em sua obra e acaba por condenar como fator para o aborrecimento de seus intérpretes.

Se Playford dedicou sua obra ao jovem iniciante, seria de se esperar que suas instruções fossem das mais elementares. Logo, o primeiro assunto tratado foi como ler a tablatura, sistema em que o repertório era tradicionalmente grafado e sobre o qual discorreremos com maior detalhe anteriormente, seguido de um método simples afinação do cistre. Surpreendentemente, o autor não menciona a altura para que se tenha a referência do diapasão a ser empregado pelo praticante. Ele diz:

Prosseguiremos à afinação do *cistre*, que não pode ser mais facilmente compreendida que pelo uníssino, que consiste em fazer duas ou mais cordas – uma apertada, e outra solta – concordarem em um [único] som. Começemos, primeiro, com a ordem do *soprano*, esticando uma de suas cordas o mais alto que ela suportar sem romper-se. Em seguida, estiquemos sua corda vizinha e faremo-las concordarem em um [mesmo] som, ou uníssono, ambos iguais. Isto feito, estiquemos uma [corda] do *contralto* e digite-a em , afinando-a para concordar em uníssono com suas sopranos. Em seguida, afinemos sua vizinha próxima. Posteriormente, afinemos as *tenores* do mesmo modo, digitando-as em , e fazendo-as concordarem em um [mesmo] som com as *contraltos*. Finalmente, afinemos as *baixos* como fizemos com as outras, digitando-as em para concordarem com um [mesmo] som com as *tenores*. Com esta regra, o cistre estará perfeitamente afinado. Como prova disto, golpeemos o oitavo traste de cada corda como exposto no exemplo anterior⁷⁴ (PLAYFORD, 1666, p. 4-5, tradução nossa).

Uma pequena e pouco conhecida obra, *A Pocket Book for the English Guitar* (c.1775), editada por Longman, Lukey e Broderip, apresenta um método de afinação muito similar ao de Playford. O autor, todavia, sugere que se utilize um diapasão (em dó, adquirido junto com o livro) para afinar a ordem de número quatro, dentre as seis do modelo tardio utilizado na Inglaterra: C, E, GG, cc, ee, gg, diferentemente do exemplar de quatro ordens ensinados por Playford. Quando as ordens agudas estivessem todas afinadas, as ordens graves deveriam ser

⁷⁴ No original: “I proceed to the Tuning of the *Cithren*, which cannot be easier understood then by the *Unisson*, which is to make two or more Strings to agree in one Sound, the one stop’d, the other open. Begin first with the *Treble* winding up one of them as high as it will bear and not break, then Wind up his Fellow, and make them two agree in Sound or Unison both alike: that done, turn up one of your *Means* and stop it in and Tune it to agree in Unison or Sound with your *Trebles*, then Tune his Fellow to him. Next, Tune the *Tenors* in the same manner stopping them in and make them to agree in one Sound with your *Means*, last Tune your *Basses* as you did the other, stopping them in to agree in Sound with your *Tenors*, by this Rule your *Cithren* will be in perfect Tune which for the proof thereof, strike the *octo*’s of each string as is set in the former Example”.

afinadas tendo como referência o intervalo de oitava que elas formam entre si. Apesar de uma instrução mais completa, essa obra ensina apenas isso e segue para a coleção de peças prometidas no frontispício, sendo que, no prefácio, adverte:

Meu plano não é aumentar este pequeno volume com uma tratado geral sobre o instrumento, execução, gosto etc., mas apenas torná-lo um livro útil, conveniente, portátil e instigante. Útil por suas instruções; conveniente e portátil por seu tamanho diminuto (pois pode ser transportado no bolso ou no estojo da guitarra)⁷⁵ (LONGMAN; LUKEY; BRODERIP, c.1775, p. 1, tradução nossa).

Playford discorre ainda sobre a divisão rítmica, o valor das notas e as fórmulas de compasso antes de seguir ao repertório indicado no frontispício de cem danças e canções para o indivíduo se acompanhar enquanto as entoa.

Após Playford, a música impressa para cistre torna-se cada vez mais escassa. O tratado *The Art of Playing the Guitar or Cittern* (1760), de Francesco Geminiani, é a última publicação do gênero com densidade semelhante à de Playford. Publicada quase um século após o período de florescimento de obras para o cistre, o autor justifica, no prefácio, sua escrita, afirmando que ela se deve ao ressurgimento desse instrumento em sua época, e informa que ele era cultivado, em especial, por aprendizes iniciados na arte da música (GEMINIANI, 1760). Assim, após o prefácio e as instruções sobre a execução, o compositor disponibiliza onze peças para cistre solista e baixo contínuo, em ordem gradual de dificuldade. Com este manual, o autor mostra claramente a permanência do cistre na cultura britânica setecentista, evidenciando para o leitor moderno, com isso, a longevidade do instrumento. Discorreremos sobre este tratado mais adiante.

A leitura dos principais tratados para o cistre mostra, portanto, dois usos principais do instrumento na prática musical: como solista ou como acompanhador, seja sozinho no acompanhamento ou como participante de grupos instrumentais. Discorreremos a seguir sobre estes usos.

Ao longo da trajetória desse instrumento, desde sua provável origem na Itália medieval até sua chegada à Inglaterra renascentista, é possível notar a presença do cistre tanto como instrumento solista quanto como acompanhador, ou ainda como participante de conjuntos instrumentais. Dentre esses empregos diversos, sem dúvida, o uso mais extenso do instrumento refere-se à prática da música polifônica em conjunto, conhecida no mundo britânico sob a

⁷⁵ No original: “My Plan is not to swell this little volume with a general Treatise on the Instrument, Playing, Taste, &c. but only to render it an Useful, Convenient, Portable, Entertaining book; Useful, from its Instructions; convenient and portable, from its diminutive size (as it may be convey’d in the Pocket or in a Guitar Case)”.

designação genérica de *consort*. Esta é, sem dúvida, a principal aplicação do cistre por compositores e tratadistas nos séculos XVI e XVII, o período áureo do instrumento. Essa prática fica evidenciada já nos títulos *The First Booke of Consort Lessons*, de Thomas Morley, e *Lessons for Consort*, de Philip Rosseter, que já apresentamos anteriormente. Vale notar que essas publicações, embora não sejam dedicadas ao cistre especificamente, mencionam-no em seus frontispícios, preocupando-se sobretudo em descrever sua utilização no *consort*.

Em voga na Inglaterra de 1580 até o início do século XVII, o *consort* exerceu um papel crucial na cultura britânica durante o reinado de Elizabeth I. De fato, Buelow (2004, p. 293) explica:

A música inglesa, em toda sua diversidade, começou a desenvolver um caráter nacional ainda antes do período elisabetano; no entanto, a metade do século XVI solidificou os aspectos estilísticos alusivos àquelas qualidades “inglesas” em uma enorme explosão musical. Foi um período especialmente de música secular. Os madrigais importados da Itália foram recriados em um conceito inglês, e as formas vocais como as canções em *consort* e outras canções polifônicas floresceram. Música instrumental para alaúde, cistre, bandora, *consort* de cordas e virginais foi composta em grande quantidade, e assim permaneceu sem interrupção no século XVII⁷⁶ (tradução nossa).

Existiam dois tipos de *consort*. O *whole consort*, o principal gênero da música instrumental do período, constituía-se de instrumentos de diversos tamanhos de uma mesma família. Eram muito comuns *consorts* de cornetos ou de sacabuxas (instrumentos fortes), que se diferenciavam daqueles de flautas doces, de violinos ou de violas da gamba (instrumentos fracos). Este último tipo, em especial, era muito apreciado pela nobreza, sendo digno de obras dos compositores mais respeitados de toda a Europa, como John Dowland (1563-1626). Além disso, havia o *broken consort*, constituído por instrumentos de famílias diferentes. Embora bastasse que quaisquer instrumentos não pertencentes à mesma família se unissem em qualquer quantidade para constituir um *broken consort*, uma formação em particular, também conhecida como *six severall instruments* (ZWILLING, 2003), popularizou-se no território inglês, sendo formada por um traverso (ou uma flauta doce), uma viola da gamba soprano (ou um violino), um cistre, um alaúde, uma pandora e uma viola da gamba baixo (ATLAS, 1998) (Figuras 54 e 55).

⁷⁶ No original: “English music in all its diversity began to develop a national character even before the Elizabethan period, but the second half of the sixteenth century solidified the elusive [sic] stylistic aspects of those “English” qualities in a great outburst of music. It was a period specially of secular music. The madrigal imported from Italy was recriated into an English concept, and vocal forms such as consort songs and other polyphonic songs flourished. Instrumental music for lute, cittern, bandora, for consort of strings, virginals, all were composed in great numbers and those forms continued without interruption into the seventeenth century”.

Fig. 54 – *The Life of Sir Henry Unton* (National Portrait Gallery, Londres)

Fig. 55 – Morley, Frontispício de *The First Booke of Consort Lessons* (Londres, 1599)

Como atesta Caldwell, “[...] os três instrumentos de cordas dedilhadas providenciavam uma ornamentação simultânea das harmonias básicas”⁷⁷ (CALDWELL, 1991, p. 461, tradução nossa). Compositores como Philip Rosseter e Thomas Morley, ambos, como vimos, autores de obras para o cistre, contribuíram muito para o repertório dessa formação instrumental tipicamente inglesa. De acordo com a extensa pesquisa de Zwilling sobre a música na época de Shakespeare, o *broken consort* “teve uma atuação proeminente, principalmente como grupo instrumental acompanhante das danças, festividades, além das mascaradas tão caras ao gosto do público” (ZWILLING, 2003, p. 50). O papel do cistre nessa formação era tanto o de instrumento solista quanto o de acompanhante, integrante do grupo do baixo contínuo, executando blocos de acordes (REESE, 1959). Mesmo bastante após o período áureo do instrumento, autores como Geminiani, em meados do século XVIII, admiravam sua capacidade de produzir uma harmonia muito cheia e completa (GEMINIANI, 1760).

Nas obras para cistre inclui-se, por fim, sua atuação como instrumento solista. Peças para cistre solo perfazem o repertório do instrumento desde os primeiros escritos publicados, como as obras francesas já mencionadas de Adrian Le Roy e Robert Ballard (1551), Sebastian Vreedman (1569) e Pierre Phalèse (1570) e as inglesas de Anthony Holborne (1597) e Thomas Robinson (1609). Em todas essas coletâneas, a linguagem instrumental do cistre é explorada em todas as suas capacidades técnicas. Em peças com caráter de dança, tão importantes para a cultura da época, o cistre é tido como um instrumento autossuficiente, dispensando qualquer tipo de acompanhamento. A tendência de tratar o cistre como instrumento solista é seguida por Playford (1666), em *Musick's Delight on the Cithren*; e por Geminiani (1760), em *The Art of Playing the Guitar or Cittra*, tratado tardio para o instrumento que apresenta sonatas para cistre e baixo contínuo. É curioso notar que esta última obra – possivelmente a mais importante para o instrumento – tenha surgido muito após seu período áureo.

Ao nos questionarmos sobre a qualidade do músico pretendido pelo cistre, as referências levam a crer que o diletante era seu principal público. De fato, além da constatação de Winternitz sobre seu uso nas barbearias, cuja função principal seria o entretenimento e o deleite dos clientes, o destinatário amador é expressamente indicado em manuais setecentistas como o de Playford, *Musick's Delight on the Cithren*, ou aquele editado por Longman, Lukey e Broderip, *A Pocket Book for the English Guitar*. Nesse sentido, o tratado de Holborne, *The Cittharn Schoole*, dedicado ao instrumentista proficiente, parece constituir uma notável exceção.

⁷⁷ No original: “[...] the three plucked instruments provided a simultaneous ornamentation of the basic harmonies”.

O italiano radicado em Londres Francesco Geminiani, em *The Art of Playing the Guitar or Cittra*, como Playford, também afirma que o cistre voltou ao uso após um período de esquecimento. Além disso, ressalta que o instrumento, pela doçura e pelo brilho de seu som, unidos ao formato e ao tamanho convenientes, estava em voga no *polite world*, isto é, na aristocracia setecentista (GEMINIANI, 1760). Também devemos lembrar que Playford destina seu livro aos *young Gallants*, ou “jovens galantes”, e Longman, Lukey e Broderip, a *ev’ry Lady & Gentleman*.

Com essas informações, podemos afirmar com segurança que o cistre, em seu uso tardio, era utilizado na corte. Nesse ambiente, predominava o ideal deleitável proposto pela *galanterie*, bem como as discussões sobre o bom gosto, que Montesquieu (2009 [1753], p. 11) descreve como “os diferentes prazeres da alma [...], tais como o belo, o bom, o agradável, o ingênuo, o delicado, o terno, o gracioso, o *não sei o quê*, o nobre, o grandioso, o sublime, o majestoso etc.”. Com isso, o cistre, instrumento de simples manuseio, configura-se muito adequado aos propósitos do universo galante.

Se os trabalhos de Morley (1599), Robinson (1609) e Playford (1652; 1666) elevaram o cistre a instrumento com *status* digno do ambiente cortês, bem como tornaram-no parte integrante do *broken consort*, o tratado de Francesco Geminiani (1760) mostra sua longa permanência como instrumento solista, além de fornecer evidências sobre as circunstâncias em que ele era utilizado na segunda metade do século XVIII. Sua importância reside no fato de ser um dos tratados mais relevantes que dispomos, apesar de ter sido produzido cerca de cem anos após o período de maior florescimento do instrumento.

Publicado em Edimburgo, Escócia, *The Art of Playing the Guitar or Cittra Containing Several Compositions with a Bass for the Violoncello or Harpischord* (“A arte de tocar guitarra ou cistre, contendo diversas composições com um baixo para o violoncelo ou cravo”) (H. 440) é o último dos sete tratados escritos pelo italiano Francesco Geminiani. Embora o ano de publicação – isto é, 1760 – possa ser conferido no frontispício da obra (Figura 56), cabe mencionar os anúncios sobre seu processo edição pelos meios de comunicação setecentistas. Em 12 de julho daquele ano, o *Faukner’s Dublin Journal* anunciou que “Bremner convida para [a realização de] assinaturas para *A arte de tocar guitarra ou cistre*” (FAUKNER’S DUBLIN JOURNAL, 1760 apud RASCH, 2015, p. 34, tradução nossa). Pouco depois, em 23 de julho, o *Caledonian Mercury* endossou a notícia anterior:

PROPOSTAS para PUBLICAÇÃO por ASSINATURA: DIVERSAS
COMPOSIÇÕES para a GUITARRA, acompanhadas por um VIOLINO,

VIOLONCELO e CRAVO, por F. GEMINIANI. Esta obra contém grande variedade de melodia e modulação em todas as tonalidades usuais, cuja performance foi considerada impraticável naquele instrumento, mas, com treino, será desmascarada como muito fácil. A parte do violino será de grande utilidade àqueles que desejam tocar esse instrumento, uma vez que os dedilhados apropriados, bem como os ornamentos requeridos para tocar com bom gosto (que é muito desejado), estão apontados distintamente. Aqueles que desejam ter uma noção justa do BAIXO CONTÍNUO receberão, igualmente, grande benefício dessas composições. As partes de violino e de violoncelo resultam em bons solos para violino, e não dependem da guitarra. CONDIÇÕES: a obra conterà cinquenta placas de fôlio, impressas sobre um papel superfino, e será publicada no primeiro dia do próximo [mês de] novembro. O preço para os assinantes será de meia guínea; cinco xelins a serem pagos no ato da assinatura e o restante, na entrega do livro. Após a publicação, o preço será elevado para quinze xelins. Assinaturas recebidas na loja de artigos musicais de R. Bremner, onde se pode ver uma amostra da obra⁷⁸ (CALEDONIAN MERCURY, 1760 apud RASCH, 2015, p. 34, tradução nossa).

Fig. 56 – Geminiani, Frontispício de *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (Edimburgo, 1760)

⁷⁸ No original: “PROPOSALS For PUBLISHING, by SUBSCRIPTION SEVERAL COMPOSITIONS for the GUITAR, accompanied with a VIOLIN, VIOLONCELLO [sic], and HARPSICHORD By F. GEMINIANI. This work contains great variety of melody and modulation in all the usual keys; the performance of which was thought to be impracticable on this instrument, but, upon trial, will be found very easy. The part for the violin will be of great use to those who aspire to play that instrument, as all proper shifts and graces requisite to play in a good taste (which is much wanted) are distinctly marked. Those who want to have a just notion THOROUGH-BASS, will likewise receive great benefit from these compositions. The Violin and Violincello parts make very good violin solos, and have no dependance on the guitar. CONDITIONS. The work to contain about fifty folio plates, printed on a superfine paper, and to be published against the first of November next. The Price to subscribers to be half a guinea; five shillings to be paid at subscribing, the remainder at the delivery of the book After publication, the price will be raised to fifteen shillings. Subscriptions taken in at R. Bremner’s Musick-Shop, where a specimen of the work may be seen”.

Embora breve, a obra apresenta informações interessantes sobre a música na Inglaterra setecentista. Enrico Careri, no entanto, em sua obra referencial sobre Geminiani, minimiza a importância ao tratado sobre o cistre:

Uma verificação consciente nos leva a concluir que, diferentemente das composições contidas no tratado para violino, [aquelas no tratado para cistre] não possuem valor algum além do puramente didático e são, sem dúvidas, inferiores enquanto músicas em relação a quaisquer outras composições conhecidas de Geminiani. Na verdade, são nada mais que exercícios elementares para iniciantes, com harmonia extremamente primitiva, utilizando-se dos elementos rítmicos e melódicos mais simples. Podem ter sido úteis para os devotos da guitarra inglesa, mas são totalmente desprovidos de qualquer interesse musical⁷⁹ (CARERI, 1993, p. 194-195, tradução nossa).

Não compartilhamos, no entanto, da opinião de Careri, ao observar que, para o leitor moderno, as informações contidas no tratado não se limitam apenas ao aprendizado técnico do cistre: elas dão evidências sobre os leitores desta obra e o âmbito em que esse instrumento era executado, sobre o tipo e a qualidade de instrumentista a que ele visava, além das circunstâncias em que ele aparecia e do seu uso na música (solo ou acompanhamento), assuntos sobre os quais discorreremos a seguir. Ademais, ainda que Geminiani restringisse sua obra às instruções elementares de execução do cistre, ele estaria em consonância com os diversos manuais publicados na Grã-Bretanha ao longo dos séculos XVI a XVIII por importantes editores como o próprio Playford, além de John Walsh (1635-1736), Robert Bremner (1713-1789) e John Johnson (datas desconhecidas).

O aparecimento de uma obra tardia para o cistre, sobretudo escrita pela pena de Geminiani, pode parecer surpreendente. Todavia, o autor afirma que, na época da publicação de seu tratado, o cistre havia voltado a ganhar o favor do público e, nessa obra em questão, proporcionaria um aprimoramento ao modo de se escrever para o instrumento:

Em virtude de o uso da pequena guitarra ou cistre ter recentemente revivido entre nós, pensei que seria de proveito comum a seus admiradores compor algumas lições adaptadas à tessitura e ao estilo desse instrumento. Empenhei-me, também, em aprimorá-las, adicionando mais harmonia e melodia à maneira usual de se executá-las (GEMINIANI, 1760, p. 1, tradução nossa).

⁷⁹ No original: “A sober examination leads one soon to conclude that, unlike the compositions contained in the treatise for violin, they have no value beyond the purely didactic and are without a doubt inferior as music to any other known compositions by Geminiani. In fact, they are no more than elementary exercises for beginners, with extremely primitive harmony and using the simplest rhythmic and melodic elements. Useful they may have been to devotees of the English guitar, but they are totally devoid of any musical interest”.

O tratado, semelhantemente às mais relevantes obras seiscentistas para o cistre, da autoria de Holborne, Robinson e Playford, compreende um prefácio, seguido de uma breve explicação sobre sua técnica, e se encerra com onze composições de cunho didático, organizadas em ordem gradual de dificuldade técnica.

O frontispício da obra, bem como seu prefácio, traz informações interessantes a respeito de seu público e sua recepção. A publicação do tratado ficou a cargo de Robert Bremner, um dos editores mais proeminentes da Inglaterra setecentista, embora os custos de impressão tenham sido bancados pelo próprio autor. A informação contida no frontispício, de que o tratado tenha sido “vendido em todas as lojas de música da Grã- Bretanha e da Irlanda”⁸⁰ (GEMINIANI, 1760, front.), associada à importância da casa editorial de Bremner, leva a supor que ele tenha tido grande circulação, o que corroboraria a hipótese enunciada por Geminiani, de que o cistre tenha, de fato, voltado a gozar de popularidade no século XVIII.

No prefácio da obra, Geminiani registra o sucesso do instrumento no âmbito aristocrático, o “mundo educado”:

A doçura e o brilho do som peculiares à guitarra, unidos a seu formato e seu tamanho convenientes, bem como a facilidade de se executá-la, já a tornaram [um instrumento] extremamente em voga no ambiente cortês; mas ela é, ainda, mais digna de consideração, mesmo entre os bons críticos de música, do que geralmente se julga, já que a disposição e o número de cordas a tornam capaz de [produzir] uma harmonia muito cheia e completa [...](GEMINIANI, 1760, p. 1, tradução nossa).

A informação sobre o uso cortesão do cistre fica fortalecida pela consideração da própria dedicatória, oferecida a um membro da nobreza: “Mui humildemente dedicado à *CONDESSA de CHARLEVILLE*” (GEMINIANI, 1760, front., tradução nossa). Diante dessas constatações, é possível supor que Geminiani não esteja lançando mão de um artifício retórico para valorizar sua publicação, mas constatando o fato real da popularidade do cistre na corte setecentista inglesa. Essa popularidade pode se dever à construção simples e robusta do instrumento e à facilidade de manejo, como observa o próprio Geminiani e também Dart (1948) e Winternitz (1961). Em todo caso, o instrumento parece não ter voltado a gozar, no século XVIII, da mesma importância que deteve no século XVII, tendo em vista que apenas foram identificadas, até o momento, duas publicações setecentistas envolvendo o cistre.

É interessante notar que Geminiani não parece ter em mente, como seria de se esperar, o instrumentista de cordas dedilhadas como comprador principal de seu tratado: o autor apresenta

⁸⁰ No original: “Sold at all the Music shops in Great Britain and Ireland”.

duas evidências de que o violinista seria, antes, o seu foco. A primeira está no fato de todas as peças serem executáveis tanto ao cistre quanto ao violino, estando, por isso, notadas tanto em partitura (para uso do violinista) quanto em tablatura (para uso do citarista). Essa informação, está, de fato, exposta no frontispício de *A arte de tocar guitarra ou cistre*:

N. B.: Estas composições são escritas de modo a oferecer solos bastante apropriados para o violino e, como todas as mudanças de harmonia e os ornamentos requisitados para se tocar com bom gosto são distintamente indicados, deverá ser bastante útil àqueles que desejam tocar esse instrumento (GEMINIANI, 1760, front., tradução nossa).

A segunda evidência reside no tipo de tablatura empregado por Geminiani: convencionalmente, as tablaturas possuem um sistema próprio de notação rítmica. No entanto, não é possível ler aquelas apresentadas pelo tratadista sem o domínio da leitura de partitura, uma vez que a indicação de valores rítmicos não está presente. Geminiani diz que, “no que concerne ao tempo e ao valor das notas, a parte do violino deve apenas ser observada” (GEMINIANI, 1760, p. 1, tradução nossa) (Figura 57).

Fig. 57 – Geminiani, Exemplo 1, *The Art of Playing the Guitar or Citra* (1760)

Ora, se o autor tivesse em vista o público de instrumentistas de cordas dedilhadas como potenciais compradores do tratado, certamente as peças teriam sido escritas em tablatura com notação rítmica e não necessitariam da transcrição em partitura. Ademais, curiosamente, embora Geminiani tenha desenvolvido sua carreira na França, na Inglaterra e na Irlanda, países onde costumeiramente se utilizava a tablatura francesa, o compositor optou pelo uso da tablatura italiana em sua obra. Além da notação rítmica, a leitura das peças contidas no livro

revela que os ornamentos também deverão ser deduzidos por meio da leitura da partitura que acompanha a tablatura.

Embora o título do tratado – *A arte de tocar guitarra ou cistre* – possa parecer, à primeira vista, ambíguo no que diz respeito ao instrumento a que se refere, o termo “guitarra” (*guitar*) é utilizado pelo autor, no frontispício, como sinônimo de cistre (*cittra*), como se depreende no decorrer da obra. Além disso, nota-se o uso de termos variados como *lesser guitar*, *citera*, *chitara* e *cetera*; todos eles referindo-se ao mesmo instrumento.

O cistre que Geminiani tem em mente é um instrumento de seis ordens, como se vê tanto na única ilustração presente na obra (Figura 58) quanto na explicação desta, referente à tablatura: “A pauta central, que consiste de seis linhas, representa as seis cordas da guitarra” (GEMINIANI, 1760, p. 1, tradução nossa).

Quando discorre sobre a técnica do instrumento, Geminiani fornece informações sobre a afinação e a leitura da tablatura. Com relação à afinação das cordas, ele apresenta a opção mais comum usada no período setecentista: C, E, G, cc, ee, gg (CARERI, 1993). Essa afinação difere ligeiramente daquela descrita em *A Pocket Book for the English Guitar* (C, E, GG, cc, ee, gg), obra editada por Longman, Lukey e Broderip em c.1775 (Figura 59). A tablatura apresentada é a italiana, aspecto em que Geminiani difere de todos os tratados ingleses publicados entre os séculos XVI e XVIII.

Fig. 58 – Geminiani, Representação do espelho do cistre, *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760)

Fig. 59 – Longman, Lukey e Broderip, Representação do espelho do cistre, *A Pocket Book for the English Guitar* (c.1775)

Geminiani encerra o tratado com onze peças para cistre e baixo contínuo. Elas evidenciam que o cistre, em meados do século XVIII, havia deixado de ser um instrumento acompanhador, como ocorria no *broken consort*, passando a ser um instrumento predominantemente solista, para ser acompanhado pelo baixo contínuo, embora oferecesse a possibilidade de realização de harmonias: “Quando os números – em qualquer quantidade – são escritos sobrepostos [...], indicam que as notas constituem um acorde e devem ser golpeadas todas de uma só vez. Esta linha oblíqua significa o mesmo [...]" (GEMINIANI, 1760, p. 1, tradução nossa).

Além de suas considerações sobre as potencialidades harmônicas, Geminiani utiliza-se dos já conhecidos “ornamentos de expressão”. Embora eles não sejam discutidos no tratado sobre o cistre, Geminiani esclarece-os pormenorizadamente em três outras preceptivas sobre bom gosto na música já comentadas neste trabalho: *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (1748), *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749) e *A arte de tocar violnio* (1751). Na obra sobre o cistre, ele se limita a afirmar: “Não devo, aqui, incomodar o leitor explicando os diferentes ornamentos, como *trinado*, *pincé*, *apojatura* etc., e sim remetê-los à instrução de um bom mestre ou ao engenho do executante” (GEMINIANI, 1760, p. 1, tradução nossa) – o que por si só nos indica que o possível leitor de Geminiani já seria iniciado musicalmente. Porém, nas composições finais dessa mesma obra, o autor aplica quase todos os ornamentos discutidos nos tratados sobre o bom gosto anteriormente mencionados: o trinado simples, o trinado com terminação, a apoiatura superior, o *piano*, o *forte*, o *crescendo*, o *diminuendo*, o *tenuto*, o *staccato*, a antecipação, a separação e o *pincé*. Dos catorze ornamentos de expressão apresentados nos tratados de 1748, 1749 e 1751, restariam, apenas, a apoiatura inferior e o vibrato. Sobre este último, Geminiani comenta que sua indicação é desnecessária, devendo ele ser utilizado sempre, como já se observou nos comentários referentes às obras supracitadas. Outrossim, podemos inferir que, também nas composições para cistre, o vibrato poderia ser empregado livremente, de acordo com o gosto do executante. É certo que Geminiani não se detém na questão do bom gosto no tratado sobre o cistre, porém, se sua leitura levar em consideração a totalidade de seus escritos, é possível notar uma consonância com a questão que permeia toda a sua obra: a preocupação com a interpretação musical judiciosa, que poderia ser conquistada com o treino e o emprego diligente de todos esses ornamentos.

As demais constatações, de que o tratado contém “diversas composições com um baixo para o cravo” (GEMINIANI, 1760, front., tradução nossa), ou de que Geminiani empenhou-se, também, para aprimorar as composições presentes na obra, adicionando mais harmonia e

melodia à maneira usual de se executar o cistre (GEMINIANI, 1760), corroboram o fato de que o papel desse instrumento, no século XVIII, era diverso daquele que havia cumprido anterior. Se, nos dois séculos anteriores, o cistre desempenhava, na maioria dos casos, a função de instrumento acompanhador, realizando as harmonias, ou, se tratado como solista, tinha a dança como seu principal gênero, Geminiani atualizou a linguagem musical ao compor sonatas para que, com a presença do baixo contínuo e da indicação de diversos ornamentos, o cistre realizasse a melodia principal, conferindo-lhe *status* comparável ao do violino ou do traverso, digno das cortes britânicas.

2 Tradução

2.1 Sobre a tradução

A presente tradução para a língua portuguesa do conjunto total da obra teórica de Francesco Geminiani foi designada a oferecer, em sua redação, um texto claro e inteligível para o músico e leitor contemporâneos sem, no entanto, perder suas características de um texto antigo. O autor, tendo residido em terras britânicas durante a maior parte de sua vida, escreveu, produziu e publicou seus tratados em língua inglesa. Os tratados *A arte do acompanhamento* e *Guida Armonica*, no entanto, apesar de também terem sido publicados em Londres, tiveram suas primeiras versões em francês na cidade de Paris (1754) e bilíngue francês-holandês na cidade de Amsterdã (1756), respectivamente. Pode-se afirmar, no entanto, que o *corpus* teórico desse tratadista encontra no idioma inglês sua principal correspondência, como se pôde observar nas influências recebidas de gerações anteriores e promovidas aos leitores ingleses do século XVIII.

Embora o período de sua obra teórica compreenda os anos 1748 e 1760, o idioma adotado por Geminiani possui diversas características que o insere na categoria do *Early Modern English* (eModE). Por consequência, tendo em vista as disparidades entre esse e o idioma atual, diversas foram as dúvidas encontradas no processo de tradução para a língua portuguesa, desde decisões de escolha terminológica – visando à adequação do vocabulário ao léxico empregado atualmente – ao entendimento de construções gramaticais complexas provenientes, por exemplo, do arcaísmo de pontuação em diversos casos. Para uma compreensão textual significativa das obras de Geminiani à luz do idioma corrente em sua época, recorreu-se aos dicionários *Dictionarium Anglo-Britannicum* (1708), de John Kersey, o jovem (falecido em 1720) e *An universal etymological English dictionary* (1721), de Nathan Bailey (falecido em 1742). Para a apreciação do léxico setecentista e suas possíveis acepções retóricas em língua portuguesa, a consulta ao *Vocabulario portuguez & latino* (1712-1728), de Raphael Bluteau (1638-1734), foi relevante.

Embora as razões específicas para a tradução de cada termo não estejam indicadas, uma vez que a presente pesquisa não compreende um estudo filológico, o texto original da primeira publicação de cada obra foi fielmente transcrito para a tipografia atual, incluindo, sempre que

presente, a ortografia e a normatização idiossincráticas do autor. O leitor, portanto, encontrará, na mesma página, o texto antigo original de Geminiani e, ao seu lado, sua respectiva tradução, de modo que as comparações e as considerações de ambas as versões do material comentado nesta dissertação poderão ser desempenhadas.

As edições setecentistas em outros idiomas foram levadas em consideração na realização desta tradução. Assim sendo, *L'art de jouer le violon* (Paris, 1752), *Gründliche Anleitung oder Violinschule* (Viena, 1782) e *L'art du violon ou méthode raisonnée pour apprendre à bien jouer de cet'instrument* (Paris, 1803) foram imprescindíveis para esclarecimentos lexicais presentes em *The Art of Playing on the Violin* (Londres, 1751), sobretudo na ocorrência de termos como *Beat*, em inglês, traduzido para *Pincé*, em francês, como utilizado corriqueiramente na corrente prática da música antiga, inclusive nos países de língua portuguesa. Cotejamos, também, o texto em inglês de *The Art of Accompaniament* (Londres, 1756/7) com as versões *L'art du bien accompagner du clavecin* (Paris, 1754) e *Arte d'accompagnare col'cimbalo* (Paris, c.1756), assim como o fizemos com *Guida Armonica* (1756/8) e *Dictionaire harmonique/Dictionarium harmonicum* (Amsterdã, 1756).

Finalmente, os exemplos e exercícios musicais fornecidos em todos os tratados não necessitaram ser alterados, tampouco transcritos para a notação atual. Optamos por inseri-los conforme sua publicação histórica, apenas dispendo-os conforme mencionados ao longo do texto.

RULES

For

*Playing in a true Taste**On the*VIOLIN GERMAN FLUTE
VIOLONCELLO*And*HARPSICORD *particularly the*
THOROUGH BASS*Exemplifyd in a variety of Compositions
on the Subjects of English, Scotch and
Irish Tunes*

By

F. GEMINIANI

OPERA VIII

Printed with His Majesty's Royal Licence.

REGRAS

Para

*Tocar com verdadeiro Gosto*VIOLINO, TRAVERSO,
VIOLONCELO,*e*CRAVO, *particularmente o* BAIXO
CONTÍNUO,*Exemplificados em uma variedade de
composições abrangendo melodias
inglesas, escocesas e irlandesas.*

Por

F. GEMINIANI

Op. 8

Impresso com a licença real de vossa Majestade.

The PREFACE.

The Desire I have of assisting those who would perform in a just Taste on the *Violin, German Flute, Violoncello* and *Harpsichord*, particularly the *Thorough Bass*, has induced me to publish these Compositions, the Subject of which are such *English, Scotch* and *Irish* Airs as are proper for the Purpose; being of Opinion that whoever has an Idea of an Air will execute any Composition thereon with the greater Ease and Pleasure. Let none be startled at seeing so many different Marks over the Notes, since without the help of such Marks, no One can give Directions either to Sing or Play well. I might, indeed, have given a general Rule for playing any Composition in a good Taste, by the means of these Marks; shewing their Properties and the Method of placing them, according to the Interval, Modulation, Movement, Intention, &c. but recollecting the ill returns which some have met with for having done too well, I content myself with explaining the Signification of some Marks which are seldom seen, as for Example; This Mark signifies that the Note over which it is placed should be swell'd; and this that the Note over which it stands is to be played plain. This Mark expresses a Beat; and the following a sudden taking

PREFÁCIO

O desejo que tenho de auxiliar aqueles que gostariam de interpretar com gosto legítimo ao *violino*, ao *traverso*, ao *violoncelo* e ao *cravo*, particularmente o *baixo contínuo*, induziu-me a publicar estas composições, que abrangem melodias *inglesas, escocesas* e *irlandesas*, uma vez que são adequadas a esse propósito. Sustento a opinião de que qualquer pessoa que conheça uma melodia executará, assim, qualquer composição com a maior facilidade e prazer. Que ninguém se deixe assustar ao ver tantos sinais diferentes sobre as notas, visto que, sem a ajuda deles, ninguém pode dar instruções nem para cantar, nem para tocar bem. Eu poderia, de fato, ter apresentado uma regra geral para se tocar qualquer composição com bom gosto por meio destes [sinais], mostrando suas propriedades e o método para empregá-los, de acordo com o intervalo, a melodia, o andamento, a intenção etc. Contudo, considerando os maus resultados que alguns atingiram ao obedecer às regras com excesso de zelo, contento-me em explicar o significado de alguns sinais que são pouco encontrados, como, por exemplo, , que indica um *crescendo* da nota sobre a qual está colocado, e , que indica que a nota sobre a qual está colocado deve ser

off the Bow from the String. To avoid Confusion I have omitted the Mark to express the Diminution of Sound, which is done by coming gradually down from *Forte* to *Piano* with the same Bow; I have omitted also the Mark of the *Close Shake*, which may be made on any Note whatsoever. As to the other Signs, which may be met with, it is needless to mention them, as they are universally known.

It is not requisite to say much on the Article of the *German Flute* as what has been said already concerning the *Violin* will serve for the Flute also, except the Article of the *Close Shake*, which must only be made on long Notes. I must not however omit to observe that the Excellence of this Instrument consists in the *Cantabile*, as that gives Time to regulate the Breath, and not in swift Movements where there are *Arpeggs* and *Jumping Notes*. Indeed those who study with an intent to please should know the *Fort* and the *Feeble* of their Instrument, in order to avoid the Error of him, who laboured for a long While to be able to Sing, Play, and Dance three different Airs at once; and being presented to Lewis XIV for a wonderful Person, that Monarch after having seen his Performance, said, *what this Man does*

plana. O sinal indica o *pincé*, e , que se tire subitamente o arco da corda. Para evitar confusão, omiti o sinal que expressa o *diminuendo*, realizado gradualmente do *forte* para o *piano* em um mesmo arco. Omiti também o símbolo do vibrato, que pode ser executado em qualquer nota. Julgo desnecessário mencionar os outros sinais que podem ser encontrados, já que são conhecidos universalmente.

Não é necessário dizer muito no parágrafo sobre o *traverso*, uma vez que aquilo que já foi dito com respeito ao *violino* servirá, também, a este instrumento, exceto o parágrafo da explicação sobre o *vibrato*, que deve ser feito apenas em notas longas. Não posso, porém, deixar de observar que a excelência desse instrumento consiste no *cantabile* – pois ele dá o tempo para regular a respiração – e não nos movimentos rápidos, onde há *arpejos* e *saltos*. De fato, aqueles que estudam com o intento de agradar deveriam conhecer a *força* e a *fraqueza* de seu instrumento, a fim de evitar o erro daquele que, tendo se esforçado para conseguir cantar, tocar e dançar três melodias de uma só vez, foi apresentado como alguém digno de admiração a Luis XIV. O monarca, após ter assistido à sua

may be very difficult, but it is not pleasing.

Those who play on the *Violoncello* will acquire a good Taste, by practising the upper Part of these Compositions; by endeavouring to execute with Exactness whatever they find there written, and at the same Time being very careful to stop in Tune, for without this particular, all they can do will be to no Purpose. They must also take Care to draw a long Bow, otherwise the Sound will not come out of the Instrument.

With Respect to the *Thorough Bass* on the *Harpsichord*, it has been my particular Aim to observe a great variety of Harmony and Movements, which two Things are most agreeable to the Nature of that Instrument; and I have given the following short Rules, for the Use of those who desire to accompany in a good Taste. They must be sure to place the Chords between both Hands, in such a Manner as to produce (by passing from one Chord to another) at once both an agreeable Harmony and Melody. Sometimes playing many Chords, and at

performance, disse: “o que este homem fez pode ser muito difícil, mas não é agradável”.

Aqueles que tocam *violoncelo* adquirirão o bom gosto ao praticar a linha superior destas composições, empenhando-se em executar com exatidão tudo o que encontrarem escrito nelas. Ao mesmo tempo, devem ser muito cuidadosos com a afinação, visto que, sem esta particularidade, tudo o que forem capazes de fazer não terá nenhum proveito. Eles devem ter cuidado também para traçar um arco longo; caso contrário, o som não sairá do instrumento.

Em relação ao *baixo-contínuo* no *cravo*, tem sido meu objetivo particular observar a grande variedade de harmonia e movimentos, duas coisas muito agradáveis à natureza desse instrumento, e eu dei as seguintes regras breves para o uso daqueles que desejam acompanhar com bom gosto: devem garantir que os acordes sejam divididos entres as duas mãos, de maneira a produzir (ao passar de um acorde para outro) ao mesmo tempo uma harmonia e uma melodia agradáveis. Às vezes, devem soar muitos acordes e, outras,

other Times few, for our Delight arises from the Variety. Whenever the Upper Part stops, and the Bass continues, He who accompanies must make some Melodious Variation on the same Harmony, in order to awaken the Imagination of the Performer, whether he Sings or Plays, and at the same Time to give Pleasure to the Hearer. It is necessary to observe that when double Notes are found in the *Thorough Bass*, the upper Notes is for the *Violoncello*, and the under Notes for the *Harpsichord*. In accompanying grave Movements, he should make Use of the *Acciaccature*, for these rightly placed, have a wonderful Effect; and now and then should touch the several Notes of the Chord lightly one after another, to keep the Harmony alive. In swift Movements, the Left Hand must strike the plain Notes of the *Bass*, and the Right the Chords, in such a Manner as not to cause a Confusion of Sounds, else it will be most prudent to leave out the Chords. Particular Care should be taken to touch the Keys of the Instrument delicately, otherwise the Accompaniment of the *Drum* would be as grateful as that of the *Harpsichord*. He who accompanies should by no means play the Part of the Person who Sings or Plays, unless with an Intention to instruct or affront him.

poucos, porque nosso deleite advém da variedade. Sempre que a parte superior pára e o baixo continua, aquele que acompanha deve produzir alguma variação melódica sobre a mesma harmonia, de modo a despertar a imaginação do intérprete, seja o que canta ou o que toca, e, ao mesmo tempo, deleitar o ouvinte. É necessário observar que, quando notas duplas são encontradas no *baixo contínuo*, as notas superiores são para o *violoncelo*, e as notas inferiores, para o *cravo*. Ao acompanhar movimentos *grave*, o acompanhador deverá fazer uso das *acciaccature*, pois, corretamente empregadas, produzem um efeito maravilhoso e, de vez em quando, tocar as várias notas do acorde levemente, uma após a outra, para manter a harmonia viva. Em movimentos rápidos, a mão esquerda deve tocar as notas simples do *baixo*, e a direita, os acordes, de maneira a não causar uma confusão de sons; ou então será mais prudente abandonar os acordes. Deve-se ter atenção especial para que as teclas do instrumento sejam tocadas suavemente; do contrário, o acompanhamento da *percussão* seria tão agradável quanto o do *cravo*. Aquele que acompanha não deve, de forma alguma, tocar a parte da pessoa que canta ou toca, a não ser com a intenção de instruí-la ou de afrontá-la.

Those who shall object that what has been said, cannot be put in Practice, but by such as understand Composition, are greatly mistaken, for Experience shews the Contrary. To conclude, I must beg Leave to affirm that he who has no other Qualities than that of playing the Notes in Time, and placing the Figures, as well as he can, is but a wretched Accompanyer.

I shall think myself very happy, if these my Endeavours prove as useful and entertaining to the Publick, as I sincerely intend them to be, having just and grateful Sense of their Indulgence.

Enganam-se enormemente os que dizem poder ser posto em prática apenas por aqueles que entendem de composição o que já foi dito aqui, pois a experiência mostra o contrário. Para concluir, devo pedir permissão para afirmar que aquele que não tem outras qualidades além de tocar as notas no tempo e empregar as figuras tão bem quanto possível não passa de um acompanhador desventurado.

Sentir-me-ei muito feliz se meus esforços provarem-se tão úteis e agradáveis ao público como sinceramente pretendo que sejam, tendo assim um senso legítimo e reconhecido de sua benevolência.

Subject *Ann thou were my ain thing*

Cantabile

This is a handwritten musical score for a piece titled "Ann thou were my ain thing". The score is written on ten systems of five-line staves, each system containing a treble and a bass clef. The music is in common time (C). The first system is labeled "Subject" and the second system is labeled "Cantabile". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also dynamic markings like *f*, *p*, *pp*, and *f*. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely for a piano. The score is written on ten systems, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The notation is highly detailed, featuring numerous slurs, ties, and complex fingerings indicated by numbers 1 through 7. Dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo) are used throughout. The piece concludes with a double bar line and the instruction *Volti subito* (Turn immediately). The paper is aged and yellowed, and the ink is dark.

Handwritten musical score for a piano piece, page 4. The score is written on ten systems of grand staves (treble and bass clef). The tempo is marked *Allegro* at the beginning and *All° moderato* later. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various fingerings indicated by numbers 1-5. Dynamics include *p.* (piano) and *f.* (forte). The piece concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for a piano piece, featuring multiple systems of staves with complex notation, including trills, ornaments, and fingerings. The score is written in a single system with multiple staves, likely for a multi-measure rest or a complex arrangement. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, ornaments, and fingerings. The piece is marked with a tempo of *Allegro* and a key signature of one flat. The score is written in a single system with multiple staves, likely for a multi-measure rest or a complex arrangement. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, ornaments, and fingerings. The piece is marked with a tempo of *Allegro* and a key signature of one flat.

6 Subject *What shall I do to shew how much I love her* *Purcell*

Cantabile

Segue

pp.

p

Handwritten musical score for piano, page 8. The score is written in 3/4 time and consists of two sections: *All.º moderato* and *Affettuoso*.

The *All.º moderato* section (measures 1-24) features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature is one flat (B-flat). The tempo marking is *All.º moderato*.

The *Affettuoso* section (measures 25-32) features a more expressive melody in the right hand and a simpler accompaniment in the left hand. The key signature is one flat (B-flat). The tempo marking is *Affettuoso*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The handwriting is elegant and characteristic of the 19th century.

9

Handwritten musical score for piano, page 9. The score consists of seven systems of grand staves (treble and bass clef). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and the word "V'olti".

Key markings: *pia.*, *for.*, *8^{2a}*, *All^o moderato*, *p.*, *f.*, *V'olti*

Handwritten musical score for piano, page 10. The piece is titled "Allegro" in the first system. The notation is in 3/4 time and features a complex, fast-moving bass line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The right hand plays a more melodic line with eighth and sixteenth notes. The score is divided into systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The manuscript is on aged, slightly discolored paper.

Allegro

pia.

f.

S₂^a

11

Andante

The musical score is written for piano and is marked *Andante*. It consists of six systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The word *pian.* is written at the bottom of the final system.

An Irish Tune

Cantabile

pia.

f

p

f

pia.

f

p

f

Segue Sub.

Andante

This page contains a handwritten musical score for a piece titled "An Irish Tune". The score is written in 3/4 time and is divided into two main sections: "Cantabile" and "Andante". The "Cantabile" section begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a melody in the treble and a bass line in the bass, with various musical notations including notes, rests, and ornaments. The tempo is marked "Cantabile" and the dynamics include "p" (piano), "f" (forte), and "pia." (pianissimo). The "Andante" section follows, marked with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melody in the treble and a bass line in the bass, with various musical notations including notes, rests, and ornaments. The tempo is marked "Andante" and the dynamics include "p" (piano), "f" (forte), and "pia." (pianissimo). The score concludes with a double bar line and the instruction "Segue Sub." (Segue Subito).

This page of musical notation consists of ten systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The music is written in a historical style, featuring complex rhythmic patterns and frequent use of accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7. Dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) are present. The tempo marking *All. yro* appears in the sixth system. The piece concludes with the word *Vlti* at the bottom right.

Handwritten musical score for piano, page 14. The score is in 3/4 time and features two systems of music. The first system is marked *Presto* and the second system is marked *Andante*. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The key signature is one sharp (F#).

The first system (*Presto*) consists of two staves. The right hand plays a rapid, ascending and descending scale-like pattern. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The tempo is marked *Presto*.

The second system (*Andante*) also consists of two staves. The right hand continues with a similar pattern, but the tempo is marked *Andante*. The left hand accompaniment is more complex, featuring longer note values and more frequent rests.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The key signature is one sharp (F#).

Legato e sciolto 15

Presto

The musical score consists of eight systems of grand staves. The first system begins with the tempo marking 'Presto' and the performance instruction 'Legato e sciolto'. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. Trills are marked with 'tr' above the notes. Slurs are used to indicate phrasing. Dynamic markings include 'pian.' (piano) and 'for.' (forte). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

*Subject**An English Tune*

The musical score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The top staff is a single melodic line in treble clef, marked 'Subject' and 'An English Tune'. The subsequent staves are in grand staff format (treble and bass clefs). The first grand staff system is marked 'Cantab.' and 'Tempo giusto'. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' and slurs are used for phrasing. Fingerings are marked with numbers 1-5. Dynamics include 'p.' (piano) and 'f.' (forte). The score concludes with a double bar line and repeat signs. The bottom system is marked 'Andante'.

Handwritten musical score on page 17, featuring six systems of piano and violin staves. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), slurs, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The tempo marking "Allegro assai" appears in the second system. The first system includes fingerings like 6, 6, 4, 3, #3, 6, #6. The second system includes fingerings like #3, 6, #6, 6, #3, #4, #6, 4, 4, 5, #3, 6, 4, and the tempo marking "Allegro assai". The third system includes fingerings like #3, 6, 7, #3, #4, 6, 6, #3, 5, 6, 6. The fourth system includes fingerings like 6, 6, 6, 4, 3, #, 6, #6, #3, 4, #4. The fifth system includes fingerings like #, 6, #6, 6, 6, #4, 5, #, 6, 6, #3, #, 6, #6, #4, 4, 5. The sixth system includes fingerings like #, 6, #, 6, #6, 6, #, 6, 6, #, 6, #, and the dynamic marking "for". The word "Velli" appears at the end of the sixth system.

15

moderato

Andante

Cembalo folo

Tutti

Cemb. folo

Tutti

This page of handwritten musical notation, numbered 19 in the top right corner, consists of six systems of grand staves. Each system contains a treble and bass staff. The notation is highly detailed, featuring complex melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. Fingering numbers (1-7) are written below many notes. Dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout. The piece concludes with a double bar line and the word *Fine* written in a decorative script. The paper is aged and yellowed.

A

TREATISE

OF

Good Taste in the Art of

MUSICK

Dedicated

To His Royal Highness

FREDERICK PRINCE OF WALES

by

F. Geminiani

LONDON MDCCXLIX

TRATADO

SOBRE

O Bom Gosto na Arte da

MÚSICA

Dedicado

À vossa alteza real

FREDERICO, PRÍNCIPE DE GALES

Por

F. Geminiani

Londres, 1749

Edme Bouchardon in. & deli. 1742.

Ravenet Sculpsit 1742.

PREFACE.

Two Composers of Musick have appear'd in the World, who in their different Kinds of Melody, have rais'd my Admiration; namely *David Rizzio* and *Gio. Baptista Lulli*; of these which stands highest in Reputation, or deserves to stand highest, is none of my Business to pronounce: But when I consider, that *Rizzio* was foremost in point of Time, that till then Melody was intirely rude and barbarous, and that he found Means at once to civilize and inspire it with all the native Gallantry of the SCOTISH Nation, I am inclinable to give him the Preference.

But Melody, tho' pleasing to All, seldom communicates the highest the highest Degree of Pleasure; and it was owing to this Reflection, that I lately have undertaken to improve the Melody of *Rizzio* into Harmony, by converting some of his Air into two, three, and four Parts; and by making such Additions and Accompanyments to others as should give them all the Variety and Fullness required in a Concert.

How far I have succeeded in this Attempt, those who are most conversant in the Art, are the fittest to judge:

PREFÁCIO

Existem dois compositores de música que, com seus diferentes estilos de melodia, suscitam minha admiração. São eles *David Rizzio* e *Gio. Baptista Lulli*. Deles, sobre quem repousa a maior reputação, ou merece assim repousar, não é da minha competência pronunciar-me, mas quando considero que *Rizzio* estava, acima de tudo, à frente de seu tempo, em que, até então, a melodia era inteiramente bárbara e rude, e que ele encontrou maneiras pioneiras de civilizá-la e inspirá-la com toda a galanteria da nação ESCOCESA, sinto-me inclinado a dar-lhe a preferência.

Mas sua melodia, embora agrade a todos, raramente comunica o mais alto grau de deleite; e é em virtude desta constatação que, nos últimos tempos, empreendi-me em aprimorar a melodia de *Rizzio* por meio da harmonia, arranjando algumas de suas melodias [em peças] a duas, três ou quatro partes e, ao fazer esses adendos e acompanhamentos às outras, dar-lhes-ei toda a variedade e plenitude requeridas para um concerto.

Qual tenha sido meu sucesso nesse esforço, aqueles que mais familiarizados com a Arte serão os mais aptos a julgar.

But how difficult it was to succeed in it, No-body can judge better than myself (not to destroy the Simplicity and Beauty, I found required some Discretion). But to add new Parts on the same Principles, and to create Harmony without violating the Intention of the Melody, required an equal Mixture of Imagination and Judgement.

The Subject of the last Work that I made public, was four favourite Airs, all of them *English, Scotch or Irish*, which I diversify'd with a great Variety of Movements, as well with Regard to the Melody as Harmony and Modulation, which not only those who aspire to the Art of composing, but such as would be good Performers on the Violin, Violoncello, Flute and Harpsichord, ought to be thoroughly acquainted with.

The Ingenious will discover, at the first View, that the present Work is wholly unlike both in Style and Manner: But then I hope they will discover also, that for the same Reason, it is likely to be so much the more useful; and so much the more entertaining in the Performance.

Porém, qual tenha sido minha fadiga, ninguém poderá julgar melhor do que eu mesmo ([já que], para não destruir a simplicidade e a beleza, foi necessária alguma descrição). Contudo, para adicionar novas partes aos mesmos princípios, bem como para criar harmonia sem violar a intenção da melodia foi necessária uma proporção equivalente de imaginação e juízo.

O assunto do último trabalho por mim publicado são quatro melodias favoritas, todas elas *inglesas, escocesas ou irlandesas*, que diversifiquei com grande variedade de movimentos, bem como em relação à melodia, à harmonia e à modulação. Não apenas aqueles que aspiram à arte da composição, mas também aqueles que desejam se tornar bons intérpretes ao violino, ao violoncelo, à flauta e ao cravo, deveriam conhecê-las.

O [leitor] engenhoso descobrirá, à primeira vista, que o presente trabalho é totalmente incomum tanto no estilo quanto na maneira: mas assim, espero que descubram, também, que, justamente por esta razão, ele poderá ser tanto mais útil, quanto mais deleitável na performance.

I do not pretend to be the Inventor of either: other Composers of the highest Class have been Adventurers in the same Voyage; and none with more Success than the celebrated *Corelli*, as may be seen in his fifth Composition upon the *Aria della Follia di Spagnia*.

I have had the Pleasure of discoursing with him myself upon this Subject, and heard him acknowledge the Satisfaction he took in composing it, and the Value he set upon it.

The Impossibility that has Always been thought to attend this Undertaking: The Imputation of Negligence it may seem to cast on former Professors: and the Envy that generally attends every new Discovery in the Arts and Sciences, have hitherto deferr'd my publishing these Rules of Singing and Playing in a good Taste. But at last preferring the Benefit of the Public to all Manner of other Considerations, I have determined no longer to conceal an Article of such Importance, which will be even beneficial to some grumbling Professors, as well as to true Lovers of Musick

Não tenho a pretensão de ser o inventor destes [estilo e maneira incomuns], pois outros compositores da mais alta classe foram aventureiros desta mesma *Voyage*, e ninguém com maior êxito que o celebrado *Corelli*, como pode ser visto em sua quinta composição sobre a *Aria della Follia di Spagnia*.

Tive o prazer de conversar com ele sobre esse assunto, e ouvi-o reconhecer a satisfação que obtivera ao compor [esta peça], bem como o valor que atribui a ela.

A impossibilidade que se tem creditado a este empreendimento, a crítica de negligência que parece recair sobre antigos professores e a inveja que geralmente acompanha toda nova descoberta nas Artes e nas Ciências têm, até então, inibido minha publicação destas regras para cantar e tocar com bom gosto. Mas, finalmente, buscando o benefício do público, entre outras considerações, determinei não mais ocultar um artigo de tamanha importância, que será benéfico até mesmo para alguns professores resmungões, assim como para os verdadeiros amantes da música.

An INTRODUCTION to a good Taste
in Musick.

What is commonly call'd good Taste in singing and playing, has been thought for some Years past to destroy the true Melody, and the Intention of their Composers. It is supposed by many that a real good Taste cannot possibly be acquired by any rules of Art; it being a peculiar Gift of Nature, indulged only to those who have naturally a good Ear: And as most flatter themselves to have this Perfection, hence it happens that he who sings or plays, thinks of nothing so much as to make continually some favourite Passages or Graces, believing that by this Means he shall be thought to be a good Performer, not perceiving that playing in good Taste doth not consist of frequent Passages, but in expressing with Strength and Delicacy the Intention of the Composer. This Expression is what every one should endeavour to acquire, and it may be easily obtained by any Person, who is not too fond of his own Opinion, and doth not obstinately resist the Force of true Evidence. I would not however have it supposed that I deny the powerful Effects of a good Ear; as I have found in several Instances how great its Force is; I only assert that certain Rules of Art are necessary for a moderate Genius, and may improve and perfect a

INTRODUÇÃO PARA O BOM
GOSTO EM MÚSICA

O que é comumente denominado bom gosto no cantar e no tocar foi considerado, por alguns anos no passado, como algo que destrói a verdadeira melodia e a intenção de seus compositores. Muitos supõem que não é possível adquirir o verdadeiro bom gosto por meio de quaisquer regras da arte, pois trata-se de um dom particular da natureza, concedido apenas àqueles que têm naturalmente um bom ouvido. Como a maioria se exhibe por possuir essa perfeição, tem-se, por consequência, aquele que canta ou que toca pensa apenas em fazer continuamente suas diminuições e ornamentos favoritos, acreditando que, por isso, será reconhecido como um bom intérprete, não percebendo que tocar com bom gosto não consiste em frequentes ornamentações, mas em expressar com força e elegância a intenção do compositor. Essa expressão é o que todos devem se esmerar para adquirir, e pode ser facilmente obtida por qualquer pessoa que não seja afeiçoada à sua própria opinião e que não resista obstinadamente à força da verdadeira evidência. No entanto, não nego as capacidades marcantes de um bom ouvido, cuja força presenciei em

good one. To the End therefore that those who are Lovers of Musick may with more Ease and Certainty arrive at Perfection, I recommend the Study and Practice of the following Ornaments of Expression, which are fourteen in Number; namely,

1st A plain Shake (*h*) 2d A Turn'd Shake (*+*) 3d A superior Apogiatura (*♪*) 4th An inferior Apogiatura (*♪*) 5th Holding the Note (*-*) 6th Staccato (*||*) 7th Swelling the Sound (*↗*) 8th Diminishing the Sound (*↘*) 9th Piano (*P.*) 10th Forte (*f.*) 11th. Antecipation (*♪*) 12th Separation (*♪*) 13th A Beat (*||*) 14th A close Shake (*~*). From the following Explanation we may comprehend the Nature of each Element in particular.

(First,) Of the Plain Shake.

diversas instâncias. Aponto, apenas, que certas regras da arte são necessárias a um engenho mediano, que podem melhorar e aperfeiçoar um que seja, por si, bom. Em suma, para que os amantes da música possam chegar à perfeição com mais facilidade e precisão, recomendo o estudo e a prática dos seguintes ornamentos de expressão, que são catorze em número; a saber:

1º, trinado simples (*h*); 2º, trinado com terminação (*+*); 3º, apojatura superior (*♪*); 4º, apojatura inferior (*♪*); 5º, tenuto (*-*); 6º, *staccato* (*||*); 7º, *crescendo* (*↗*); 8º, *diminuendo* (*↘*); 9º, piano (*P.*); 10º, forte (*f.*); 11º, antecipação (*♪*); 12º, separação (*♪*); 13º, *pincé* (*||*); 14º, vibrato (*~*). Partindo da explicação seguinte, podemos compreender a natureza de cada elemento em particular.

(Primeiro) Do Trinado Simples

The plain Shake is proper for quick Movements; and it may be made upon any Note, observing after it to pass immediately to the ensuing Note.

(Second,) Of the Turned Shake.

The turn'd Shake being made quick and long is fit to express Gaiety; but if you make it short, and continue the Length of the Note plain and soft, it may then express some of more tender Passions.

(Third,) Of the Superior Apogiatura.

The Superior Apogiatura is supposed to express Love, Affection, Pleasure, &c. It should be made pretty long, giving it more than half the Legth or Time of the Note it belongs to, observing to swell the Sound by Degrees, and towards the End to force the Bow a little: If it be made

O trinado simples é apropriado para movimentos rápidos, e pode ser realizado sobre qualquer nota, observando-se que se deve prosseguir, imediatamente, à nota seguinte.

(Segundo) Do Trinado com Terminação

O trinado com terminação, sendo realizado de forma rápida e longa, é apropriado para expressar alegria. Todavia, se o realizarmos curto e mantivermos a extensão da nota contínua e suave, expressará, então, algumas das mais ternas paixões.

(Terceiro) Da Apojatura Superior

A apojatura superior deve expressar amor, afeição, prazer etc. Deve ser realizada longa, atribuindo-se a ela mais da metade da extensão ou do tempo da nota a que pertence, observando para que se aumente o som gradativamente e, aproximando-se do fim, para que se

short, it will lose much of the aforesaid Qualities; but will always have a pleasing Effect, and it may be added to any Note you will.

(Fourth,) Of the Inferior Apogiatura.

The Inferior Apogiatura has the same Qualities with the preceding, except that it is much more confin'd, as it can only be made when the Melody rises the Interval of a second or third, observing to make a Beat on the following Note.

(Fifth,) Of Holding a Note.)

It is necessary to use this often; for were we to make Beats and Shakes continually without sometimes suffering the pure Note to be heard, the Melody would be too much diversify'd.

force um pouco o arco. Se for realizada curta, perderá muito das qualidades citadas, mas sempre terá um efeito prazeroso e pode ser adicionada a qualquer nota que quisermos.

(Quarto) Da Apojatura Inferior

A apojatura inferior possui as mesmas qualidades que a superior, exceto pelo fato de ser muito mais restrita, uma vez que pode ser realizada somente quando a melodia ascende o intervalo de uma segunda ou de terça, cuidando para que se realize um *pincé* sobre a nota seguinte.

(Quinto) Do *Tenuto*

É necessário utilizá-lo frequentemente, pois se tivéssemos que realizar *pincés* e trinados continuamente sem, às vezes, trazer prejuízo à sonoridade da nota pura, a melodia seria demasiadamente diversificada.

(Sixth,) Of the Staccato.

(Sexto) Do *Staccato*

This Expresses Rest, taking Breath, or changing a Word; and for this Reason Singers should be careful to take Breath in a Place where it may not interrupt the Sense.

Expressa descanso, respiração ou mudança de palavra e, por essa razão, os cantores devem ser cuidadosos para respirar em um lugar em que o sentido [do texto] não seja interrompido.

(7th and 8th) Of Swelling and Falling the Sound

(7º e 8º) Do *Crescendo* e do *Diminuendo*

These two Elements may be used after each other; they produce great Beauty and Variety in the Melody, and employ'd alternately, they are proper for any Expression or Measure.

Esses dois elementos podem ser realizados um após o outro. Produzem grande beleza e variedade na melodia e, quando empregados alternadamente, são próprios a qualquer expressão ou compasso.

(9th and 10th) Of Piano and Forte.

(9º e 10º) Do *Piano* e *Forte*

They are both extremely necessary to express the Intention of the Melody; and as all good Musick should be composed

Ambos são extremamente necessários para expressar a intenção da melodia e, como toda boa música deve ser composta

in Imitation of a Discourse, these two Ornaments are designed to produce the same Effects that an Orator does by raising and falling his Voice.

(*Eleventh*) Of Anticipation.

Anticipation was invented, with a View to vary the Melody, without altering its Intention: When it is made with a Beat or a Shake, and swelling the Sound, it will have a greater Effect, especially if you observe to make use of it when the Melody rises or descends the Interval of a Second.

(*Twelfth*) Of the Separation.

The Separation is only designed to give a Variety to the Melody, and takes place most properly when the Note rises a second or third; as also when it descends a second, and then it will not be amiss to add a Beat, and to swell the Note, and then make the *Apogitura* to the

imitando um discurso, esses dois ornamentos são designados a produzir os mesmos efeitos que um orador produz ao elevar e ao diminuir sua voz.

(Décimo Primeiro) Da Antecipação

A antecipação foi inventada com vistas a variar a melodia, sem alterar a sua intenção. Quando é realizada com um *pincé* ou um trinado e tiver um *crescendo*, produzirá um efeito maior, especialmente se observarmos que devemos usá-la quando a melodia ascende ou descende por grau conjunto.

(Décimo Segundo) Da Separação

A separação é utilizada apenas para dar variedade à melodia e é aplicada mais apropriadamente quando a nota ascende uma segunda ou terça; ou quando descende uma segunda e, então, não será errado adicionar um *pincé*, e fazer um *crescendo* e realizar a *apogitura* na

following Note. By this Tenderness is expres'd.

(Thirteenth) Of the Beat.

This is proper to express several Passions; as for Example, if it be perform'd with Strength, and continued long, it expresses Fury, Anger, Resolution, &c. If it be play'd less strong and shorter, it expresses Mirth, Satisfaction, &c. But if you play it quite soft, and swell the Note, it may then denote Horror, Fear, Grief, Lamentation, &c. By making it short and swelling the Note gently, it may express Affection and Pleasure.

(Fourteenth) Of the Close Shake.

This cannot possibly be described by Notes as in former Examples. To perform it, you must press the Finger strongly upon the String of the Instrument, and move the Wrist in and out slowly and equally, when it is long continued swelling the Sound by Degress, drawing the Bow nearer to the Bridge, and ending it very strong it may

nota seguinte. Assim, a ternura é expressa.

(Décimo Terceiro) Do *Pincé*

É apropriado para expressar diversas paixões. Por exemplo, se realizado com força e continuamente longo, expressa fúria, raiva, determinação etc. Se tocado menos forte e mais curto, expressa júbilo, satisfação etc. Entretanto, se o tocarmos muito suave e fizermos um *crescendo*, o *pincé* pode, então, denotar horror, medo, pesar, lamentação etc. Se tocado de forma curta e com um *crescendo* delicado, pode expressar afeição e deleite.

(Décimo Quarto) Do Vibrato

Não pode ser descrito por meio de notas, como nos exemplos anteriores. Para realizá-lo, devemos pressionar o dedo fortemente sobre a corda do instrumento e mover o punho para dentro e para fora, lenta e igualmente. Quando uma nota longa com vibrato é acompanhada de um *crescendo* gradual, com o arco se movendo para perto do cavalete e de uma

express Majesty, Dignity, &c. But making it shorter, lower or softer, it may denote Affliction, Fear, &c. and when it is made on short Notes, it only contributes to make their Sound more agreeable; and for this Reason it should be made use of as often as possible.

The following Examples shew how several of the Elements may be perform'd on one Crotchet

Men of purblind Understandings, and half Ideas may perhaps ask, is it possible to give Meaning and Expression to Wood and Wire; or to bestow upon them the Power of raising and soothing the Passions of rational Beings ? But whenever I hear such a Question put, wheter for the Sake of Information, or to convey Ridicule, I shall mak no Difficulty to answer in the affirmative, and without searching over-deeply into

terminação muito forte, o vibrato pode expressar majestade e dignidade. Entretanto, realizado mais curto, com menos volume e mais suavemente, pode denotar aflição, medo etc. Quando realizado sobre notas curtas, contribui apenas para tornar seu som mais agradável e, por esta razão, deve ser usado o mais frequentemente possível.

Os exemplos a seguir mostram como diversos destes elementos podem ser executados em uma semínima.

Homens de entendimento limitado e de meias ideias perguntarão talvez se é possível conferir sentido e expressão à madeira e ao arame; ou dar a eles o poder de despertar e de acalmar as paixões dos seres racionais. No entanto, toda vez que ouço tal questionamento, seja por desinformação ou com o intuito de ridicularizar, não tenho nenhuma dificuldade em responder de forma afirmativa e sem investigar a causa muito

the Cause, shall think it sufficient to appeal to the Effect. Even in common Speech a Difference of Tone gives the same Word a different Meaning. And with regard to musical Performances, Experience has shewn that the Imagination of the Hearer is in general so much at the Disposal of the Master that by the Help of Variations, Movements, Intervals and Modulation he may almost stamp what Impression on the Mind he pleases.

These extraordinary Emotions are indeed most easily excited when accompany'd with Words; and I would besides advise, as well the Composer as the Performer, who is ambitious to inspire his Audience to be first inspired himself, which he cannot fail to be if he chuses a Work of Genius, if he makes himself thoroughly acquainted with all its Beauties; and if while his Imagination is warm and glowing he pours the same exalted Spirit into his own Performance.

profundamente, pois penso que seja suficiente apelar para o efeito. Mesmo no discurso comum, uma diferença do tom [de voz] dá à mesma palavra sentidos diferentes. Assim, no que diz respeito à interpretação musical, a experiência tem mostrado que a imaginação do ouvinte está à disposição do mestre em tal proporção que, com a ajuda de variações, andamentos, intervalos e melodias com harmonia, pode praticamente estampar a expressão que lhe agrada na mente [dos ouvintes].

Essas emoções extraordinárias são, de fato, mais facilmente excitadas se acompanhadas de palavras. Eu aconselharia, ainda, tanto ao compositor como ao intérprete que ambiciona inspirar sua plateia, que inspirasse primeiramente a si mesmo, tarefa em que não falhará se escolher uma obra engenhosa, tornando-se totalmente familiarizado com todas as suas belezas, e se, enquanto sua imaginação estiver vívida e flamejante, ele se embeber do mesmo espírito exaltado em sua própria interpretação.

Explanation of the *Acciaccatura* for the
Harpsichord.

The Acciaccatura is a Composition of such Chords as are dissonant with Respect to the fundamental Laws of Harmony; and yet when disposed in their proper Place produce that very Effect which it might be expected they would destroy.

No Performer therefore should flatter himself that he is able to accompany well till he is Master of this delicate and admirable Secret which has been in use above a hundred Yers: and of which a great many Examples may be found in the Book which I have compos'd for that Instrument.

The Example which follows, has however something in it peculiar, as it serves to specify a Signature called *Tatto*, which has a very great and singular Effect in Harmony, and which is perform'd by touching the Key lightly, and quitting it with such a Spring as if it was Fire.

Examples of the ACCIACCATURE as Passages of Melody, Appogiature and Tacto for the Harpsichord; Observe, Those Notes with this Mark

Explicação sobre as *acciaccature* para o
cravo

A *acciaccatura* é uma composição de acordes dissonantes em relação às regras fundamentais da harmonia, e, assim, quando dispostos em lugares apropriados, produzem [exatamente] aquele efeito que se esperaria que eles pudessem destruir.

Nenhum intérprete, portanto, deveria vangloriar-se por ser capaz de acompanhar bem enquanto não dominar este segredo delicado e admirável que tem sido usado há mais de cem anos, do qual muitos bons exemplos podem ser encontrados no livro que escrevi para tal instrumento [o cravo].

O exemplo que se segue contém, porém, algo de peculiar, que serve para especificar um sinal nomeado *tatto*, que tem um efeito grande e singular na harmonia e que é executado tocando-se a tecla levemente e deixando-a com impulso, tal como se esta fosse fogo.

Exemplos das ACCIACCATURE como passagens melódicas, apojaturas e *tacto* para o cravo. *Observemos*: as notas com este sinal devem ser tocadas

are to be play'd with one Stroke of the
Fingers or by touching the Chords
successively from ye lowest Note
upward.

com um golpe dos dedos ou tocando os
acordes sucessivamente da nota mais
grave para a mais aguda.

The musical score is divided into three main sections. The first section consists of three staves: R. Hand (Right Hand), L. Hand (Left Hand), and Ground. The R. Hand part features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It includes markings for *Acc.^a* (Accented) and *Comb. of Chords*. The L. Hand part features a bass clef and includes markings for *Comb. of Chords*. The Ground part features a bass clef and includes markings for *App.^a* (Appoggiatura) and *Comb. of Chords*. The second section, labeled "Example II", consists of three staves: R. Hand, L. Hand, and Ground. The R. Hand part features a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). It includes markings for *App.^a* and *All.^{ro}* (Allegro). The L. Hand part features a bass clef and includes markings for *Comb. of Chords*. The Ground part features a bass clef and includes markings for *Comb. of Chords*. The third section consists of three staves: R. Hand, L. Hand, and Ground. The R. Hand part features a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). It includes markings for *App.^a* and *All.^{ro}*. The L. Hand part features a bass clef and includes markings for *Comb. of Chords*. The Ground part features a bass clef and includes markings for *Comb. of Chords*.

Thus I have collected and explain'd all the Ingredients of a good Taste, and nothing remains but to caution the Performer against concluding, that a mere mechanical Application of them, will answer the great Purpose of establishing a Character among the Judicious in all Arts and Sciences, something must be left to the good Sense of the Professor; for as the Soul informs the Body, so every Rule and every Principle must be enforc'd by the Knowledge and Skill of him who puts it in Practice.

Lastly, as the chief End I have in view, is to contribute as far as my Abilities will permit, to the Perfection of an Art that I love, and to rescue the Character of Musician from the Disgrace and

Deste modo, coletei e expliquei todos os ingredientes do bom gosto, e não resta nada a não ser alertar o intérprete a não concluir que uma mera aplicação mecânica deles levará ao grande propósito de estabelecer-se como um [músico de] caráter [judicioso] entre outros judiciosos em todas as Artes e Ciências. Algo deve ser deixado para o bom senso do professor, pois, assim como a alma afeta o corpo, toda regra e todo princípio deve ser feito cumprir através do conhecimento e da habilidade daquele que os põe em prática

Finalmente, como o principal objetivo que tenho em vista é contribuir – tanto quanto minhas habilidades permitirem – para o aperfeiçoamento de uma arte que amo, bem como para resgatar o caráter

Contempt which the Follies of ignorant Pretenders have brought upon it, I hope no acknowledg'd Master will lend his Countenance to the Misconstruction which those Pretenders may think their Interest to pass upon it.

To say All in few Words, the Road to Emulation is both open and wide; the most effectual Method to triumph over an Author is to excel him; and he manifests his Affection to a Science most who contributes most to its Advancement.

When I came first to *London*, which was Thirty-four Years ago, I found Musick in so thriving a State, that I had all the Reason imaginable to suppose the Growth would be suitable to the Excellency of the Soil.

But I have lived to be most miserably disappointed; for tho' it cannot be said that there was any want of Encouragement, that Encouragement was ill bestow'd.

The Hand was more considered than the Head; the Performance than the Composition; and hence it followed, that instead of labouring to cultivate a Taste,

do músico da desgraça e do desdém causados pelas loucuras de fingidores pretensiosos e ignorantes, espero que nenhum mestre reconhecido empreste sua permissão para as peças mal construídas que esses fingidores pensam ser de seu interesse passar adiante.

Para dizer tudo em poucas palavras, o caminho para emulação é aberto e amplo. O método mais eficaz para triunfar sobre um autor é superá-lo, e mais manifesta a sua afeição para com uma ciência aquele que melhor contribui para o seu avanço.

Quando vim pela primeira vez a *Londres*, trinta e quatro anos atrás, encontrei a música em um estado tão próspero que tive todas as razões imagináveis para supor que seu crescimento seria compatível à excelência do solo.

No entanto, vivi para ser miseravelmente desapontado, pois, embora não possa ser dito que houve qualquer falta de encorajamento, este encorajamento foi mal direcionado.

A mão foi levada mais em consideração que a cabeça; a performance, mais que a composição, e assim seguiu-se que, em vez de trabalhar para cultivar um gosto,

which seem'd to be all that was wanting, the Publick was content to nourish Insipidity.

Architecture, on the contrary, at that Time was in a very deplorable State, and yet in the same Interval, it has risen to its Meridian under the Protection of a most noble and intelligent LORD; and under a Patronage yet more illustrious and sublime, I have strong Reasons to flatter myself of seeing MUSICK do the same.

que parecia ser tudo o que faltava, o público se contentou em nutrir insipidez.

A arquitetura, ao contrário, naquele tempo [em 1714], estava em um estado muito deplorável e, no entanto, no mesmo intervalo, alcançou seu apogeu sob a proteção do mais nobre e inteligente SENHOR e, sob um amparo ainda mais ilustre e sublime, tenho fortes razões para vangloriar-me ao ver a MÚSICA fazer o mesmo.

George IIId.

By the Grace of God King of Great Britain, France and Ireland Defender of the Faith, &c. To all to whom these Presents shall come Greeting: WHEREAS, Francis Geminiani, Gent. hath represented unto Us, that he hath with great Labour and Expence, compos'd several Works, consisting of Vocal and Instrumental MUSIC, in order to be printed and published: and hath therefore humbly besought Us, to grant unto him our Royal Privilege and Licence for the Sole Printing and Publishing thereof; for the Term of Fourteen Years. We being willing to give all due Encouragement to Works of this Nature, are graciously pleased to condescend to his Request. And We do therefore by these Presents so far as may be agreeable to the Statute in that Behalf made and provided; grant unto the said Francis Geminiani his Executors, Administrators and Assigns, our Licence for the Sole Printing and Publishing the said Work, for the Term of Fourteen Years, to be computed from the Date hereof; strictly forbidding all our Subjects within our Kingdoms & Dominions to reprint or abridge the Same, either in the Like or any other Volume or Volumes whatsoever; or to

George II

Pela graça de Deus, o rei da Grã-Bretanha, França e Irlanda, defensor da fé etc., a todos a quem este se apresente, deve saudar: CONSIDERANDO que o cav. **Francis Geminiani** nos apresentou que, com grande esforço e dispêndio, compôs, para serem impressas e publicadas, diversas obras que consistem de MÚSICA vocal e instrumental. Consequentemente, nos rogou, humildemente, para garantir-lhe nosso privilégio real e licença para a única impressão e publicação delas pelo período de catorze anos. Nós, dispostos a proporcionar todo o encorajamento oportuno a obras desta natureza, estamos afavelmente contentes em condenscender sua solicitação. Nós, dessarte, por meio desta, até onde possa ser compatível ao estatuto feito e providenciado em nome disto, outorgamos ao mencionado **Francis Geminiani**, de seus cumpridores, administradores e mandatários, nossa licença para a única impressão e publicação da referida obra pelo período de catorze anos, a serem computados a partir da presente data, proibindo, estritamente, todos nossos indivíduos dentro de nossos reinos e domínios a reeditá-la ou abreviá-la, seja no mesmo

*import, buy, vend, alter or distribute any Copies thereof reprinted beyond the Seas, during the aforesaid Term of Fourteen Years, without the Consent or Approbation of the said **Francis Geminiani**, his Heirs, Executors and Assigns, under their Hands and Seals, first had and obtained, as they will answer the Contrary thereof at their Perils: Likewise the Commissioners and other Officers of the Customs the Master Warden and Company of Stationers are to take Notice, that due Obedience may be rendered to our Pleasure herein declared. Given to our Court at **Kesington** the 29th Day of July, 1739. In the thirteenth Year of our Reign.*

By His Majesty's Command;

Holles Newcastle.

volume ou em volumes quaisquer; ou importar, comprar, vender, alterar ou distribuir além-mar quaisquer cópias desta obra, durante o supracitado período de catorze anos, sem o consentimento ou aprovação do mencionado **Francis Geminiani**, de seus herdeiros, cumpridores e mandatários, sob suas mãos e selos, primeiramente tidos e adquiridos, pois redarguirão o contrário em suas ameaças. Outrossim, os encarregados, bem como os outros oficiais costumeiros, o guardião-mor e a companhia de papéis deverão tomar nota de que deve-se prestar a obediência adequada ao nosso contento aqui declarado. Cedido à nossa corte em **Kesington** no 29º dia de julho, 1739, no décimo-terceiro ano de nosso reinado.

Pelo comando de vossa majestade,

Holles Newcastle.

SONG I

Accompany'd by two Violins two German Flutes Tenor and Thorough Bass

The Lads of Peaty's Mill &c.

Andante

Pia.

Viol^o Pia.

Pia.

For.

For.

Fl.

For

Solo *h²*

P

Solo Pia

Solo

3

The musical score is written for piano and orchestra. It consists of three systems of staves. The piano part is written in treble and bass clefs, while the orchestra part is written in treble clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a 'Tutti' marking and a 'P' (piano) dynamic. The second system features a 'Solo' marking and a 'Tutti' marking. The third system features a 'Tutti' marking and a 'Viol. Fl.' (Violin and Flute) marking. The page includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

4

The Lass of Peaty's Mill, so bon - ny blyth and gay, In spite of

all my Skill Hath stole my Heart a - way. When tedding of the

Hay Bare headed on the Green, Love midst her Locks did

Pia .

Pia .

Handwritten musical score for a piano and vocal piece. The score is written on three systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics "play, And wanton'd in her Cen; Cen." and a piano accompaniment. The second system features a violin (Viol.) and flute (Fl.) entry. The third system continues the instrumental parts and ends with a double bar line and "D.C." marking.

SONG II

*The Night her silent
Sable wore &c.*

*The Night her silent
Sable wore &c.*

Pia. For. Pia. For.

Pia. For. Pia. For.

7

Tutti Pia

The Night her silent Suble wore, and gloomy were the Skies: of

Pia.

Fort

glitt'ring Stars appear'd no more, than Those in Nelly's Eyes.

8

When at her Father's Gate I knock'd where I had often been she shrouded on-ly

with her Smock a rose and loot me in.

Pia. For. Pia. For. D.C. //

Pia. For. Pia. For. D.C. //

Pia. For. Pia. For. D.C. //

Pia. For. Pia. For. D.C. //

SONG III 9

When Phoebus bright &c.

Pia

When Phoebus bright the azure Skies with golden Rays en-light-neth he

Vio. Pia

makes all Na-ture's Beauties rise Herbs Trees and Flow'rs he quickneth

Pl. For.

a-mongst all those he

Pia. Vio.

For. Pia.

Pia.

II

makes his Choice, and with delight goes thorough, with radiant Beams, and

silver Streams, are Leader Haughs and Yarrow.

For

For. Fl.

For

For.

Vio.

D. C. //

Vio.

//

// D. C. //

SONG III

*O Bessy
Bell &c.*

The musical score is written for a vocal soloist and piano accompaniment. It consists of three systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system includes a vocal line, a flute (Fl.) part, and a piano accompaniment. The third system includes a vocal line, a violin (Vio.) part, a flute (Fl.) part, and a piano accompaniment. The score is in 6/8 time and features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

O Bessy Bell and

Pia.

13

Mary Gray, They are twa bonny Lassies, They bigg'd a Bon'r on yon burn brae, & theekit it

over wi' Rashes Fair Besy Bell, I loo'd yestreen and thought I neer could al. ter but Mary

Gray's twa panky Een they gar my Fancy falter.

For. D.C. //

For. D.C. //

For. D.C. //

For. D.C. //

For. D.C. //

For. D.C. //

For. D.C. //

14 *Airs made into SONATAS for two Violins & a Bass*

*The Broom of
Covillethorn* *Grave*

pia *fegue* *for.*

Bonny Christy *Andante*

Handwritten musical score on page 15, featuring three systems of piano music. Each system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The piece concludes with a double bar line and the tempo marking *Grave*.

Grave

Presto

The musical score is written for piano and is marked *Presto*. It consists of four systems, each containing three staves (treble, middle, and bass). The music is in C major and 2/4 time. The first system shows a rapid ascending scale in the right hand and a bass line with chords and accidentals. The second system continues the scale and introduces a triplet in the middle staff. The third system features a triplet in the middle staff and a descending scale in the right hand. The fourth system concludes with a final triplet in the middle staff and a descending scale in the right hand.

17

The musical score is written on four systems of three staves each. The first two systems are in 3/4 time, and the last two are in 2/4 time. The music features complex piano textures with rapid sixteenth-note passages in the right hand and more rhythmic accompaniment in the left hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

SONATA II

Buſh aboon
Traquair

Andante

The musical score is written for a piano and features a variety of musical notations. The first system begins with the tempo marking 'Andante'. The second system includes the marking 'pia.' (piano) in the middle of the system. The third system includes the marking 'for.' (forte) in the middle of the system. The fourth system includes the marking 'pia.' (piano) in the middle of the system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and fingerings.

19

Handwritten musical score for piano, page 19. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of three staves each. The first system includes dynamic markings *P.* and *for.* and a repeat sign. The second system includes a *for.* marking. The third system includes a *Pia.* marking. The fourth system includes a *For.* marking. The fifth system includes a *P* marking. The sixth system includes a *Segue subito* marking. The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and fingerings.

Handwritten musical score for piano, page 20. The score is written in treble and bass clefs, featuring complex rhythmic patterns and fingerings. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *h*, *h*, *h*). The score is organized into four systems, each containing three staves (treble, middle, and bass). The first system shows a complex rhythmic pattern in the treble and middle staves, with a bass line featuring a 6/6 time signature. The second system continues the pattern, with a bass line featuring a 4/4 time signature. The third system shows a more complex rhythmic pattern in the treble and middle staves, with a bass line featuring a 4/4 time signature. The fourth system continues the pattern, with a bass line featuring a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for piano, page 21. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of three staves each (treble, middle, and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *h* (hairpins) and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fourth system.

SONATA III

*The last Time
I came over
the Moor*

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system includes the title *The last Time I came over the Moor*. The notation is in C major, 3/4 time. The first system features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. The third system includes a first ending (1st) and a second ending (2nd), both marked with repeat signs. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

Handwritten musical score for piano and strings, page 23. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of staves. The first system shows the piano introduction with treble and bass staves. The second system introduces the strings, with markings for *Pia.* (Piano) and *For.* (Forzando). The third system continues the piano and string parts, with a *Grave* marking and a *Pia.* marking. The fourth system features a *P.* (Piano) marking and a *Volti* (Volte) marking. The fifth system shows the piano and string parts concluding. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The string parts are labeled *Violoncello* and *Violon.* (Violoncello).

Handwritten musical score for piano, page 24. The score is written in C major, 4/4 time, and is marked *Allegro*. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score is written in a clear, legible hand.

Allegro

p.

for.

The image displays a page of handwritten musical notation, identified as page 25. The page contains three systems of music, each consisting of three staves. The notation is written in a historical style, featuring treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as 'h' and 'f'. The music is written in a historical style with some ligatures and slurs. The first system shows a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic bass line. The second system continues the melodic development with some slurs. The third system concludes the page with a final cadence and a double bar line.

26 { *Auld Bob*
Morrice }

4 Airs for a Violin or German Flute Violoncello & Harpichord

Affettuoso

Allegro

1st

2^d

The Country Lass

Andante

27

The musical score is written on ten systems of grand staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The second system continues the 'Allegro' tempo. The third system marks the beginning of the 'Andante' section. The fourth system continues the 'Andante' tempo. The fifth system continues the 'Andante' tempo. The sixth system continues the 'Andante' tempo. The seventh system continues the 'Andante' tempo. The eighth system continues the 'Andante' tempo. The ninth system continues the 'Andante' tempo. The tenth system continues the 'Andante' tempo.

Lady Ann Bothwell's
Lament.

Affettuoso

Allegro

Handwritten musical score for piano, page 29. The score consists of five systems of grand staves (treble and bass clef). The first four systems are for a single piece, while the fifth system is for a piece titled "Sleepy Body". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "p" and "f". The tempo marking "All.º moderato" is present in the "Sleepy Body" section, and "Vola presto" appears at the end of the page.

This page of musical notation, numbered 30, contains eight systems of music. Each system is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The notation includes various note values, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments are marked with 'h' and 'r'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

THE ART of

Playing on the

VIOLIN

CONTAINING

*All the Rules necessary to attain to a
Perfection on that Instrument, with
great variety of Compositions, which
will also be very useful to those who
study the Violoncello, Harpsichord &c.*

Composed by

F. Geminiani

Opera. IX.

LONDON. MDCCLI.

A ARTE de

tocar

VIOLINO

CONTENDO

*Todas as regras necessárias para
atingir a perfeição nesse instrumento,
com grande variedade de composições,
mui úteis àqueles que estudam
Violoncelo, Cravo, etc.*

Escrito por

F. Geminiani

Op. 9

LONDRES, 1751.

PREFACE.

THE Intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike the Imagination, affect the Mind, and command the Passions. The Art of playing the Violin consists in giving that Instrument a Tone that shall in a Manner rival the most perfect human Voice; and in executing every Piece with Exactness, Propriety, and Delicacy of Expression according to the true Intention of Musick. But as the imitating the Cock, Cuckoo, Owl, and other Birds; or the Drum, French Horn, Tromba-Marina, and the like; and also sudden Shifts of the Hand from one Extremity of the Finger-board to the other, accompanied with Contortions of the Head and Body, and all other such Tricks rather belong to the Professors of Legerdemain and Posture-masters than to the Art of Musick, the Lovers of that Art are not to expect to find any thing of that Sort in this Book. But I flatter myself they will find in it whatever is Necessary for the Institution of a just and regular Performer on the Violin. This Book will also be of Use to Performers on the Violoncello, and in some Sort of those who begin to study the Art of Composition.

PREFÁCIO

A intenção da Música é não apenas agradar aos ouvidos, mas também expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões. A arte de tocar violino consiste em proporcionar ao instrumento um tom que deve, de certo modo, superar a mais perfeita voz humana e em executar cada peça com exatidão, propriedade e elegância de expressão, de acordo com a verdadeira intenção da Música. No entanto, uma vez que a imitação do galo, do cuco, da coruja e de outros pássaros; ou da percussão, da trompa, da tromba-marina e de similares; e, também, repentinas mudanças de posição de uma extremidade do espelho à outra, acompanhadas de contorções da cabeça e do corpo e todos outros truques desta espécie são mais próprios a professores de malabarismo e a mestres de postura do que à arte da Música, os amantes dessa arte não devem esperar encontrar nada desta natureza neste livro. Todavia, fico satisfeito com o fato de que poderão encontrar tudo o que for necessário à formação de um violinista sensato e equilibrado. Este livro será útil também aos violoncelistas e, de algum modo, àqueles que começam a estudar a arte da composição.

After the several Examples, I have added twelve Pieces in different Stiles for a Violin and Violoncello with a thorough Bass for the Harpsichord. I have not given any Directions for the performing them; because I think the Learner will not need any, the foregoing Rules and Examples being sufficient to qualify him to perform any Musick whatsoever.

I have nothing farther to add, but to beg the Favour of all Lovers of Musick to receive this Book with the same Candour that it is offered to them, by their

Most obedient humble Servant,
F.G.

Exemplo I.
(A.)

A Represents the Finger-board of a Violin, on which are marked all the Tones and Semitones, within the Compass of that Instrument, according to the *Diatonick* Scale; they are 23 in Number, viz. three Octaves and a Tone; and in every Octave of the *Diatonick* Scale there are five Tones and two of the greater Semitones. I would recommend it to the Learner, to have the Finger-board

Após diversos exemplos, adicionei doze peças em estilos diferentes para um violino e um violoncelo, com um baixo contínuo para o cravo. Não dei nenhuma instrução para executá-las, pois acredito que o aprendiz não necessitará de nenhuma, visto que as regras e exemplos seguintes serão suficientes para qualificá-lo a tocar qualquer tipo de música.

Não tenho mais nada a acrescentar, mas peço a benevolência de todos os amantes da música para que recebam este livro com a mesma franqueza com que lhes é oferecido. De seu

Mais obediente e humilde servo,
F.G.

Exemplo I
(A.)

“A” representa o espelho de um violino, no qual estão marcados todos os tons e semitons dentro da tessitura desse instrumento, de acordo com a escala *diatônica*. Eles estão em um número de 23, sendo três oitavas e um tom, visto que em cada oitava da escala *diatônica* há cinco tons e dois dos semitons maiores. Eu recomendaria ao aprendiz que tivesse o espelho de seu violino

of his Violin marked in the same Manner, which will greatly facilitate his learning to stop in Tune.

marcado da mesma maneira, o que facilitaria bastante seu aprendizado para tocar afinado.

(B.)

B shews a Method of acquiring the true Position of the Hand, which is this: To place the first Finger on the first String upon F; the second Finger on the second String upon C; the third Finger on the third String upon G; and the fourth Finger on the fourth String upon D. This must be done without raising any of the Fingers, till all four have been set down; but after that, they are to be raised but a little Distance from the String they touched; and by so doing the Position is perfect.

(B.)

“B” apresenta um método de aquisição da verdadeira posição da mão [esquerda], que consiste em posicionar o primeiro dedo acima da primeira corda, na nota Fá; o segundo dedo sobre a segunda corda, na nota Dó; o terceiro dedo sobre a terceira corda, na nota Sol; e o quarto dedo sobre a quarta corda, na nota Ré. Isso deve ser feito sem levantar nenhum outro dedo, até que todos os quatro tenham sido abaixados. Após isso, contudo, devem ser levantados somente por uma pequena distância da corda tocada, e, assim, a posição estará perfeita.

The Violin must be rested just below the Collar-bone, turning the right-hand Side of the Violin a little downwards, so that there may be no Necessity of raising the Bow very high, when the fourth String is to be struck.

Observe also, that the Head of the Violin must be nearly Horizontal with that Part which rests against the Breast, that the Hand may be shifted with Facility and without any Danger of dropping the Instrument.

The Tone of the Violin principally Depends upon the right Management of the Bow. The Bow is to be held at a small Distance from the Nut, between the Thumb and Fingers, the Hair being turned inward against the Back or Outside of the Thumb, in which Position it is to be held free and easy, and not stiff. The Motion is to proceed from the Joints of the Wrist and Elbow in playing quick Notes, and very little or not at all from the Joint of the Shoulder; but in playing long Notes, where the Bow is drawn from one End of it to the other, the Joint of the Shoulder is also a little employed. The Bow must always be drawn parallel with the Bridge, (which can't be done if it is held stiff) and must be pressed upon the Strings with the Fore-finger only, and

O violino deve ser apoiado logo abaixo da clavícula, inclinando o seu lado direito um pouco para baixo, de modo que não haja necessidade de levantar demasiadamente o arco quando a quarta corda for tocada.

Observemos, também, que a voluta deve estar praticamente em posição horizontal em relação à parte que repousa contra o peito, de modo que seja possível mudar de posição com facilidade e livre de qualquer perigo de derrubar o instrumento.

O som do violino depende, principalmente, do manuseio correto do arco, que deve ser segurado a uma pequena distância do talão, entre o polegar e os [outros] dedos. A crina deverá estar voltada para o interior, contra a parte posterior – ou fora – do polegar. Nessa posição, o arco deve ser segurado com liberdade e leveza, e não tenso. O movimento deve partir das articulações do punho e do cotovelo em passagens rápidas, e muito pouco ou nada do ombro. Entretanto, para notas longas, em que o arco é empregado de uma extremidade à outra, utiliza-se um pouco o ombro. O arco deve ser utilizado sempre paralelamente ao cavalete (o que não pode ser feito se estiver segurado de uma maneira rígida), e, ao tanger as

not with the whole Weight of the Hand. The best Performers are least sparing of their Bow; and make Use of the whole of it, from the Point to that Part of it under, and even beyond their Fingers. In an Upbow the Hand is bent a little downward from the Joint of the Wrist, when the Nut of the Bow approaches the Strings, and the Wrist is immediately streightned, or the Hand rather a little bent back or upward, as soon as the Bow is began to be drawn down again.

One of the principal Beauties of the Violin is the swelling or encreasing and softening the Sound; which is done by pressing the Bow upon the Strings with the Fore-finger more or less. In playing all long Notes the Sound should be begun soft, and gradually swelled till the Middle, and from thence gradually softened till the End. And lastly, particular Care must be taken to draw the Bow smooth from one End to the other without any Interruption or stopping in the Middle. For on this principally, and the keeping it always parallel with the Bridge, and pressing it only with the Fore-finger upon the Strings with Discretion, depends the fine Tone of the Instrument.

cordas, deve ser pressionado apenas com o dedo indicador, e não com o peso da mão. Os melhores violinistas poupam a quantidade de arco, e fazem uso da sua totalidade, desde a ponta até a parte inferior, e até mesmo além de seus dedos. Em um arco para cima, a mão direita é curvada um pouco abaixo da articulação do punho – quando o talão do arco se aproxima das cordas –, e o punho, assim que o arco começa a descer, é imediatamente endireitado, ou a mão volta à sua posição anterior, ou curva-se para cima assim que o arco se dirige para baixo novamente.

Uma das principais belezas do violino é o crescer, ou aumentar, e o suavizar do som, que é realizado ao pressionar mais ou menos o arco contra as cordas, usando o dedo indicador. Ao tocar todas as notas longas, o som deve começar suave e, gradualmente, aumentar até o meio do arco e, então, ser atenuado até o fim. Por último, deve-se ter cuidado especial ao traçar o arco continuamente do início ao fim, sem nenhuma interrupção ou paradas no meio, pois o bom som do instrumento depende, principalmente, tanto que se mantenha o arco sempre paralelo ao cavalete e do quanto seja pressionado contra as cordas discretamente apenas com o dedo indicador.

(C.)

C shews the 7 Orders. What I mean by an Order is a certain Number of Notes which are to be played without transposing the Hand. The first Order contains 17 Notes, and the other six Orders contain no more than sixteen.

Under the Notes of the first Order you will find their Names, and over the same Notes Figures denoting the Fingers with which they are to be stopped, and the Strings on which they are stopped.

It must be observed that between the two black Notes is the greater Semitone, and between the others is the Tone,

The Mark (o) denotes an open String.

From the first Order you are to begin to play.

'Tis necessary to place the Fingers exactly upon the Marks that belong to the Notes; for on this depends the stopping perfectly in Tune,

After having been practised in the first Order, you must pass on to the second,

(C.)

“C” apresenta as 7 posições. O que quero dizer com posição é um certo número de notas que devem ser tocadas sem a transposição da mão [esquerda]. A primeira posição contém 17 notas, enquanto as outras seis não contêm mais que dezesseis.

Abaixo das notas da primeira posição, encontraremos seus respectivos nomes, e, acima delas, números denotando os dedos com os quais elas devem ser tocadas, assim como as cordas nas quais elas são feitas.

Deve-se observar que, entre as duas notas pretas, há um semitom maior e, entre as outras, há um tom.

O sinal (o) significa uma corda solta.

Começaremos a tocar a partir da primeira posição.

É necessário posicionar os dedos exatamente sobre os sinais pertencentes às notas, pois o tocar perfeitamente afinado depende disso.

Após a primeira posição ter sido praticada, passemos à segunda e, então,

and then to the third; in which Care is to be taken that the Thumb always remain farther back than the Fore-finger; and the more you advance in the other Orders the Thumb must be at a greater Distance till it remains almost hid under the Neck of the Violin.

It is a constant Rule to keep the Fingers as firm as possible, and not to raise them, till there is a Necessity of doing it, to place them somewhere else; and the Observance of this Rule will very much facilitate the playing double Stops.

The fingering, indeed, requires an earnest Application, and therefore it would be most prudent to undertake it without the Use of the Bow, which you should not meddle with till you come to the 7th Example, in which will be found the necessary and proper Method of using it.

It cannot be supposed but that this Practice without the Bow is disagreeable, since it gives no Satisfaction to the Ear; but the Benefit which, in Time, will arise from it, will be a Recompence more than adequate to the Disgust it may give.

à terceira, na qual devemos atentar para que o polegar permaneça bem mais atrás que o dedo indicador. À medida que avançarmos às outras posições, o polegar deve ficar a uma distância ainda maior, até que ele permaneça quase escondido sob o braço do violino.

É uma regra constante manter os dedos o mais firmes possível e não levantá-los até que haja a necessidade de fazê-lo para posicioná-los em outro lugar. Observar esta regra facilitará muito tocar cordas duplas.

O dedilhado, de fato, requer uma aplicação diligente. Portanto, seria mais prudente exercê-lo sem o uso do arco, ou seja, não devemos nos aventurar até que alcancemos o 7º exemplo, no qual se encontra o método apropriado e necessário para utilizá-lo.

Nada se pode supor além de que essa prática sem o uso do arco seja desagradável, uma vez que não proporciona satisfação alguma aos ouvidos. Todavia, o benefício que, com o tempo, surgirá disso, será a recompensa mais que adequada para o desgosto que ele possa causar.

under the fourth Order; by stopping the same Note with the second Finger it passes into the third; by stopping the same with the third, into the second; and finally by stopping the same with the fourth Finger it enters into the first.

This is sufficient to shew what Transposition of the Hand is. I have only now to recommend a good Execution of the whole, both in rising and falling; and great Care in conducting the Hand, as also in the placing the Fingers exactly on the Marks. With all these the Practitioner must by Degrees acquire Quickness.

posição, ao tocar a mesma nota com o segundo dedo, passará à terceira; ao tocar a mesma nota com o terceiro, passará à segunda; e, finalmente, ao tocar a mesma nota com o quarto dedo, chegará à primeira.

Isso é o suficiente para mostrar o que é a mudança de posição. Só me resta, agora, recomendar uma boa execução do todo, tanto ascendente quanto descendente; e grande cuidado ao conduzir a mão, além de posicionar os dedos exatamente sobre as marcações. Com tudo isso, o praticante deve, gradualmente, adquirir rapidez.

(E.)

(E.)

E contains several different Scales, with the Transpositions of the Hand, which ought to be made both in rising and falling. It must here be observed, that in

“E” contém várias escalas diferentes com as respectivas mudanças de posição, que devem ser feitas tanto em movimento ascendente quanto em

drawing back the Hand from the 5th, 4th and 3d Order to go to the first, the Thumb cannot, for Want of Time, be replaced in its natural Position; but it is necessary it should be replaced at the second Note.

A Sharp (**#**) raises the Note to which it is prefixed, a Semitone higher; as for Example, when a Sharp is prefixed to C, the Finger must be placed in the Middle between C and D, and so of the rest, except B and E; for when a Sharp is prefixed to either of them, the Finger must be placed upon C and F. A Flat (**b**) on the Contrary renders the Note to which it is prefixed, a Semitone lower: As for Example, when a Flat is prefixed to B the Finger must be placed in the Middle between B and A, and so of the Rest except F and C; for when a Flat is prefixed to either of them the Finger must be placed upon E and B natural. This Rule concerning the Flats and Sharps is not absolutely exact; but it is the easiest and best Rule that can be given to a Learner. This Mark (**h**) takes away the Force of both the Sharp and the Flat and restores the Note before which it is placed to its natural Quality.

movimento descendente. Deve-se observar aqui que, ao trazer a mão de volta da 5ª, 4ª e 3ª posições para a primeira, o polegar não pode, por uma questão de tempo, ser recolocado em sua posição natural. É necessário, contudo, que ele seja reposicionado na nota seguinte.

O sustenido (**#**) é colocado antes da nota e a aumenta um semitom. Por exemplo, quando é adicionado ao Dó, o dedo deve ser posicionado no meio entre o Dó e o Ré, e o mesmo para o resto, com exceção do Si e do Mi, pois, quando o sustenido for colocado antes de uma destas, o dedo deve ser posicionado sobre o Dó e o Fá, [respectivamente]. O bemol (**b**), [que também é colocado antes da nota,] a diminui em um semitom. Por exemplo, quando um bemol for colocado antes da nota Si, o dedo deve ser posicionado no meio entre Si e Lá, e o mesmo para o resto, com exceção do Fá e do Dó, pois, quando um bemol for colocado antes de alguma destas notas, o dedo deve ser posicionado sobre o Mi e o Si natural [respectivamente]. Essa regra acerca dos bemóis e dos sustenidos não é absolutamente exata, mas é a melhor e mais fácil que pode ser oferecida a um aprendiz. Este sinal (**h**) remove a ação

tanto do sustenido quanto do bemol e faz a nota antes do qual é colocado retornar ao seu estado natural.

Example II.

In This Example there are 13 Scales, composed of the *Diatonick* and *Cromatick* Genera. Many may, perhaps, imagine that these Scales are merely *Cromatic*, as they may not know that the *Cromatic* Scale must be composed only of the greater and lesser Semitones; and that the Octave also must be divided into 12 Semitones, that is, 7 of the greater and 5 of the lesser; but the present 13 Scales being composed of Tones and the greater and lesser Semitones, and the Octave containing 2 Tones, 5 of the greater Semitones and 3 of the lesser, I call them *mixt*.

Exemplo II

Neste exemplo há 13 escalas, compostas pelos gêneros *diatônico* e *cromático*. Muitos podem pensar, talvez, que essas escalas são meramente *cromáticas*, não sabendo que a escala *cromática* deve ser composta apenas de semitons maiores e menores, e que a oitava também deve ser dividida em 12 semitons, sendo 7 dos maiores e 5 dos menores. Entretanto, pelo fato de as 13 escalas em questão serem compostas de tons e semitons maiores e menores, e pelo fato de a oitava conter 2 tons, 5 semitons maiores e 3 menores, denomino-as *mistas*.

Take notice that the Sign (*ma*) signifies *Major* or greater, and the Sign (*mi*) *Minor* or lesser.

The Position of the Fingers marked in the first Scale (which is that commonly practised) is a faulty one; for two Notes cannot be stopped successively by the same Finger without Difficulty, especially in quick Time.

Notemos que o sinal (*ma*) significa *Major* ou maior, e o sinal (*mi*) , *Minor* ou menor.

A posição dos dedos marcada na primeira escala (a qual é comumente praticada) é enganosa, pois duas notas não podem ser tocadas sucessivamente pelo mesmo dedo sem dificuldade, especialmente em tempo rápido.

Essempio II.

The musical score for 'Essempio II.' consists of eight staves of music, each representing a different scale or exercise. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-4) above the notes. The first staff is marked with a '1^a' and includes the letters 'ma' and 'mi' above some notes. The subsequent staves are marked with '2^a', '3^a', '4^a', '5^a', '6^a', '7^a', and '8^a'. The music is written in a single melodic line on a five-line staff, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes, sometimes with additional markings like 'I' or 'I^a'.

Example III.

Contains 4 Scales of the *Diatonick Genus* transposed; and here, not to burthen the Memory of the Beginner, all the Flats (*b*) instead of being marked at the beginning of the Staff, are marked immediately before the Notes which they belong to; but their true Situation may be seen at the End of the Staff.

Exemplo III

Contém quatro escalas do gênero *diatônico* transpostas. Para não sobrecarregar a memória do iniciante, todos os bemóis (*b*), neste exercício, em vez de estarem marcados no começo do pentagrama, estão marcados imediatamente antes das notas a que se referem. No entanto, sua verdadeira situação pode ser vista no fim do pentagrama.

Essempio III.

Example IV.

In this Example are contained 9 Scales transposed, and composed of the *Diatonick* and *Cromatic Genera*; I have used the same Method of marking the Flats in the first eight Scales, and the Sharp in the ninth Scale, as in the former Example.

'Tis necessary in this Example to be very exact in observing the Distance between one Note and another, as also the Position of the Fingers, and the Transposition of the Hand. The Position of the Fingers in the last Scale is extremely faulty and is set down meerly by Way of Caution to the Learner to avoid it. The Scales in this Example begin at the Mark (☺) and are to be practised backward as well as forward.

Exemplo IV

Neste exemplo, há 9 escalas transpostas e compostas dos *gêneros diatônico e cromático*. Usei o mesmo método do exemplo anterior: marcar os bemóis nas primeiras oito escalas, e o sustenido na nona escala.

É necessário, neste exemplo, ser bastante preciso na observância da distância entre uma nota e outra, como também da posição dos dedos e da mudança de posição. A posição dos dedos na última escala é extremamente enganosa, e é colocada meramente como medida de precaução, para que o aprendiz a evite. As escalas, neste exemplo, começam em (☺), e devem ser praticadas tanto em movimento ascendente quanto em movimento descendente.

Example V.

In this there are 4 *Diatonick* Scales transposed, and with different Transpositions of the Hand. Let it be observed that after you have practised them in ascending they should be practised also back again.

Exemplo V

Neste [exemplo], há 4 escalas *diatônicas* transpostas e com diferentes mudanças de posição. Observemos que, após tê-las praticado ascendentemente, devemos praticá-las descendentemente mais uma vez.

Example VI.

This Example contains 6 Scales composed both of the *Diatonick* ad *Cromatic* transposed. Observe when the Sign (x) comes before the C, your Finger must be put upon D; and when the same Sign is before F, the Finger must be upon G.

Exemplo VI

Este exemplo contém 6 escalas e compostas por ambos os gêneros, *diatônico* e *cromático* transpostos. Observemos que, quando (x) vier antes do Dó, o dedo deve ser posicionado sobre o Ré, e, quando o mesmo sinal estiver antes do Fá, deve ser posicionado sobre o Sol.

Example VII.

This contains 14 Scales, composed of all the Intervals which belong to the *Diatonick Genus*. In which are variety of Transpositions of the Hand. I must here remind you to let the Fingers rest as firm as possible on the String, in the Manner already mentioned. These Scales should be executed with the Bow, and it will be therefore necessary to practice for some Days, all that is contained in the 24th Example, in order not to confound the Execution of the Fingers with that of the Bow.

Exemplo VII

Este [exemplo] contém 14 escalas compostas de todos os intervalos, que pertencem ao *gênero diatônico*, nos quais há uma variedade de mudanças de posição. Devo lembrar-lhes de deixar os dedos posicionados o mais firme possível sobre as cordas, da maneira já mencionada. Estas escalas devem ser executadas com o arco e será necessário, portanto, praticar, por alguns dias, tudo o que está contido no 24º exemplo, para que não se confunda a execução dos dedos com a do arco.

Essempio VII

Example VIII.

In this are contained 20 Scales in different Keys, very useful for acquiring Time and the stopping in Tune. Here it must be observed, that you are to execute them by drawing the Bow down and up, or up and down alternately; taking Care not to follow that wretched Rule of drawing the Bow down at the first Note of every Bar.

Exemplo VIII

Neste [exemplo], há 20 escalas em diferentes tonalidades, muito úteis para a aquisição do pulso e da precisão na afinação das notas. Digno de observação aqui é que devemos executá-las com movimentos do arco baixo e para cima, ou para cima e para baixo, alternadamente, tomando cuidado para não seguir aquela regra infeliz de mover o arco para baixo na primeira nota de cada compasso.

Essempio VIII

1^a

And.^{te}

2^a

3^a

4^a

5^a

6^a

Allegro

The musical score consists of six systems, each with a piano (left) and violin (right) staff. The first system is marked '1^a' and 'And.^{te}'. The second system is marked '2^a'. The third system is marked '3^a'. The fourth system is marked '4^a'. The fifth system is marked '5^a'. The sixth system is marked '6^a' and 'Allegro'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7). The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) between the fifth and sixth systems.

7^a

And.^{te}

8^a

9^a

10^a

And.^{te}

11^a

12^a

Adagio

The musical score consists of ten systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and one flat (Bb). The tempo markings are 'And.' (Andante) and 'Adagio'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The piece is marked with 'And.' (Andante) and 'Adagio'.

13^a

All.^o

14^a

15^a

All.^o

16

Adagio

17^a

All.^o

18^a

And.^o

19^a

Example IX.

In this Example are contained 16 Variations, most useful in Regard to Time, to the Bowing, the stopping in Tune and the Execution. Again you must be careful to keep the Fingers as firm as possible on the Strings, and also in bowing employ the Wrist much, the Arm but little, and the Shoulder not at all.

Exemplo IX

Neste exemplo há 16 variações, muito úteis no que tange o tempo, o arco, a afinação e a execução. Novamente, devemos atentar para manter os dedos o mais firme possível sobre as cordas e, também, para empregar bastante o punho, pouco o braço, e nada os ombros na condução do arco.

Essempio IX

This page contains ten systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 for the right hand and 1-7 for the left hand. The piece is divided into sections labeled 5^a through 15^a.

System 1: Treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff begins with a half note F3, followed by a half note G3.

System 2: Treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff begins with a half note F3, followed by a half note G3.

System 3: Treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff begins with a half note F3, followed by a half note G3.

System 4: Treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff begins with a half note F3, followed by a half note G3.

System 5: Treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff begins with a half note F3, followed by a half note G3.

System 6: Treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff begins with a half note F3, followed by a half note G3.

System 7: Treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff begins with a half note F3, followed by a half note G3.

System 8: Treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff begins with a half note F3, followed by a half note G3.

System 9: Treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff begins with a half note F3, followed by a half note G3.

System 10: Treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff begins with a half note F3, followed by a half note G3.

System 11: Treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff begins with a half note F3, followed by a half note G3.

System 12: Treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff begins with a half note F3, followed by a half note G3.

System 13: Treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff begins with a half note F3, followed by a half note G3.

System 14: Treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff begins with a half note F3, followed by a half note G3.

System 15: Treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. Bass staff begins with a half note F3, followed by a half note G3.

Example X.

This Example is composed of Scales mixt with various Passages and Modulations, which are often repeated with different Transpositions of the Hand; and is calculated to render the Labour of Practice more pleasant.

Exemplo X

Este exemplo é composto de escalas mistas com várias passagens e modulações, que são frequentemente repetidas com diferentes mudanças de posição, e foi elaborado para conferir mais prazer ao labor da prática.

Essempio X

Exemplo XI.

This Example is transposed from the other, a Tone higher, so that the Melody may be said to be the same, but the Accompaniment is quite different.

Exemplo XI

Este exemplo é transposto, a partir do anterior, um tom acima, de modo que pode-se dizer que a melodia seja a mesma. O acompanhamento, no entanto, é consideravelmente diferente.

Essempio XI

This page contains ten systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The notation is highly detailed, featuring numerous sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes to indicate fingerings. The piece ends with a double bar line and repeat dots at the bottom right of the final system.

Example XII.

In order to execute this Composition well, 'tis necessary to examine very frequently the Transpositions of the Hand in it, until they are entirely impressed on the Mind; and then to practice the 24th Example for acquiring the free Use of the Bow, and after proceed to execute this Example, which will be then found not so difficult as it may at first be thought.

Exemplo XII

Para que esta composição seja executada adequadamente, é necessário examinar com frequência as suas mudanças de posição até que elas estejam inteiramente gravadas na mente. [Devemos], então, praticar o 24º exemplo para adquirir a utilização livre do arco, e, em seguida, devemos proceder à execução deste exemplo, que não será, desta forma, considerado tão difícil como pode parecer à primeira vista.

Essempio XII

The musical score for Example XII consists of four systems, each with a violin staff and a piano staff. The violin parts are marked *Frestissimo* and feature intricate, rapid passages with many slurs and ties. The piano parts provide harmonic support with various chords and fingerings indicated by numbers 1-5 and 6-7. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

This page contains eight systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical elements:

- System 1:** Treble staff has a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. Bass staff has a simpler accompaniment with some chords and single notes. Fingerings like 4, 1, 0, 3, 4, 3, 1, 4, 0 are indicated.
- System 2:** Treble staff continues the melodic development. Bass staff has a more active line with some chords. Fingerings like 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6 are shown.
- System 3:** Treble staff has a melodic line with some slurs. Bass staff has a line with some chords and single notes. Fingerings like 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6 are shown.
- System 4:** Treble staff has a melodic line with some slurs. Bass staff has a line with some chords and single notes. Fingerings like 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6 are shown.
- System 5:** Treble staff has a melodic line with some slurs. Bass staff has a line with some chords and single notes. Fingerings like 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6 are shown.
- System 6:** Treble staff has a melodic line with some slurs. Bass staff has a line with some chords and single notes. Fingerings like 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6 are shown.
- System 7:** Treble staff has a melodic line with some slurs. Bass staff has a line with some chords and single notes. Fingerings like 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6 are shown.
- System 8:** Treble staff has a melodic line with some slurs. Bass staff has a line with some chords and single notes. Fingerings like 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6 are shown.

The notation includes various musical elements such as fingerings, articulations (pia., for.), and dynamic markings (f). The piece concludes with a double bar line in the final system.

Example XIII

This Movement ought to be execute in such a Manner as to resemble an affecting Discourse, and cannot be justly performed without having first well comprehended and often practised what is contained in the 18th Example.

Exemplo XIII

Este movimento deve ser executado de maneira que realce um discurso emotivo, e não pode ser tocado apropriadamente sem ter, primeiro, compreendido bem e praticado copiosamente o que está contido no 18º exemplo.

Essempio XIII

Example XIV.

In this are contained 14 Scales; some of which are composed in Keys with a third *Major*, and the others in Keys with a third *Minor*. These Scales ought to executed with Quickness, and in order to execute them well, you must take Care to

Exemplo XIV

Neste [exemplo], há 14 escalas, algumas das quais estão compostas de tonalidades maiores, e outras, de menores. Elas devem ser executadas com rapidez e, para que o seja feito bem, devemos atentar para pôr em prática as regras

put in Practice the Rules laid down in the
12th Example.

establecidas no 12º exemplo.

Exemplo XIV

The musical score for 'Exemplo XIV' consists of ten systems, each containing a treble and bass staff. The exercises are numbered 1ª through 10ª. The first system is marked 'Presto'. The exercises feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The exercises are designed to practice the rules laid down in the 12th Example.

Example XV

This contains the 7 Orders already mentioned, which proceed one after another without concluding or making any Cadence. Here also is introduced the *Cromatic Flat*, (*b*) and the *Cromatic Sharp* (*#*). The Sign (*⌢*) signifies the last Note of the Order, and the Sign (*┐*) the first Note of the succeeding Order, upon which the Hand is to be transposed.

I am sensible that the Modulation of these Orders is somewhat harsh, but however very useful; for a good Professor of the Violin is obliged to execute with Propriety and Justness, every Composition that is laid before

Exemplo XV

Este [exemplo] contém as 7 posições já mencionadas, que procedem uma após a outra sem concluir ou fazer qualquer cadência. Aqui é introduzido, também, o bemol (*b*) e o sustenido (*#*) cromáticos. O sinal (*⌢*) significa a última nota da posição, e (*┐*), a primeira nota da posição subsequente, para a qual a mão [esquerda] deve ser transposta.

Estou consciente de que essas mudanças de posição são, de certa forma, difíceis, porém muito úteis, visto que um bom professor de violino é obrigado a executar com propriedade e assertividade toda composição que é

him; but he who has never played any other Musick than the agreeable and common Modulation, when he comes to play at Sight what is directly opposite to it, must be very much at a Loss.

posta diante de si. No entanto, para aquele que nunca tocou nenhuma outra música além das modulações comuns e agradáveis, quando se põe a tocar à primeira vista o que é diretamente oposto a isso, deve sofrer um revés.

Essempio XV.

The musical score consists of six systems, each with a piano (piano) staff and a transverse flute (Trasf. ne) staff. The piano staves feature complex chromatic passages with many accidentals and a figured bass line. The transverse flute staves play a melodic line, often with grace notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece is marked with a 'C' time signature.

Example XVI.

This Example shews in how many different Manners of bowing you may play 2, 3, 4, 5 and 6 Notes. As for

Exemplo XVI

Este exemplo apresenta de quantas maneiras diferentes podemos tocar com o arco 2, 3, 4, 5 e 6 notas. Por exemplo,

Instance, 2 Notes may be played in 4 different Manners, 3 Notes in eight, 4 in 16, 5 in 32, and 6 in 62. It must be observed, that the Example marked with the Letter A is of 2 Notes, B, 3, C, 4, D, 5, and the Letter F, 6. The Letter **(g)** denotes that the Bow is to be drawn downwards; and the Letter **(s)** that it must be drawn upwards. The Learner should be indefatigable in practising this Example till he has made himself a perfect Master of the Art of Bowing. For it is to be held as a certain Principle that he who does not possess, in a perfect Degree, the Art of Bowing, will never be able to render the Melody agreeable nor arrive at a Facility in the Execution.

2 notas podem ser tocadas de 4 maneiras diferentes; 3 notas, de oito; 4, de 16; 5, de 32; e 6, de 62. Deve-se observar que o exemplo marcado com a letra A é de 2 notas; B, 3; C, 4; D, 5; e a letra F, 6. A letra **(g)** denota que o arco deve ser direcionado para baixo; e a letra **(s)**, para cima. O aprendiz deve ser incansável na prática deste exemplo até se tornar um mestre perfeito na arte do manuseio do arco, pois deve-se manter como um princípio que aquele que não dominar, em um nível perfeito, essa arte, jamais será capaz de tornar a melodia agradável, tampouco de alcançar a facilidade na execução.

Essempio XVI

The musical score for 'Essempio XVI' consists of three systems, each with a violin staff (treble clef) and a cello/bass staff (bass clef).
 - **System A:** Marked 'Grave'. The violin staff begins with a series of notes marked with 'g' (down bow) and 's' (up bow), with fingerings 1, 2, 3, 4 indicated. The cello/bass staff has a single note.
 - **System B:** Marked 'And.te'. The violin staff features a complex sequence of notes with many 'g' and 's' markings and fingerings. The cello/bass staff has a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62.
 - **System C:** The violin staff continues with notes and bowing directions. The cello/bass staff has notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62.

First system of musical notation, measures 9 through 32. The score is written for piano (P) and features complex, rapid passages in both the treble and bass staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation, measures 33 through 40. The score continues the complex, rapid passages from the first system. It begins with a section marked 'E' and a repeat sign. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

Example XVII.

This Example only differs from the foregoing, as to what concerns Time and Composition; in other Respects it is the same.

Exemplo XVII

Este exemplo difere do anterior somente no que diz respeito ao tempo e à composição. Em outros aspectos, é igual.

Essempl. XVII

Musical score for piano, featuring ten systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like *And.* (Andante) and *Allegro*. Fingerings and articulations are indicated by numbers and symbols above and below notes. Measure numbers 12 through 32 are visible, with a section starting at measure 56 marked *Allegro*.

Example XVIII.

Contains all the Ornaments of Expression, necessary to the playing in a good Taste.

What is commonly call'd good Taste in singing and playing, has been thought for some Years past to destroy the true Melody, and the Intention of their Composers. It is supposed by many that a real good Taste cannot possibly be acquired by any rules of Art; it being a peculiar Gift of Nature, indulged only to those who have naturally a good Ear: And as most flatter themselves to have this Perfection, hence it happens that he who sings or plays, thinks of nothing so much as to make continually some favourite Passages or Graces, believing

Exemplo XVIII

Contém todos os ornamentos de expressão necessários à execução de bom gosto.

O que é comumente denominado bom gosto no cantar e no tocar foi considerado, por alguns anos no passado, como algo que destrói a verdadeira melodia e a intenção de seus compositores. Muitos supõem que não é possível adquirir o verdadeiro bom gosto por meio de quaisquer regras da arte, pois trata-se de um dom particular da natureza, concedido apenas àqueles que têm naturalmente um bom ouvido. Como a maioria se exhibe por possuir essa perfeição, tem-se, por consequência, que aquele que canta ou que toca pensa

that by this Means he shall be thought to be a good Performer, not perceiving that playing in good Taste doth not consist of frequent Passages, but in expressing with Strength and Delicacy the Intention of the Composer. This Expression is what every one should endeavour to acquire, and it may be easily obtained by any Person, who is not too fond of his own Opinion, and doth not obstinately resist the Force of true Evidence. I would not however have it supposed that I deny the powerful Effects of a good Ear; as I have found in several Instances how great its Force is; I only assert that certain Rules of Art are necessary for a moderate Genius, and may improve and perfect a good one. To the End therefore that those who are Lovers of Musick may with more Ease and Certainty arrive at Perfection, I recommend the Study and Practice of the following Ornaments of Expression, which are fourteen in Number; namely,

1st A plain Shake (2d A Turn'd Shake (3d A superior Apogiatura (4th An inferior Apogiatura (5th Holding the Note (6th

apenas em fazer continuamente suas diminuições e ornamentos favoritos, acreditando que, por isso, será reconhecido como um bom intérprete, não percebendo que tocar com bom gosto não consiste em frequentes ornamentações, mas em expressar com força e elegância a intenção do compositor. Essa expressão é o que todos devem se esmerar para adquirir, e pode ser facilmente obtida por qualquer pessoa que não seja afeiçãoada à sua própria opinião e que não resista obstinadamente à força da verdadeira evidência. No entanto, não nego as capacidades marcantes de um bom ouvido, cuja força presenciei em diversas instâncias. Aponto, apenas, que certas regras da arte são necessárias a um engenho mediano, que podem melhorar e aperfeiçoar um que seja, por si, bom. Em suma, para que os amantes da música possam chegar à perfeição com mais facilidade e precisão, recomendo o estudo e a prática dos seguintes ornamentos de expressão, que são catorze em número; a saber:

1º, trinado simples (; 2º, trinado com terminação (; 3º, apojatura superior (; 4º, apojatura inferior (; 5º, tenuto (; 6º, *staccato* ( );

6th Staccato (|) 7th Swelling the Sound (/) 8th Diminishing the Sound (\) 9th Piano (p.) 10th Forte (f.) 11th. Anticipation (♪) 12th Separation (♪) 13th A Beat (//) 14th A close Shake (w) . From the following Explanation we may comprehend the Nature of each Element in particular.

7º, *crescendo* (/); 8º, *diminuendo* (\); 9º, piano (p.); 10º, forte (f.) 11º, antecipação (♪); 12º, separação (♪); 13º, *pincé* (//); 14º, vibrato (w) Partindo da explicação seguinte, podemos compreender a natureza de cada elemento em particular.

(First,) Of the Plain Shake.

(Primeiro) Do Trinado Simples

The plain Shake is proper for quick Movements; and it may be made upon any Note, observing after it to pass immediately to the ensuing Note.

O trinado simples é apropriado para movimentos rápidos, e pode ser realizado sobre qualquer nota, observando-se que se deve prosseguir, imediatamente, à nota seguinte.

(Second,) Of the Turned Shake.

(Segundo) Do Trinado com Terminação

The turn'd Shake being made quick and long is fit to express Gaiety; but if you make it short, and continue the Length of

O trinado com terminação, sendo realizado de forma rápida e longa, é apropriado para expressar alegria. Todavia, se o

the Note plain and soft, it may then express some of more tender Passions.

realizarmos curto e mantivermos a extensão da nota contínua e suave, expressará, então, algumas das mais ternas paixões.

(Third,) Of the Superior Apogiatura.

(Terceiro) Da Apojatura Superior

The Superior Apogiatura is supposed to express Love, Affection, Pleasure, &c. It should be made pretty long, giving it more than half the Legth or Time of the Note it belongs to, oberving to swell the Sound by Degrees, and towards the End to force the Bow a little: If it be made short, it will lose much of the aforesaid Qualities; but will always have a pleasing Effect, and it may be added to any Note you will.

A apojatura superior deve expressar amor, afeição, prazer etc. Deve ser realizada longa, atribuindo-se a ela mais da metade da extensão ou tempo da nota a que pertence, observando para que se aumente o som gradativamente e, aproximando-se do fim, para que se force um pouco o arco. Se for realizada curta, perderá muito das qualidades citadas, mas sempre terá um efeito prazeroso e pode ser adicionada a qualquer nota que quisermos.

(Fourth,) Of the Inferior Apogiatura.

(Quarto) Da Apojatura Inferior

The Inferior Apogiatura has the same

A apojatura inferior possui as mesmas

Qualities with the preceding, except that it is much more confin'd, as it can only be made when the Melody rises the Interval of a second or third, observing to make a Beat on the following Note.

(Fifth) Of Holding a Note.

qualidades que a superior, exceto pelo fato de ser muito mais restrita, uma vez que pode ser realizada somente quando a melodia ascende o intervalo de uma segunda ou de terça, cuidando para que se realize um *pincé* sobre a nota seguinte.

(Quinto) Do Tenuto

It is necessary to use this often; for were we to make Beats and Shakes continually without sometimes suffering the pure Note to be heard, the Melody would be too much diversify'd.

(Sixth,) Of the Staccato.

É necessário utilizá-lo frequentemente, pois se tivéssemos que realizar *pincés* e trinos continuamente sem, às vezes, trazer prejuízo à sonoridade da nota pura, a melodia seria demasiadamente diversificada.

(Sexto) Do *Staccato*

This Expresses Rest, taking Breath, or changing a Word; and for this Reason Singers should be careful to take Breath in a Place where it may not interrupt the Sense.

Expressa descanso, respiração ou mudança de palavra e, por essa razão, os cantores devem ser cuidadosos para respirar em um lugar onde o sentido [do texto] não seja interrompido.

(7th and 8th) Of Swelling and Falling
the Sound

(7° e 8°) Do *Crescendo* e do
Diminuendo

These two Elements may be used after each other; they produce great Beauty and Variety in the Melody, and employ'd alternately, they are proper for any Expression or Measure.

Esses dois elementos podem ser realizados um após o outro. Produzem grande beleza e variedade na melodia e, quando empregados alternadamente, são próprios a qualquer expressão ou compasso.

(9th and 10th) Of Piano and Forte.

(9° e 10°) Do *Piano* e *Forte*

They are both extremely necessary to express the Intention of the Melody; and as all good Musick should be composed in Imitation of a Discourse, these two Ornaments are designed to produce the same Effects that an Orator does by raising and falling his Voice.

Ambos são extremamente necessários para expressar a intenção da melodia e, como toda boa música deve ser composta imitando um discurso, esses dois ornamentos são designados a produzir os mesmos efeitos que um orador produz ao elevar e ao diminuir sua voz.

(Eleventh) Of Anticipation.

(Décimo Primeiro) Da Antecipação

Anticipation was invented, with a View to vary the Melody, without altering its Intention: When it is made with a Beat or a Shake, and swelling the Sound, it will have a greater Effect, especially if you observe to make use of it when the Melody rises or descends the Interval of a Second.

A antecipação foi inventada com vistas a variar a melodia, sem alterar a sua intenção. Quando é realizada com um *pincé* ou um trinado e tiver um *crescendo*, produzirá um efeito maior, especialmente se observarmos que devemos usá-la quando a melodia ascende ou descende por grau conjunto.

(Twelfth) Of the Separation.

(Décimo Segundo) Da Separação

The Separation is only designed to give a Variety to the Melody, and takes place most properly when the Note rises a second or third; as also when it descends a second, and then it will not be amiss to add a Beat, and to swell the Note, and then make the *Apogiatura* to the following Note. By this Tenderness is expres'd.

A separação é utilizada apenas para dar variedade à melodia e é aplicada mais apropriadamente quando a nota ascende uma segunda ou terça; ou quando descende uma segunda e, então, não será errado adicionar um *pincé*, e fazer um *crescendo* e realizar a *apojatura* para a nota seguinte. Assim, a ternura é expressa.

(Thirteenth) Of the Beat.

(Décimo Terceiro) Do *Pincé*

This is proper to express several Passions; as for Example, if it be perform'd with Strength, and continued long, it expresses Fury, Anger, Resolution, &c. If it be play'd less strong and shorter, it expresses Mirth, Satisfaction, &c. But if you play it quite soft, and swell the Note, it may then denote Horror, Fear, Grief, Lamentation, &c. By making it short and swelling the Note gently, it may express Affection and Pleasure.

É apropriado para expressar diversas paixões. Por exemplo, se realizado com força e continuamente longo, expressa fúria, raiva, determinação etc. Se tocado menos forte e mais curto, expressa júbilo, satisfação etc. Entretanto, se o tocarmos muito suave e fizermos um *crescendo*, o *pincé* pode, então, denotar horror, medo, pesar, lamentação etc. Se tocado de forma curta e com um *crescendo* delicado, pode expressar afeição e deleite.

(Fourteenth) Of the Close Shake.

(Décimo Quarto) Do Vibrato

This cannot possibly be described by Notes as in former Examples. To perform it, you must press the Finger strongly upon the String of the Instrument, and move the Wrist in and out slowly and equally, when it is long continued swelling the Sound by

Não pode ser descrito por meio de notas, como nos exemplos anteriores. Para realizá-lo, devemos pressionar o dedo firmemente sobre a corda do instrumento e mover o punho para dentro e para fora, lenta e igualmente. Quando uma nota longa com vibrato é acompanhada de um

Degress, drawing the Bow nearer to the Bridge, and ending it very strong it may express Majesty, Dignity, &c. But making it shorter, lower or softer, it may denote Affliction, Fear, &c. and when it is made on short Notes, it only contributes to make their Sound more agreeable; and for this Reason it should be made use of as often as possible.

Men of purblind Understandings, and half Ideas may perhaps ask, is it possible to give Meaning and Expression to Wood and Wire; or to bestow upon them the Power of raising and soothing the Passions of rational Beings ? But whenever I hear such a Question put, wheter for the Sake of Information, or to convey Ridicule, I shall mak no Difficulty to answer in the affirmative, and without searching over-deeply into the Cause, shall think it sufficient to appeal to the Effect. Even in common Speech a Difference of Tone gives the same Word a different Meaning. And with regard to musical Performances, Experience has shewn that the Imagination of the Hearer is in general so much at the Disposal of the Master that by the Help of Variations, Movements, Intervals and Modulation he may almost stamp what Impression on the Mind he

crescendo gradual, com o arco se movendo para perto do cavalete e de uma terminação muito forte, o vibrato pode expressar majestade e dignidade. Entretanto, realizado mais curto, com menos volume e mais suavemente, pode denotar aflição, medo etc. Quando realizado sobre notas curtas, contribui apenas para tornar seu som mais agradável e, por esta razão, deve ser usado o mais frequentemente possível.

Homens de entendimento limitado e de meias ideias perguntarão talvez se é possível conferir sentido e expressão à madeira e ao arame; ou dar a eles o poder de despertar e de acalmar as paixões dos seres racionais. No entanto, toda vez que ouço tal questionamento, seja por desinformação ou com o intuito de ridicularizar, não tenho nenhuma dificuldade em responder de forma afirmativa e sem investigar a causa muito profundamente, pois penso que seja suficiente apelar para o efeito. Mesmo no discurso comum, uma diferença do tom [de voz] dá à mesma palavra sentidos diferentes. Assim, no que diz respeito à interpretação musical, a experiência tem mostrado que a imaginação do ouvinte está à disposição do mestre em tal proporção que, com a ajuda de variações, andamentos, intervalos e melodias com harmonia, pode praticamente estampar a

pleases.

These extraordinary Emotions are indeed most easily excited when accompany'd with Words; and I would besides advise, as well the Composer as the Performer, who is ambitious to inspire his Audience to be first inspired himself, which he cannot fail to be if he chuses a Work of Genius, if he makes himself thoroughly acquainted with all its Beauties; and if while his Imagination is warm and glowing he pours the same exalted Spirit into his own Performance.

Exemplo XIX.

In this is shewn how a single Note (in slow Time) may be executed with different Ornaments of Expressions.

expressão que lhe agrada na mente [dos ouvintes].

Essas emoções extraordinárias são, de fato, mais facilmente excitadas se acompanhadas de palavras. Eu aconselharia, ainda, tanto ao compositor como ao intérprete que ambiciona inspirar sua plateia, a que se inspirasse primeiramente a si mesmo, tarefa em que não falhará se escolher uma obra engenhosa, tornando-se totalmente familiarizado com todas as suas belezas, e se, enquanto sua imaginação estiver vívida e flamejante, ele se embeber do mesmo espírito exaltado em sua própria interpretação.

Exemplo XIX

Este [exemplo] apresenta como uma única nota (em tempo lento) pode ser executada com diferentes ornamentos de expressão.

Exemp. XIX.

Exemplo XX.

This Example shews the Manner of Bowing proper to the Minim, Crochet-quaver and Semiquaver both in slow and quick Time. For it is not sufficient alone to give them their true Duration, but also the Expression proper to each of these Notes. By not considering this, it often happens that many good Compositions are spoiled by those who attempt to execute them.

You must observe that this Sign (↗) denotes the Swelling of the Sound; the Sign (—) signifies that the Notes are to be play'd plain and the Bow is not to be taken off the Strings; and this (||) a Staccato, where the Bow is taken off the Strings at every Note.

Exemplo XX

Este exemplo mostra a maneira apropriada de usar o arco ao se tocar a mínima, a semínima, a colcheia e a semicolcheia em tempo lento e em tempo rápido, pois não é suficiente apenas proporcionar a essas notas sua verdadeira duração, mas também [é necessário] dar a expressão que é apropriada a cada uma delas. Quando isso não é observado, muitas composições boas são deturpadas por aqueles que tentam executá-las.

Devemos observar que este sinal (↗) indica o *crescendo*; este outro (—) significa que as notas devem ser tocadas de maneira lisa e que o arco não deve sair das cordas; e este (||) indica um *staccato*, quando o arco é tirado da corda em cada nota.

Essempio XX

Example XXI.

In this are shewn the different Way of playing Arpeggios on Chords composed of 3 or 4 Sounds. Here are composed 18 Variations on the Chords contained in N^o 1. by which the Learner will see in what the Art of executing the Arpeggio consists.

Exemplo XXI

Neste [exemplo] são apresentadas as diferentes formas de executar arpejos em acordes compostos de 3 ou 4 notas. Há aqui 18 variações nos acordes contidos no n^o 1, pelos quais o aprendiz verá em que consiste a arte de executar o arpeggio.

Exemp. XXI.

1

2^a

3^a

4^a

5^a

6^a

7^a

8^a

9^a

10^a

11^a

12^a

The musical score consists of 12 staves, each beginning with a measure number. The notation is in C major (one sharp, F#) and 4/4 time. The first staff (1) is a simple melody. Staves 2 through 12 feature increasingly complex rhythmic patterns, including triplets, sixteenth notes, and sixteenth rests, often grouped with slurs. The key signature remains C major throughout.

Example XXII.

In this Example are contained all the double Stops between the Unison and the Octave, and these again are repeated many Times with different Position of the Fingers; so that in any Order whatsoever where any one of them is found you may know how to play it. Those who, with Quickness and

Exemplo XXII

Neste exemplo, estão contidas todas as cordas duplas entre o unísono e a oitava, e estas, novamente, repetem-se muitas vezes com posições variadas dos dedos, de modo que, onde qualquer uma delas for encontrada, não importando a ordem, saberemos realizá-las. Aqueles que conseguirem executar este exemplo com

Exactness, shall execute this Example, will find themselves far advanced in the Art of playing double Stops.

rapidez e precisão, podem considerar-se muito avançados na arte de tocar cordas duplas.

Exemp. XXII

1ª

2ª

3ª

4ª

5ª

Example XXIII.

This contains two Compositions of Scales of double Stops, which are thrice repeated with different Transpositions of the Hand, in order to remove all Pain and

Exemplo XXIII

Este [exemplo] contém duas composições de escalas em cordas duplas, que são repetidas três vezes com diferentes mudanças de posição, com o

Difficulty in the Practice. It must be observed, that after having shifted the Hand, you must pursue what follows in the same Order, till the following Number points out a new Transposition.

intento de praticá-las sem dor e sem dificuldade. Observemos que, após termos realizado a mudança de posição, devemos continuar o que se segue na mesma posição, até que o número seguinte indique uma nova mudança.

E f semp. XXIII

The musical score for Exercise XXIII consists of ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above the notes. Articulations like slurs and accents are used throughout the piece. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The exercise is marked 'E f semp.' (Esfuerzo sempre). The score is numbered 1 through 24, indicating the sequence of measures.

Example XXIV.

From this Example the Art of Bowing will easily be acquired, and also that of playing in Time. The Letter (g) denotes that the Bow is to be drawn downwards; the Letter (s) that it must be drawn upwards. The Sign (⌘) signifies a Repetition.

You must (above all Things) observe to draw the Bow down and up alternately. The Bow must always be drawn strait on the Strings, and never be raised from them in playing Semi-quavers. This Practice of the Bow should be continued, without attempting any Thing else until the Learner is so far Master of it as to be out of all Danger of forgetting it.

Exemplo XXIV

Com este exemplo, a arte de tocar com o arco e em tempo será facilmente adquirida. A letra (g) indica que o movimento do arco deve ser para baixo; a letra (s), para cima. O sinal (⌘) significa uma repetição.

Devemos (acima de tudo) prestar atenção para direcionar o arco para baixo e para cima alternadamente. O arco deve sempre ser pressionado contra as cordas, e nunca tirado delas ao tocar semicolcheias. Essa prática com o arco deve ser mantida sem que se tente qualquer outra coisa até que o aprendiz a domine por completo, não correndo o risco de esquecê-la.

Before I conclude the Article of Bowing, I must caution the Learner against marking the Time with his Bow; for if he once accustoms himself to it, he will hardly ever leave it off. And it has a most disagreeable Effect, and frequently destroys the Design of the Composer. As for Example, when the last Note in one Bar is joined to the first Note of the next by a Ligature, those two Notes are to be played exactly in the same Manner as if they were but one, and if you mark the beginning of the Bar with your Bow you destroy the Beauty of the Syncopation. So in playing Divisions, if by your Manner of Bowing you lay a particular Stress on the Note at the beginning of every Bar, so as to render it predominant over the rest, you alter and spoil the true Air of the Piece, and except where the Composer intended it, and where it is always marked, there are very few Instances in which it is not very disagreeable.

Antes de concluir este artigo sobre a arte de tocar com o arco, devo advertir o aprendiz a que esteja atento a não marcar o tempo com o arco, pois, uma vez acostumado a isso, ele dificilmente conseguirá se livrar [desse hábito]. Além do mais, isso provoca um efeito muito desagradável, e frequentemente destrói a ideia do compositor. Por exemplo, quando a última nota em um compasso está unida à primeira do compasso seguinte por uma suspensão, ambas devem ser tocadas exatamente do mesmo modo, como se fossem uma, e se marcarmos o início do compasso com o arco, destruiremos a beleza da síncopa. Assim, ao tocar variações, se com o manuseio do arco enfatizamos a nota do início de cada compasso, de modo a torná-la predominante sobre as outras, alteramos e deturpamos o verdadeiro caráter da peça e, exceto onde o compositor tenha pretendido e também onde estiver marcado, são pouquíssimas as ocasiões em que isso não é demasiadamente desagradável.

N. B. In the twentieth Example the Word *Buono*, signifies Good; *Mediocre*, Middling; *Cattivo*, Bad; *Cattivo, o Particolare*, Bad or Particular; *Meglio*, better; *Ottimo*, very good; and *Pessimo*, very bad.

N.B. No vigésimo exemplo, a palavra *Buono* significa “bom”; *Mediocre*, “mediocre”; *Cattivo*, “ruim”; *Cattivo o Particolare*, “ruim ou especial”; *Meglio*, “melhor”; *Ottimo*, “muito bom” e *Pessimo*, “muito ruim”.

Compos. I^a ne Adagio

The image shows a musical score for a piece titled 'Compos. I. ne Adagio'. The score is written for piano (p.) and consists of four systems of music. Each system has a treble and bass staff. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Adagio'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system starts with a treble staff and a bass staff. The second system continues the melody in the treble staff and adds a bass line. The third system continues the melody in the treble staff and adds a bass line. The fourth system concludes the piece with a final cadence in both staves.

Compos.^{ne} II.

Allegro

This page of musical notation consists of seven systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes a variety of note values, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulation marks, such as slurs and accents, are used throughout. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in the final system.

Compos.^{ne} III.

A page of musical notation for a piano piece, featuring a treble and bass staff with various musical notations including notes, rests, and fingerings. The tempo is marked 'Allegro assai'. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes complex passages with many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and fingerings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

This page of musical notation consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The notation is highly detailed, featuring numerous fingerings (e.g., 6, 4, 3, 7, 5, 6, 7, 4, 3, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 9, 7, 5, 4, 3) and dynamic markings such as *p.* (piano), *f.* (forte), *for.* (forzando), and *pu.* (pizzicato). Trills (*tr*) are also indicated. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Compos.^{ne} IV.

[illegible]

This page of musical notation consists of seven systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5, and articulations like slurs and accents are used throughout. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

Compos.^{ne} V.

Allegro assai

Violonc.^o

The musical score is for a Violoncello (Violonc.^o) and is titled "Compos.^{ne} V." with the tempo marking "Allegro assai". It consists of eight systems of music, each with a treble and bass staff. The music is written in 3/4 time and features complex, rapid passages with many accidentals and fingerings. The first system is marked "Violonc.^o". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like "p" and "f".

This page of musical notation consists of ten systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation is highly detailed, featuring many slurs, ties, and specific fingering numbers (1-7) for both hands. The left hand often plays complex chords and arpeggiated figures, while the right hand carries the main melodic themes. Some systems include dynamic markings such as *pia.* (piano) and *for.* (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final system.

Compos.^{ne} VI.

Allegro assai

The musical score consists of six systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The piano staves are in 3/8 time and feature complex rhythmic patterns, often with triplets and sixteenth notes. The violin staves are in 3/8 time and feature rapid sixteenth-note passages, often with slurs and accents. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills. Fingerings are indicated by numbers 1-5 for the right hand and 1-4 for the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the tempo is marked 'Allegro assai'.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff. The notation is highly detailed, featuring complex fingerings, trills, and various musical symbols.

System 1: The treble staff begins with a series of rapid sixteenth-note runs. The bass staff features a sequence of chords and single notes, with fingerings such as 7, #3, #6, 6, #3, 5, 6, 6, #6, #6, #5, 3, #6, #3, and 6.

System 2: The treble staff continues with rapid sixteenth-note runs. The bass staff features a sequence of chords and single notes, with fingerings such as 6, 6, #3, 6, #3, and #3.

System 3: The treble staff continues with rapid sixteenth-note runs. The bass staff features a sequence of chords and single notes, with fingerings such as 6, 6, 8, 6, 7, 6, 5, #3, 6, 4, and 5.

System 4: The treble staff continues with rapid sixteenth-note runs. The bass staff features a sequence of chords and single notes, with fingerings such as 6, #3, 6, 5, #3, #3, #6, 6, and 6.

System 5: The treble staff continues with rapid sixteenth-note runs. The bass staff features a sequence of chords and single notes, with fingerings such as #6, #3, 9, 8, #6, 6, 6, #3, #3, 6, 6, 4, 6, 7, 6, 5, and #3.

System 6: The treble staff continues with rapid sixteenth-note runs. The bass staff features a sequence of chords and single notes, with fingerings such as 5, #3, 4, #3, 7, 6, 6, 6, 6, #3, 5, 5, 6, 5, 6, #3, and #3.

Compos. VII

Andante

The musical score is written for piano and bass. The first system begins with the tempo marking *Andante*. The notation is complex, featuring many triplets, sixteenth notes, and various accidentals (sharps, flats, naturals). The score is divided into two systems. The second system begins with the title *Compos. VII* and the tempo marking *Allegro*. The notation continues with similar complexity, including many triplets and sixteenth notes. The score ends with a double bar line and a final chord.

This page of musical notation consists of eight systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes a variety of musical elements:

- Systems 1-4:** Feature complex melodic lines in the right hand, often with slurs and ties. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics like *pia.* (piano) and *for.* (forte) are indicated.
- Systems 5-6:** Continue the melodic development with intricate fingerings (e.g., 6, 7, 8, 9) and dynamic markings.
- System 7:** Shows a more active left hand with rapid sixteenth-note passages, while the right hand maintains a melodic focus.
- System 8:** Concludes the page with a final melodic phrase in the right hand and a sustained harmonic base in the left hand.

Throughout the piece, there are numerous fingerings (e.g., 6, 7, 8, 9, 1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings (*pia.*, *for.*) that guide the performer's interpretation.

Compos.^{ne} IX.

Andante moderato

non tanto *pia.* *for.* *pia. f.* *p.*

Compos.^{ne} X

Allegro molto

pia. *for.* *pia.* *for.*

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and ornaments. Performance instructions are written below the staves, including *pia.*, *for.*, *p.*, *f.*, and *p. for*. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The piece ends with a double bar line.

Compos.^{no} XI.

Allegro assai

The musical score consists of six systems, each with a piano (left) and right-hand staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The tempo is marked 'Allegro assai'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the right hand and 6-7 on the left hand. The score is written in a clear, professional style with a focus on technical precision.

This page of musical notation consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical elements:

- System 1:** The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.
- System 2:** The right hand continues the melodic development. The left hand includes a sequence of chords and a triplet of eighth notes.
- System 3:** The right hand has a more complex melodic line with many slurs. The left hand features a sequence of chords and a triplet of eighth notes.
- System 4:** The right hand has a melodic line with many slurs. The left hand features a sequence of chords and a triplet of eighth notes. The dynamic marking *pia.* (piano) is present.
- System 5:** The right hand has a melodic line with many slurs. The left hand features a sequence of chords and a triplet of eighth notes. The dynamic marking *for.* (forte) is present.
- System 6:** The right hand has a melodic line with many slurs. The left hand features a sequence of chords and a triplet of eighth notes. The dynamic marking *pia.* (piano) is present.

Compos. ^{ne} XII

Allegro

The musical score consists of seven systems, each with a piano (p) staff and a violin (v) staff. The tempo is marked 'Allegro'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures, while the violin part has rapid sixteenth-note passages and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 7-9. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation is highly detailed, featuring numerous slurs, ties, and fingerings. The piece concludes with the signature "Philips Sculp!".

The first system shows a complex melodic line in the right hand with many slurs and ties, and a bass line with chords and single notes. The second system continues the melodic development with more slurs and ties. The third system features a more active bass line with many chords and single notes. The fourth system shows a continuation of the melodic line in the right hand with many slurs and ties. The fifth system features a more active bass line with many chords and single notes. The sixth system concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and a bass line with chords and single notes.

The signature "Philips Sculp!" is located at the bottom right of the page.

The ART of
ACCOMPANIAMENT

or

A new and well digested method to
learn to perform the THOROUGH
BASS on the

HARPSICHORD,

with Propriety and Elegance

BY

F. GEMINIANI

Opera 11th: Part the first.

LONDON. Printed for the Author by *John Johnson* Musick Seller in Cheapside, of whom may be had all the Author's Works.

Viz.t

12 Solos for a Violin Opera 1st.

6 Concertos in 7 Parts. Op. 2d with Additions.

6 Concertos in 7 Parts Op 3d with Additions.

12 Solos for a Violin Op. 4th.

6 Solos for a Violin or Violoncello, Op. 5th.

6 Concertos in 7 Parts from his Solos.

6 Concertos in 8 Parts Op. 7th.

Rules for playing in Taste op. 8th

A Treatise on good Taste being the second Part of the Rules

Lessons for the Harpsichord.

The Art of playing on the Violin, the first Part consisting of
Rules & Examples, and the latter Part consisting of 12

Pieces or Solos for that Instrument, Opera 9th.

Guida Armonica or a sure Guide to Harmony & Modulation

Op. 10th.

A ARTE do

ACOMPANHAMENTO

Ou

Um método novo e bem resumido para
aprender a realizar o BAIXO
CONTÍNUO ao

CRAVO

Com propriedade e elegância

Por

F. GEMINIANI

Op. 11; *parte primeira.*

LONDRES. Impresso para o autor por *John Johnson*, vendedor de artigos musicais em Cheapside, de quem podem ser adquiridas todas as obras do autor.

Por exemplo:

12 solos para violino, Op. 1

6 concertos a 7 vozes, Op. 2, com complementos.

6 concertos a 7 vozes, Op. 3, com complementos.

12 solos para violino, Op. 4.

6 solos para violino ou violoncelo, Op. 5.

6 concertos a 7 vozes a partir de seus solos.

6 concertos a 8 vozes, Op. 7.

Regras para tocar com [verdadeiro] gosto, Op. 8.

*Tratado sobre o bom gosto [na arte da música], sendo esse
a segunda parte das Regras.*

Lições para cravo.

*A arte de tocar violino, a primeira parte consistindo de
regras & exemplos, e a segunda parte consistindo de 12
peças ou solos para esse instrumento, Op. 9.*

*Guida Armonica ou Guia Seguro para Harmonia &
Modulação, Op. 10.*

The PREFACE.

In most of the liberal Arts, Treatises and Systems have been composed, which not only have been found useful to Persons, who not having the Advantage of the Assistance of Masters, endeavour by their own Industry and Genius, to acquire the Knowledge of those Arts, but which the most eminent Teachers of those Arts have thought expedient to make use of in instructing ther Disciples.

I, some Years since, began to compose a Book upon the Subject of Thorough Bass, which I conceived might answer both those Purposes; but being diverted from my Design, by other Matters, I had almost laid it aside. I have since been prevailed upon, by the Exhortations of some of my Friends, to finish the Work; and here offer to the Publick, the first Part thereof, which, if approved of, will be very soon followed by the Remainder.

Some perhaps will be surprized to find so little Resemblance between this Book, and those which have been published by others, upon the same Subject. Had any, or all of those Books together, contained compleat Directions for the just Performance of Thorough Bass, I should not have offered mine to the Publick. But I will take upon me to say, that is

PREFÁCIO

Em quase todas as Artes Liberais, têm surgido tratados e sistemas não apenas considerados úteis para as pessoas que, não dispondo do privilégio da assistência de mestres, empenham-se, por sua própria indústria e engenho, em adquirir o conhecimento dessas artes, mas também considerados eficazes pelos mais eminentes professores para instruir seus discípulos.

Comecei, há alguns anos, a escrever um livro sobre o baixo contínuo, que concebi para atender ambas as finalidades. Todavia, tendo sido desviado, por outras razões, de meu projeto, quase o deixei de lado. Fui convencido, por exortações de alguns dos meus amigos, a finalizar a obra, e aqui ofereço ao público a primeira parte desta que, se aprovada, será muito em breve seguida pela parte restante.

Alguns, talvez, surpreender-se-ão ao encontrar tão pouca semelhança entre este livro e aqueles publicados por outros sobre o mesmo assunto. Se qualquer um desses livros – ou todos eles – contivesse instruções completas sobre como realizar de modo exato o baixo contínuo, não teria eu que oferecer ao público este meu livro. Além disso, ousou dizer que é

impossible to arrive at the just Performance of Thorough Bass, by the Help of any, or all of the Books hitherto published.

The Art of Accompagniamient consists in displaying Harmony, disposing the Chords, in a just Distribution of the Sounds whereof they consist, and in ordering them after a Manner, that may give the Ear the Pleasure of a continued and uninterrupted Melody. This Observation, or rather Principle, is the Ground of my Method, which teaches the Learner to draw from the Harmony, he holds under his Fingers, diversified and agreeable Singings. This Work will also be useful in leading the Learner into the Method of Composing, for the Rules of Composition do not differ from those of Accompagniamient: but the common Method of Accompagniamient gives the Learner no Hint of the Course he is to take in Composing.

I shall not in this Work speak of the Clefs, of Notes and Measures, or of Flats and Sharps; neither shall I enumerate the Concords and Discords. I suppose the Learner already acquainted with those Things: but if he is not, it is very easy to acquire that Knowledge in a short Time, by the Assistance of a Master. In short, I

impossível alcançar a realização correta do baixo contínuo com a ajuda de alguns ou mesmo de todos os livros já publicados até o momento.

A arte do acompanhamento consiste em apresentar [a] harmonia, dispor os acordes em uma distribuição correta dos sons que os constituem, bem como ordená-los de maneira que dê ao ouvido o prazer de uma melodia contínua e ininterrupta. Esta observação, ou melhor, este princípio, é a base de meu método, que ensina o aprendiz a extrair da harmonia, que ele carrega sob seus dedos, cantos agradáveis e diversificados. Esta obra também será útil para instruir o aprendiz no método da composição, pois suas regras não se diferenciam daquelas do acompanhamento. Contudo, os métodos de acompanhamento comumente [à disposição do aprendiz] não fornecem a ele indicações para os caminhos a serem seguidos na composição.

Não discorrerei, nesta obra, sobre claves, notas e compassos, nem sobre os bemóis e os sustenidos; tampouco enumerarei as consonâncias e dissonâncias. Suponho que o aprendiz já esteja familiarizado com essas coisas. Porém, caso não esteja, é muito fácil obter esse conhecimento em pouco tempo, com a assistência de um

purpose in this Work, to treat of what hath not already been handled by others, and not to repeat what hath already been repeated an Hundred Times over.

As for the Rules which some Persons have given, for accompanying the several Notes of the Octave or Gammut, they are very uncertain and precarious; and therefore ought to be proscribed and forsaken by all true Harmonists.

The EXPLANATION of the EXAMPLES

Example 1.

The Note under the Letter A, having no Figures over it, is to be accompanied with the perfect Harmony, consisting of the Third, Fifth and Octave. The following Notes, mark'd with the Letter B, shew the different Positions of that Harmony.

I repeat here, what I have said in my Preface, that the Art of Accompagniament chiefly consists in rendering the Sounds of the Harpsichord lasting, for frequent Interruptions of the Sound are inconsistent with true Melody. The Learner is therefore to observe not to exhaust the Harmony all at once, that

Mestre. Em resumo, meu propósito, nesta obra, é tratar do que ainda não foi oferecido por outros, e não repetir o que já foi dito centenas de vezes.

As regras que alguns forneceram para acompanhar as várias notas da oitava, ou do *Gammut*, são deveras incertas e precárias. Por essa razão, devem ser banidas e abandonadas por todos os verdadeiros harmonistas.

EXPLICAÇÃO dos EXEMPLOS

Exemplo 1

A nota abaixo da letra A, não sendo cifrada, deve ser acompanhada com a harmonia perfeita, que consiste da terça, da quinta e da oitava. As notas seguintes, marcadas com a letra B, mostram as diferentes posições da harmonia.

Repito aqui o que já disse em meu prefácio, que a arte do acompanhamento consiste, principalmente, em deixar os sons do cravo ressoarem, visto que interrupções frequentes do som são incompatíveis com a verdadeira melodia. O aprendiz deve, portanto, atentar para não esgotar a harmonia de uma só vez;

is to say, never to lay down all his Fingers at once upon the Keys, but to touch the several Notes whereof the Chords consist in Succession.

By this Sign I mean that the foregoing Example is to be repeated, with all the Sharps or Flats which are under the Sign, joined to the Notes. This Exercise is of absolute Necessity.

ou seja, nunca deve abaixar todos os seus dedos de uma vez sobre as teclas, mas sim arpejar as várias notas dos acordes.

Por este sinal, , indico que o exemplo mencionado acima deve ser repetido com todos os sustenidos ou bemóis indicados no pentagrama. Este exercício é de absoluta necessidade.

Essempio I

Example 2.

The Letter A shews the imperfect Chord, which consists of the Third, Sixth and Octave. All that I have said in the first Example may be applied to this.

Exemplo 2

A letra A mostra o acorde imperfeito, que consiste da terça, da sexta e da oitava. Tudo o que disse no primeiro exemplo pode ser aplicado a este.

Essempio II

The musical score consists of eight systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Rehearsal marks A and B are placed throughout the piece. The first system starts with a treble clef and a bass clef, both with a '6' marking. The second system also has a '6' marking. The third system has a '6' marking. The fourth system has a '6' marking. The fifth system has a '6' marking. The sixth system has a '6' marking. The seventh system has a '6' marking. The eighth system has a '6' marking. The score is written in a style typical of 18th or 19th-century musical notation.

Example 3.

This Example contains the Chord of the Fourth and Sixth (being the Harmony of the perfect Chord inverted) and the several Ways of taking that Chord, or different Positions of the Harmony

Exemplo 3

Este exemplo contém o acorde de quarta e sexta (que consiste na harmonia do acorde perfeito invertida) e os vários modos de se tocar esse acorde, ou as diferentes posições da harmonia.

Example 4.

This Example contains two Notes, making an Interval of a Fifth, both accompanied with the perfect Harmony. Take notice that the accidental Sharp Third must never be doubled. This is one of those Performances which Theory doth not condemn, but the Ear doth not allow, as it were finding Fault, by its

Exemplo 4

Este exemplo contém duas notas [sucessivas], produzindo um intervalo de quinta, ambas acompanhadas da harmonia perfeita. Notemos que a terça com sustenido ocorrente nunca deve ser dobrada. Este é um daqueles procedimentos que a teoria não condena, mas que o ouvido não permite, pois, por

Nicety, with the doubling the Sound of a Note so predominant when single.

sua delicadeza, perceberá erro na duplicação do som de uma nota já tão predominante quando sozinha.

Essempio
IV

Example 5.

I have placed under the Letter A, such Notes of the Bass, as may be frequently met with, and under the Letter B, the different Positions of the Harmony with which the same may be accompanied.

Exemplo 5

Posicionei, sob a letra A, essas notas do baixo, como frequentemente encontradas. Sob a letra B, as diferentes posições da harmonia com as quais as mesmas podem ser acompanhadas

Example 6.

You will observe that the third Note of this Example is accompanied with an accidental Sharp Sixth, which must never be doubled any more than the

Exemplo 6

Observaremos que a terceira nota deste exemplo é acompanhada por uma sexta maior, que nunca deve ser dobrada, assim como a terça maior. Tampouco,

accidental Sharp Third, nor indeed ought any accidental Sharp Note ever to be doubled.

inclusive, deve-se dobrar qualquer nota com sustenido ocorrente.

Essempio VI

The musical score is titled "Essempio VI". It is written for two staves, treble and bass, in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into eight systems. Section markers 'A' and 'B' are placed above the treble staff in the first, second, fourth, sixth, and eighth systems. A '6 #6' marking appears in the bass staff of the first, second, fourth, sixth, and eighth systems. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and accidentals. The key signature has one sharp (F#). The score ends with a double bar line in the eighth system.

This page contains ten systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. Key signatures change throughout the piece, including D major, B minor, and F major. Section markers 'A' and 'B' are placed above specific measures to indicate different parts of the composition. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Examples 7, 8.

These Examples want no Explanation.

Exemplo 7, 8

Estes exemplos não requerem explicações.

This page contains eight systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Key signatures change throughout the piece, including D major, C major, and B-flat major. Dynamic markings, specifically '5 6', are present in several measures. The piece is divided into sections labeled 'A' and 'B' with repeat signs. The notation is written in a standard musical font with clear staff lines and note heads.

Essempio VIII

This musical score, titled 'Essempio VIII', is written for a piano in C major and 3/4 time. It consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is marked with 'A' and 'B' section indicators. The first system includes fingerings 6, 5, 7 in the bass and 6, 5, 7 in the treble. The second system includes fingerings 6, 5, 7 in the bass. The third system includes fingerings 6, 5, 7 in the bass. The fourth system includes fingerings 6, 5, 7 in the bass. The fifth system includes fingerings 6, 5, 7 in the bass. The sixth system includes fingerings 6, 5, 7 in the bass. The seventh system includes fingerings 6, 5, 7 in the bass. The eighth system includes fingerings 6, 5, 7 in the bass. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

This page contains ten systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (piano, forte). The key signature changes throughout the piece, starting with one flat and moving through several other signatures. There are also markings for fingerings (e.g., 6, 5, 7, #3) and articulation (e.g., accents, slurs). The systems are arranged vertically, with each system occupying a full line of the page.

Example 9.

In this Example are several Notes with accidental Sharps joined to them, which for that Reason ought never to be doubled. You will observe in the fourth and fifth Variations of this Example, and in several other Examples in this Book, round black Notes without Tails, these black Notes are to be struck in the Middle of the Time of the Notes, under or over them; you will also observe several Minims having a Stroke across their Tails. Those Minims are to be played as Crochets, and the Crochets immediately following played in the latter Half of the Time. They are written in this Manner for the Sake of Distinction, the Minims with the Stroke across their Tails being Concords, and the following Crochets passing Discords.

Exemplo 9

Neste exemplo, estão contidas várias notas acompanhadas de sustenidos ocorrentes que, por essa razão, nunca devem ser dobradas. Observaremos, na quarta e na quinta variações deste exemplo, e em vários outros exemplos deste livro, notas pretas e redondas desprovidas de hastes. Essas notas pretas devem ser golpeadas na [segunda] metade do tempo das notas, sobre ou sob as quais elas se encontram. Observaremos, também, várias mínimas com um traço cruzando suas hastes. Essas mínimas devem ser tocadas como semínimas, e as semínimas imediatamente seguintes devem ser tocadas na segunda metade do tempo. Elas estão escritas desta maneira por uma questão de diferenciação: as mínimas com o traço cruzando suas hastes são consonâncias, e as semínimas imediatamente seguintes, notas de passagem.

Esempio

IX

The musical score consists of two systems. The first system has a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with accidentals (sharps), and fingerings indicated by numbers 6, 5, and 3. The second system also has a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It features more complex rhythmic patterns, including triplets and groups of sixteenth notes, with fingerings like 1^a, 6, and 4. There are also dynamic markings such as 'f' (forte) and phrasing slurs.

Example 10.

This Example consists of several Cadences, proceeding by Imitation, and three manners of performing them; the first and the second simples, the third varied. I recommend it to the Learner to repeat often the third, where the Harmony is contrasted; this Exercise will be of great Service to him, both to form his Ears to Harmony, and to acquire a good Taste with Respect to Melody.

Exemplo 10

Este exemplo consiste de várias cadências, utilizando o procedimento da imitação, e de três maneiras de se executá-las: a primeira e a segunda, [de maneira] simples, e a terceira, variada. Recomendo ao aprendiz que repita frequentemente a terceira [maneira], em que a harmonia é variada. Esse exercício será de grande utilidade, tanto para conformar seus ouvidos à harmonia quanto para que ele adquira bom gosto em relação à melodia.

Essempio X

The musical score for 'Essempio X' consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of chords and notes, with some notes marked with '6' and '7' above them. The second staff continues the melody and harmony, featuring more complex chord structures and accidentals. The third staff concludes the piece with a final chord and a double bar line. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, notes, rests, and accidentals.

1.^o Modo
di suonare
L'Intecedente

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is written in the bass staff. The score includes a repeat sign at the beginning and a double bar line at the end.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The music consists of a single line of notes, likely representing a vocal melody. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The piece ends with a double bar line.

A musical score for the song "The Rose Tree". It features a treble and bass staff with a 2/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final half note. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music consists of a single line of notation with various note values and rests.

This image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of eight systems of staves. Each system typically includes a treble staff and a bass staff, with some systems having a third staff. The notation is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. A specific measure in the third system is marked with a '3.º' (third) and a fermata, indicating a triplet or a measure to be held. The notation is clear and professional, with standard musical symbols and clefs.

Exemplo 11

I have shewn four Methods of performing this Example, in all which the Melody, for the most Part, follows the Bass in Imitation. I recommend to the Learner to exercise himself in the second, third, and fourth, for the sake of improving himself in the Arte of contrasting the Harmony.

Apresentei quatro caminhos de como se executar este exemplo. Em todos, a melodia, na maior parte, segue ao baixo por imitação. Recomendo ao aprendiz exercitar-se no segundo, no terceiro e no quarto, de modo a aprimorar-se na arte de variar a harmonia.

Esempio
XI

1.^o Modo
di suono
L'Antecedente

2.^o

This page of musical notation consists of two systems of staves. Each system includes a treble staff and a bass staff, with a brace on the left side. The notation includes various musical notes (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). Below the bass staff of each system, there is a line of figured bass notation, which includes numbers (6, #6, #4, #3) and some accidentals. The first system is marked with a '3.' and the second system with a '4.'. The notation is written in a style typical of 18th or 19th-century musical manuscripts.

Example 12.

I have shewn three different manners of performing this Example. The first and last Notes of every Bar are the fundamental Notes, and the other Notes only passing Notes, this being a swift Movement, and consequently the Time not permitting to play the Harmony upon every Note. The Notes to be play'd by the Right Hand, where the Bass rests a Bar, are only introductory or leading to the next Bar.

Exemplo 12

Apresentei três maneiras diferentes de se executar este exemplo. A primeira e a última notas de cada compasso são as notas fundamentais, e as outras, apenas notas de passagem. Por se tratar aqui de um movimento rápido, o tempo, consequentemente, não permite que a harmonia seja realizada sobre cada uma das notas. As notas a serem tocadas pela mão direita, em que o baixo repousa por um compasso, são apenas introdutórias ou conduzem ao compasso seguinte.

Essempio XII.

1° Modo di Suonare
L'Antecedente.

2°

Example 13.

Under the Letter A is represented the Harmony of the perfect Chord. Under the Numbers 1, 2, 3, 4, 5 and 6, is represented the same Harmony, divided into two equal Parts, and disposed in six different Positions. Under the Letter B, and the Numbers 1, 2, 3, 4, are represented four different manners of gracing one Note of the Harmony, where

Exemplo 13

Sob a letra A está representada a harmonia do acorde perfeito. Sob os números 1, 2, 3, 4, 5 e 6 está representada a mesma harmonia, dividida em duas partes iguais e disposta em seis posições diferentes. Sob a letra B e os números 1, 2, 3, 4 estão representadas quatro maneiras diferentes de ornamentar uma nota da harmonia, em

that Note is struct twice without changing the Position of that Note. Under the Letter C, and the Numbers 1, 2, 3, are represented the same, only the Embellishment is in the latter Haf of the Bar. Under the Letter D, and the Numbers 1, 2, 3, 4, are shewn several different manners of embellishing two Notes of the Harmony, when those Notes are struct twice without changing their Position. Under the Letter E, the same Thing is shewn, but the Embellishment is in the latter Half of the Bar. Under the Letters F and G, and the Numbers 1, 2, 3, immediately following, are represented the reverse of what was represented under the Letters B and C, and the Numbers following those Letters. And under the Letter H, is represented the Reverse of what is represented under the Letters D and E.

que esta é tocada duas vezes na mesma posição. Sob a letra C e os números 1, 2 e 3 representa-se o mesmo; apenas o ornamento está na segunda metade do compasso. Sob a letra D e os números 1, 2, 3, 4 são expostas várias maneiras diferentes de se embelezar duas notas da harmonia, quando essas notas são tocadas duas vezes na mesma posição. O mesmo ocorre em relação à letra E, mas o ornamento está na segunda metade do compasso. Sob as letras F, G e os números 1, 2 e 3 imediatamente seguintes está representado o inverso do que foi representado sob B e C e os números que seguem essas letras. Finalmente, sob a letra H, está representado o inverso do que foi representado sob D e E.

Example 14.

In this Example are represented several different manners of embellishing the Harmony, where there is an Interval of a Third.

Exemplo 14

Neste exemplo estão representadas várias maneiras diferentes de se ornamentar o intervalo de terça na harmonia.

Exemplo XIV

Example 15.

In this Example are shewn several different manners of embellishing the Harmony, where there is an Interval of a Second.

Exemplo 15

Neste exemplo são apresentadas várias maneiras diferentes de se ornamentar o intervalo de segunda na harmonia.

Essempio XV.

Example 16.

In this Example are shewn several different manners of embellishing the Harmony, where there is an Interval of a Fourth.

Exemplo 16

Neste exemplo são apresentadas várias maneiras diferentes de se ornamentar o intervalo de quarta na harmonia.

Example 17.

In this Example are shewn several different manners of embellishing the Harmony, where there is an Interval of a Fifth.

Exemplo 17

Neste exemplo são apresentadas várias maneiras diferentes de se ornamentar o intervalo de quinta na harmonia.

Essempio XVII.

Examples 18, 19, 20, 21, 22 and 23.

In these Examples are represented several Scales ascending and descending with different Harmonies, according to the Measure of the Time, and those Harmonies varied and embellished according to the Method shewn in the 13th, 14th, 15th, and 16th Examples. The Letter S, signifies Scale; the Letter V, Variation; the Letter T, Transposition. The small Numbers which you will see between the Notes, shew the Intervals where you will find the Harmony embellished.

Exemplos 18, 19, 20, 21, 22 e 23

Nestes exemplos estão representadas diversas escalas ascendentes e descendentes, com diferentes harmonias, de acordo com a divisão do tempo, e tais harmonias [são] variadas e ornamentadas de acordo com o método mostrado nos exemplos 13, 14, 15 e 16. A letra S significa “escala”; a letra V, “variação”; a letra T, “transposição”. Os números pequenos que se vê entre as notas mostram os intervalos que encontraremos a harmonia ornamentada.

Essempio XVIII

First system of musical notation, consisting of four staves. The first two staves are a grand staff (treble and bass clef). The next two staves are also a grand staff. The music features various notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below notes. Dynamics include 'S' (Sforzando) and 'V' (Fortissimo).

Essemp. XIX .

Second system of musical notation, consisting of four staves. The first two staves are a grand staff (treble and bass clef). The next two staves are also a grand staff. The music features various notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below notes. Dynamics include 'S' (Sforzando) and 'V' (Fortissimo).

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with various ornaments (flats and crosses) and a final measure with a fermata. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a final measure with a fermata. Below the bass staff, the lyrics 'The Rose Tree' are written. The second system also consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a 'V' marking and continues the melody. The bass staff continues the accompaniment. Below the bass staff, the lyrics 'The Rose Tree' are repeated. The score is written in a style typical of early 20th-century sheet music.

Essempio
X X.

Essempio XX.

Essemp. XXI.

Essempio
XXII.

Essempio
XXIII.

Example 24.

In this Example are represented several Scales in Tripple Time, with various Harmonies. From hence will appear the Truth of what I have said in my Preface,

Exemplo 24

Neste exemplo estão representadas várias escalas em tempo ternário, com várias harmonias, o que mostrará que é verdadeiro aquilo que disse em meu

viz. that the Rules which some Persons have given for accompanying the several Notes of the Octave or Gammut, are very defective, uncertain and precarious.

prefácio; ou seja, que as regras oferecidas por alguns para acompanhar as diversas notas da oitava ou do *Gammut* são demasiado defeituosas, incertas e precárias.

ESSEMPIO XXIV.

The musical score for *Essemio XXIV* consists of five systems, each featuring a fundamental scale and its accompaniment. The systems are arranged vertically, with the fundamental scale on the left and the accompaniment on the right. The fundamental scale is written in a single staff, while the accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The fundamental scale is labeled "Scala Fondamentale" and the accompaniment is labeled "de' essere accomp.^{ta}". The score includes various musical notations, including notes, rests, and accidentals, as well as fingerings and articulations. The first system of the fundamental scale is: 5-#4, 6, 7 6, 6 5-#4, 6, 7 6- 7 6. The second system is: 5-#4, 6, 7#6, 5-#4, 6, 7#6, 5-6. The third system is: 5 6, 7 6, 7#6, 5-6, 7 6, 7 6, 7 6. The fourth system is: 5 6, 7#6, 5-6, 6 5 6, 6, 7#6, 7 6. The fifth system is: 6, 6, 5 4, 6, 7 6. Each system concludes with the instruction "Segue il modo come".

deu'essere
accomp.^{ta}

Scala Fondamentale

Segue il
modo come

deu'essere
accomp.^{ta}

Scala Fondamentale

Segue il
modo come

deu'essere
accomp.^{ta}

Scala Fondamentale

Segue il
modo come

deu'essere
accomp.^{ta}

Scale Fondamentali

Segue il
modo come

deu'essere
accomp.^{te}

Scale Fondamentali

Segue il
modo come

deu'essere
accomp.^{te}

Scala Fondamentale Segue il modo come

de' ueno
essere
accomp.^{te}

Scala Fondamentale Segue il modo come

de' ueno
essere
accomp.^{te}

Scala Fondamentale Segue il modo come

de' ueno
essere
accomp.^{te}

Scala Fondamentale Segue il modo come

de' ueno
essere
accomp.^{te}

Scala Fondamentale Segue il modo come

de' ueno
essere
accomp.^{te}

Scala Fondamentale Segue il modo come

de' ueno
essere
accomp.^{te}

FINE

The following Works of the Author, Mr. Geminiani, may be had of John Johnson, Musick-seller, in Cheapside.

TWELVE Solos for the Violin, the Second Edition, with large Additions and Improvements, with the Graces to the Adagio's, and Numbers to shew the manner of Fingering. Opera Prima.

Twelve Solos for the Violin. Opera Quarta.

Six Concertos from those Solos.

Six Lessons for the Harpsichord.

Six Solos for the Violin. Opera Quinta.

Ditto for the Violoncello.

Six Concertos in 8 Parts. Opera Settima.

Rules for playing in Taste. Opera Ottava.

A Treatise on Good Taste, being the second Part of the Rules.

The Art of playing the Violin, the first Part consisting of such Rules and Examples as are necessary to arrive at a Mastery on that Instrument, and the latter Part consisting of Twelve Pieces or Solos for a Violin and Violoncello, or Harpsichord. Opera Nona.

Guida Armonica O Dizionaria Armonica, being a sure Guide to Harmony and Modulation, in which are exhibited the various Combinations of Sounds, Consonant and Dissonant; Progressions of Harmony; Ligatures and Cadences, real and deceptive, very necessary for all who study the Art of Composition, and desire to play the Organ or Harpsichord extempore. Opera Decima.

Os seguintes trabalhos do autor, Sr. Geminiani, podem ser adquiridos com John Johnson, vendedor de artigos musicais, em Cheapside.

DOZE solos para violino – segunda edição – com largos complementos, melhorias, ornamentos para os *Adagios* e números que mostram o dedilhado. Op. 1.

Doze solos para violino. Op. 4.

Seis concertos a partir desses solos.

Seis lições para cravo.

Seis solos para violino. Op. 5.

O mesmo para violoncelo.

Seis concertos a 8 vozes. Op. 7.

Regras para tocar com [verdadeiro] gosto. Op. 8.

Tratado sobre o bom gosto [na arte da música], sendo[esse] a segunda parte das Regras.

A Arte de Tocar Violino, a primeira parte consistindo das regras e exemplos necessários para atingir a maestria nesse instrumento; a segunda, de doze peças ou solos para violino e violoncelo ou cravo. Op. 9.

Guida Armonica ou Dicionário Harmônico, que consiste em um guia seguro para a harmonia e a modulação, em que são exibidas as várias combinações dos sons – consonantes ou dissonantes – progressões de harmonia, suspensões e cadências – reais ou de engano – muito necessárias para todos os que estudam a arte da composição e que desejam improvisar ao órgão ou ao cravo. Op. 10.

In a short Time will be publish'd,

The Second Edition of his Twelve Concertos, in 7 Parts. Opera Seconda and Terza. With several additional Movements, and others Improvements: And the same Concertos in Score.

Em breve será publicada:

A segunda edição de seus doze concertos a 7 vozes – Opp. 2 e 3, com vários movimentos adicionados, bem como outras melhorias e os mesmos concertos em grade orquestral.

The ART of
ACCOMPANIAMENT

or

*A new & well digested method to learn
to perform the*

THOROUGH BASS

on the

HARPSICHORD

with Propriety and Elegance

Opera 11th. Part the 2d

*Treating of Position and Motion of
Harmony, and the Preparation and
Resolution of Discords.*

BY

F. GEMINIANI.

LONDON. Printed for the Author by *John
Johnson* in Cheapside, of whom may be had, all
the Author's Works

A ARTE do
ACOMPANHAMENTO

Ou

*Um método novo e e bem resumido
para aprender a realizar o*

BAIXO CONTÍNUO

Ao

CRAVO

Com propriedade e elegância.

Op. 11. Parte 2ª.

*Que trata da posição e do movimento
da harmonia, bem como da preparação
e resolução de dissonâncias.*

Por

F. GEMINIANI.

LONDRES. Impresso para o autor por *John
Johnson* em Cheapside, de quem podem ser
adquiridas todas as obras do autor.

INTRODUCTION.

BEFORE the Learner proceeds to the following Examples, I think it necessary to premise, that the Art of Accompaniament consists principally in two things, which I call Position and Motion.

By Position I mean the placing the proper Chord upon any Bass Note, and continuing the same during the whole Tim of that Note; and this constitutes Harmony.

By Motion I mean the passing from one Sound to another, either acute or grave; and this constitutes Melody. So that Harmony cannot subsist without Position, nor Melody without Motion. These two Articles therefore I have endeavoured to explain in the following Book.

It will perhaps be said, that the following Examples are arbitrary Compositions upon the Bass; and it may be asked how this arbitrary Manner of accompanying can agree with the Intention and Stile of all sorts of Compositions. Moreover a fine Singer or Player, when he finds himslef accompanied in this Manner, will perhaps complain that he is interrupted, and the Beauties of his

INTRODUÇÃO

ANTES que o aprendiz prossiga aos exemplos seguintes, considero necessário observar que a arte do acompanhamento consiste, principalmente, de dois itens, que denomino “posição” e “movimento”.

Por “posição”, quero dizer posicionar o acorde apropriado sobre qualquer nota do baixo, permanecendo o mesmo ao longo de toda a duração daquela nota. Isso constitui [a] harmonia.

Por “movimento”, quero dizer a passagem de um som a outro, agudo ou grave. Isso constitui a melodia. Assim, a harmonia não subsiste sem [a] posição; tampouco a melodia [subsiste] sem [o] movimento. Empenhei-me, portanto, em explicar estes dois tópicos no presente livro.

Pode ser dito que os exemplos seguintes são composições arbitrárias sobre o baixo, e pode ser questionado como essa maneira arbitrária de acompanhar pode convir à intenção e ao estilo de todos os tipos de composição. Ademais, um bom cantor ou instrumentista, quando acompanhado desta maneira, pode vir a reclamar de estar sendo obstruído, e que as belezas de sua interpretação, desse

Performance thereby obscured, and deproved of their Effect. To this I answer, That a good Accompanyer ought to possess the Faculty of playing all sorts of Basses, in different Manners; so as to be able, on proper Occasions, to enliven the Composition, and delight the Singer or Player. But he is to exercise this Faculty with Judgement, Taste, and Discretion, agreeable to the Stile of the Composition, and the Manner and Intention of the Performer. If an Accompanyer thinks of nothing else but the satisfying his own Whim and Caprice, he may perhaps be said to play well, but will certainly be said to accompany ill.

The Letters N F, in the following Examples, signify Nota Fundamentale, or Bass Notes. The Letter P signifies Position; the letter M signifies Motion; and the Letter I signifies that the succeeding Notes are only introductory to the next Harmony, and arbitrary at the Fancy of the Performer.

I observed to the Learner, in the first Part of this Book, that the round black Notes without Tails, are to be struck in the Middle of the Time of the Notes under or over them; that Minims having a Stroke across their Tails are to be played as

modo, [estarão] obscurecidas e privadas de seu efeito. A estas [críticas], respondo que um bom acompanhador deve possuir a faculdade de realizar todos os tipos de baixos de diferentes maneiras, de modo a ser capaz, em ocasiões apropriadas, de avivar a composição e de deleitar o cantor ou o instrumentista. Ele deve, no entanto, exercitar essa faculdade com juízo, gosto e discrição, conforme o estilo de composição, a maneira e a intenção do intérprete. Se um acompanhador não pensa em nada além de satisfazer a sua própria vontade e capricho, [ele] poderá, talvez, tornar-se conhecido por tocar bem, mas, certamente, será conhecido por acompanhar mal.

As letras N F, nos exemplos seguintes, significam *Nota Fundamentale*, ou notas do baixo. A letra P significa “posição”; a letra M, “movimento”, e a letra I, que as notas subsequentes são apenas introdutórias à próxima harmonia, e arbitrárias, segundo fantasia do intérprete.

Recomendei ao aprendiz, na primeira parte deste livro, que as notas pretas redondas desprovidas de hastes devem ser golpeadas na [segunda] metade do tempo das notas sobre ou sob as quais estas se encontram; [observei ainda] que

Crotchets, and the Crotchets immediately following played in the latter Half of the Time. The same things are to be observed in this Book; and also, that Quavers under or over Crotchtes, are to be struck in the Middle of the Time of those Crotchets under or over them.

Example 1.

In the first Bar of this Example is the Bass Note, in the three following Bars are the three Positions of Harmony belonging to that Note. In the two succeeding Bars Motion is added, there being two different Positions of Harmony over each Bass Note.

Exemplo 1.

No primeiro compasso deste exemplo está a nota do baixo. Nos três compassos seguintes encontram-se as três posições da harmonia pertencente a essa nota. Nos dois compassos subsequentes é adicionado [o] movimento, neles encontrando-se duas posições diferentes da harmonia sobre cada nota do baixo.

The musical notation for Example 1 consists of two systems of staves. The first system has a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a 'P.' (Piano) marking and contains several measures of music with various notes and rests. The bass staff contains a single bass note in the first measure, followed by three measures of harmony. The second system also has a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with an 'M.' (Mourning) marking and contains several measures of music with various notes and rests. The bass staff contains a single bass note in the first measure, followed by two measures of harmony. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, as well as annotations like 'P.', 'M.', 'J.', and 'N.F.'.

Example 2.

In the four first Bars of this Example are the Bass Notes; the succeeding Bars contain a Variety of Position and Motion.

Exemplo 2

Nos quatro primeiros compassos deste exemplo estão as notas do baixo. Os compassos seguintes contêm uma variedade de posição e de movimento.

Example 3.

All I need say concerning this Example is, that the Letter R over the last Bar of the Example, signifies that the Harmony following the foregoing Letter R, is to be repeated with the two Bass Notes, in the last Bar but one of the Example.

Exemplo 3

Tudo o que é preciso dizer, no que concerne a este exemplo, é que a letra R sobre o último compasso deste exemplo indica que a harmonia anterior a R deve ser repetida com as duas notas do baixo do penúltimo compasso deste exemplo.

Examples 4, 5.

These Examples want no Explanation, except that the Letters C I, in the latter Part of the 5th Example, signify Cadenza d'ingano, or a deceptive Cadence. These Letters are also found in other Examples, and signify the same thing.

Exemplos 4, 5

Estes exemplos não requerem explicação, exceto [pelo fato de] que as letras C I, na segunda metade do 5º exemplo, significam *Cadenza d'ingano*, ou cadência de engano. Essas letras são encontradas também em outros exemplos, e significam o mesmo.

Effempio
IV.

Effempio IV is a two-staff musical piece in C major, 4/4 time. The score consists of six systems. The first system is marked 'P.' and 'A.F.'. The second system is marked 'M.'. The third system is marked 'P.' and 'M.'. The fourth system is marked 'J.' and 'M.'. The fifth system is marked 'J.'. The sixth system is marked 'J.' and ends with 'Segue'.

Effempio
V.

Effempio V is a two-staff musical piece in C major, 4/4 time. The score consists of two systems. The first system is marked 'J.' and 'M.'. The second system is marked 'N.F.'.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of eight systems of staves. The notation is complex, featuring various musical symbols, notes, and rests. The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melodic development with more intricate patterns. The third system introduces a new melodic phrase. The fourth system features a prominent melodic line with a 7-measure rest. The fifth system includes a section marked 'N.F.' (No Fingering) and a 6-measure rest. The sixth system shows a melodic line with a 7-measure rest. The seventh system continues the melodic development. The eighth system shows a melodic line with a 7-measure rest. The notation is written in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Example 6.

This Example requires no Explanation.

Exemplo 6

Este exemplo não requer explicação.

Exemplo VI.

A musical score for Exemplo VI, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat, followed by a bass clef. The second system has a dynamic marking 'P.'. The third system has a dynamic marking 'M.'. The fourth system has a dynamic marking 'M.'. The fifth system has a dynamic marking 'M.'. The piece concludes with a double bar line.

Examples 7, 8.

The Letter F in these Examples, signifies that the succeeding Notes are added only to make a proper Conclusion; otherwise the Melody would be imperfect.

Exemplos 7, 8

A letra F nestes exemplos significa que as notas seguintes são adicionadas apenas para construírem uma conclusão apropriada; do contrário, a melodia ficaria imperfeita.

Exemplo
VII.

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics *P* (piano) and *F* (forte) are used throughout the piece. The notation is written in a style that suggests a 19th-century manuscript, with some notes beamed together and others written as individual notes. The systems are arranged vertically, with each system starting with a brace on the left side. The first system has a *P* marking above the right staff. The second system also has a *P* marking above the right staff. The third system has a *P.* marking above the right staff. The fourth system has an *F.* marking above the right staff. The fifth system has a *P.* marking above the right staff. The sixth system has a *P.* marking above the right staff. The seventh system has a *P.* marking above the right staff. The eighth system has a *P.* marking above the right staff. The notation is complex, with many notes and rests, and some notes are beamed together. The page is numbered 354 at the bottom.

This page of musical notation consists of eight systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a forte (*F.*) dynamic. The second, third, fourth, and fifth systems each feature a mezzo-forte (*M.*) dynamic marking. The sixth system starts with a forte (*F.*) dynamic. The seventh and eighth systems continue the musical development without explicit dynamic markings. The notation is complex, with many beamed notes and slurs, suggesting a fast or intricate piece.

Essempio VIII. *N.F.*

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It includes numerous fingerings (e.g., 6, 5, 4, 3, 2, 1) and slurs. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef) and includes dynamics such as *P* (piano) and *M.* (marcato), as well as various articulations like slurs and accents. The piece is titled 'Essempio VIII.' and is marked 'N.F.' (No Fingering).

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. The second system continues this pattern with some chromaticism in the upper staff. The third system introduces a forte dynamic marking 'f.' in the upper staff. The fourth system features a mezzo-forte marking 'M.' in the upper staff. The fifth system continues the melodic development. The sixth system shows a more active upper staff with many sixteenth notes. The seventh system continues the melodic line. The eighth system concludes with a fortissimo marking 'F' in the upper staff. The notation is written in a standard musical style with a key signature of one flat and a common time signature.

Example 9.

In this Example, the Harmony of the Notes of the first three Bars thereof, is exhibited in a Variety of Position and Motion, in seven different Keys, ascending by the Degrees of the Diatonic Scale; and at the End of each Key are exhibited Modulations proper to lead to the next, which Modulations are marked with the Letters I M over them.

Exemplo 9

Neste exemplo, a harmonia das notas dos três primeiros compassos é exibida em uma variedade de posições e de movimentos, em sete tonalidades diferentes, ascendendo pelos graus da escala diatônica. Ao fim de cada tonalidade, são exibidas modulações apropriadas que levam ao próximo tom. Tais modulações estão marcadas com as letras I M sobre si.

Exemplo IX.

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex melodic line in the treble clef with many beamed notes. The second system includes the dynamic marking 'f.m.' (forzando mezzo) above the treble staff and 'p.' (piano) above the bass staff. The third system has the marking 'M.' (marcato) above the treble staff. The fourth system continues the melodic development. The fifth system shows a more active bass line. The sixth system includes 'f.m.' and 'p.' markings. The seventh system is a simpler, more homophonic texture. The eighth system has the marking 'M.' above the treble staff. The notation is in a single key signature with one sharp (F#).

This page contains eight systems of musical notation, likely for a piano. Each system consists of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex melodic line in the right hand with many beamed notes. The second system continues this melodic line. The third system shows a more rhythmic pattern. The fourth system features a dense texture with many beamed notes. The fifth system includes dynamic markings: *f.M.*, *M.*, and *P.*. The sixth system shows a more melodic line. The seventh system features a dense texture with many beamed notes. The eighth system shows a more melodic line.

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex melodic line in the treble clef with many beamed notes. The second system continues this melodic line. The third system features a more rhythmic, eighth-note pattern in the treble clef. The fourth system includes the marking 'f.M.' above the treble clef and 'P' above the bass clef. The fifth system includes the marking 'M.' above the treble clef. The sixth system continues the melodic line. The seventh system features a more rhythmic, eighth-note pattern in the treble clef. The eighth system includes the marking 'f.M.' above the treble clef and 'P' above the bass clef. The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

This page of musical notation consists of nine systems, each with two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex arrangement of notes and rests. The second system includes a marking 'M.' above the staff. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a series of eighth notes in the upper staff. The fifth system shows a more active upper staff with many eighth notes. The sixth system includes a marking 'f.M.' above the staff. The seventh system features a marking 'P' above the staff. The eighth system includes a marking 'M.' above the staff. The ninth system concludes the page with a final chord and a double bar line.

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The second system continues this pattern. The third system introduces a dynamic marking 'f' (forte) in the upper staff. The fourth system features a dynamic marking 'P' (piano) in the upper staff. The fifth system continues the melodic and harmonic development. The sixth system shows a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The seventh system continues the melodic and harmonic development. The eighth system concludes the page with a final melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

Example 10.

The first six Bars of this Example contain the Bass; then follows a Variety of Position and Motion of Harmony belonging to that Bass, with a Third Minor. The same is afterwards to be performed with the Third Major; the same is afterwards transposed into B fa with a Third Major; afterwards with the Third Minor; and lastly into B mi with the Third Minor.

Exemplo 10

Os primeiros seis compassos deste exemplo contêm o baixo. Depois, segue-se uma variedade de posições e de movimentos da harmonia referentes a este baixo, com uma terça menor. O mesmo deve ser executado, posteriormente, com a terça maior. Em seguida, o mesmo é transposto para a tonalidade de Si bemol maior; depois, menor e, finalmente, [é transposto] para Si menor.

Exemplo X.

The musical score for Example 10 is presented in four systems. The first system, labeled 'N.F.' and 'X.', shows a bass line and a treble line with various accidentals and dynamics. The second system, labeled 'P.', shows a bass line and a treble line. The third system, labeled 'P.', shows a bass line and a treble line. The fourth system, labeled 'M.', shows a bass line and a treble line. The score is written in a historical style with various accidentals and dynamics.

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a melody in the right hand with a *M.* (Moderato) marking. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.
- System 2:** Continues the melody in the right hand, ending with a *w* (fermata) marking. The left hand has a *w* marking at the end.
- System 3:** The melody in the right hand continues, with a *M.* marking. The left hand has a *w* marking at the end.
- System 4:** The right hand has a *g.* (grace note) marking. The left hand has a *6* (sixteenth note) marking.
- System 5:** The right hand has a *g.* (grace note) marking. The left hand has a *P.* (Piano) marking.
- System 6:** The right hand has a *P.* (Piano) marking. The left hand has a *P.* (Piano) marking.
- System 7:** The right hand has a *M.* (Moderato) marking. The left hand has a *M.* (Moderato) marking.
- System 8:** The right hand has a *M.* (Moderato) marking. The left hand has a *M.* (Moderato) marking.

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a tempo marking *M.* (Moderato) at the beginning and end of the system. The music consists of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.
- System 2:** Continues the melodic line in the right hand with eighth notes and sixteenth notes, while the left hand provides harmonic support with chords.
- System 3:** Includes a tempo marking *M.* at the beginning. The right hand features a more active melodic line with eighth notes, while the left hand has a steady accompaniment of chords.
- System 4:** Features a tempo marking *f.* (forte) and a dynamic marking *P* (piano). The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady accompaniment of chords.
- System 5:** Includes a dynamic marking *P.* (piano) at the beginning and end of the system. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady accompaniment of chords.
- System 6:** Features a tempo marking *M.* at the end of the system. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady accompaniment of chords.
- System 7:** Includes a tempo marking *M.* at the beginning. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady accompaniment of chords.
- System 8:** Includes a tempo marking *M.* at the beginning. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady accompaniment of chords.

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features a melodic line in the treble clef with a *M.* (Moderato) marking. The bass clef provides harmonic support with chords and single notes.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. The *M.* marking is present.
- System 3:** Includes a key signature change to one sharp (F#) in the treble clef. The bass clef has a *f* (forte) marking. The treble clef has a *P* (piano) marking.
- System 4:** The bass clef has a *P* (piano) marking. The treble clef has a *P* (piano) marking.
- System 5:** The bass clef has a *P* (piano) marking. The treble clef has a *P* (piano) marking.
- System 6:** The bass clef has a *M.* (Moderato) marking. The treble clef has a *M.* (Moderato) marking.
- System 7:** The bass clef has a *M.* (Moderato) marking. The treble clef has a *M.* (Moderato) marking.
- System 8:** The bass clef has a *M.* (Moderato) marking. The treble clef has a *M.* (Moderato) marking.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (*M.*, *f*, *P*).

Example 11.

The first eight Bars of this Example contain the Bass, then follows a Variety of Position and Motion of Harmony, belonging to that Bass. The same Bass is afterwards transposed into the Key of B fa with a Third Major (introduced by proper Modulations) with a further Variety of Position and Motion of Harmony.

Exemplo 11

Os primeiros oito compassos deste exemplo contêm o baixo. Depois, segue-se uma variedade de posições e de movimentos da harmonia referentes a este baixo. O mesmo baixo é, posteriormente, transposto para a tonalidade de Si bemol maior (introduzida por modulações apropriadas), com uma nova variedade de posições e de movimentos da harmonia.

This page of musical notation consists of eight systems, each with two staves. The notation is complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The first system includes a 'P' marking. The second system also includes a 'P' marking. The third system includes a 'P' marking. The fourth system includes a 'M.' marking. The fifth system includes a 'M.' marking. The sixth system includes a 'M.' marking. The seventh system includes a 'M.' marking. The eighth system includes a 'M.' marking. The notation is written in a style that suggests a 19th-century manuscript, with a focus on melodic and harmonic development.

This page contains ten systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various dynamics and articulations:

- System 1:** Dynamics *C. f.* and *F.* are marked above the first measure. A slur is present over the final measure.
- System 2:** Dynamic *P.* is marked above the first measure. A slur is present over the final measure.
- System 3:** Dynamic *P.* is marked above the first measure. A slur is present over the final measure.
- System 4:** Dynamic *M.* is marked above the first measure.
- System 5:** Dynamic *M.* is marked above the first measure.
- System 6:** Dynamic *M.* is marked above the first measure.
- System 7:** No dynamic marking is present.
- System 8:** Dynamic *M.* is marked above the first measure.
- System 9:** Dynamics *C. g.* and *F.* are marked above the first measure. A slur is present over the final measure.

Example 12.

The Letter F in this Example signifies Fundamentale; the letters N R signify Note Rivoltate, or inverted Notes. When the Notes of any Chord are placed out of their natural Order, then the Harmony is inverted. The Note Delasolre, in the lower Staff of the first Bar of this Example, is the fundamental Bass Note, its Harmony Third and Fifth. The Note F faut with its Sixth, and Alamire with its Fourth and Sixth, in the upper Staff are the Inverted Harmony of Delasolre with its Third and Fifth. The Note Alamire, in the lower Staff of the second Bar, is the fundamental Bass Note, the Harmony belonging thereto Third Major, Fifth and Seventh; the Note C Sharp with its false Fifth and Sixth, Elami with its Third, Fourth, and Sixth Major, and G Solreut with its Second Fourth Major and Sixth, are Inverted Harmony of Alamire, with Third Major Fifth and Seventh. In the under Staff of the remaining Part of this Example, are represented the Fundamental Bass Notes Delasolre and Alamire, marked N F. In the Upper Staff, is represented the Variety of Bases arising from inverting the Harmony of these two fundamental Bass Notes.

Exemplo 12

A letra F neste exemplo significa *Fundamentale*. As letras N R significam *Note Rivoltate*, ou notas invertidas. Quando as notas de qualquer acorde estão posicionadas fora de sua ordem natural, [então] a harmonia está invertida. A nota Ré2 na parte inferior do primeiro compasso deste exemplo é a nota fundamental e sua harmonia é a terça e a quinta. A nota Fá2 com sua sexta, e a nota Lá2 com sua quarta e sua sexta, na parte superior [do compasso] são a harmonia invertida de Ré2 com sua terça e sua quinta. A nota Lá2, no pentagrama inferior do segundo compasso, é a nota fundamental do baixo, [e] a harmonia referente a ela [consiste da] terça maior, da quinta e da sétima. A nota Dó# com sua falsa quinta e sua sexta; Mi2 com sua terça, sua quarta e sua sexta maior; e Sol2, com sua segunda, sua quarta aumentada e sua sexta, são a harmonia invertida de Lá2, com sua terça maior, sua quinta e sua sétima. No pentagrama inferior do restante deste exemplo estão representadas as notas fundamentais do baixo Ré2 e Lá2, marcadas N F. No pentagrama superior, está representada a variedade de baixos que surge da harmonia invertida dessas duas notas fundamentais.

Example 13.

In the foregoing Example were exhibited the Inverted Harmonies of the Fundamental Bass Notes Delasolre and Alamire. In this Example is exhibited a Bass, consisting of Fundamental, Inverted, and Passing Notes, with the proper Accompaniments, in a Variety of Position and Motion. The Learner will observe a Rest in this Example, which is intended as a Hint, that it is sometimes prudent to play only the Bass Notes, without any Accompaniment, to avoid

Exemplo 13

No exemplo anterior foram exibidas as harmonias invertidas das notas fundamentais do baixo Ré2 e Lá2. Neste exemplo, está exibido um baixo consistindo das notas fundamental, invertida e de passagem, com os acompanhamentos apropriados, em uma variedade de posições e de movimentos. O aprendiz notará uma pausa neste exemplo, que pretende ser uma indicação de que é, ocasionalmente, prudente tocar as notas do baixo, apenas, sem qualquer

Confusion. The Third Staff is intended to shew, that all the Variety of the Bass in the Staff above, is derived only from the two Notes D and A.

acompanhamento, a fim de evitar confusão. O terceiro pentagrama destina-se a apresentar que toda a variedade do baixo no pentagrama acima é derivada de apenas notas: Ré e Lá.

Essempio
XIII.

The musical score for Example XIII is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The piano part includes a 'N.F.' (Naturale) section with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The vocal line is in 2/4 time and features various ornaments and trills. The piano accompaniment includes a 'N.F.' section with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Example 14.

In this Example are exhibited several Discords, with their Preparations and Resolutions.

Exemplo 14

Neste exemplo são exibidas diversas dissonâncias, com suas preparações e resoluções.

In the first Article of this Example, is exhibited the Fourth prepared in the Octave, and resolved in the Third. The Letter P signifies Preparation, the letter L Ligature, and the Letter R Resolution. Every Discord must be prepared in a Concord, and resolved in the nearest Interval below. The Letter C signifies Cativo, or that in the Example under that Letter, the Situation of the Note by which the Discord should be prepared, or the Note by which it should be resolved, is wrong: From which the Learner will observe, that it is not sufficient to strike the Chords over the Bass, in any Order or Situation; but in such Order as that the Discords be properly prepared and resolved.

No primeiro item deste exemplo está exibida a quarta preparada na oitava e resolvida na terça. A letra P significa “preparação”; a letra L, “ligadura” [ou suspensão], e a letra R, “resolução”. Toda dissonância deve ser preparada por uma consonância e resolvida no intervalo inferior mais próximo. A letra C significa *Cativo*; ou seja, no exemplo sob esta letra, a situação da nota pela qual a dissonância deveria ser preparada ou da nota pela qual ela deveria ser resolvida está errada, de modo que o aprendiz notará que não é suficiente atingir os acordes sobre o baixo em qualquer ordem ou situação, mas sim naquela ordem em que as dissonâncias estejam adequadamente preparadas e resolvidas.

Essempio XIV.
La quarta p.^{ta} dalla 8.^a risolta con lo 3.^a

The musical score consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble staff and a bass staff. The third system has a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ligatures. Above the notes, there are letters P, L, R, and C, which stand for Preparation, Ligature, Resolution, and Cativo (wrong), respectively. The score illustrates the preparation and resolution of a fourth in the octave, as described in the text.

In the second Article is exhibited the Fourth prepared in the Fifth, and resolved in the Third.

No segundo item está exibida a quarta preparada na quinta e resolvida na terça.

In the third Article is exhibited the Fourth prepared and resolved in the Third.

No terceiro item está exibida a quarta preparada e resolvida na terça.

In the fourth Article is exhibited the Fourth prepared in the Sixth, and resolved in the Third.

No quarto item está exibida a quarta preparada na sexta e resolvida na terça.

In the fifth Article is exhibited the Discord of the Fourth, prepared in the Fourth, accompanied with the Sixth, and resolved in the Third. For it is to be observed, that the Fourth accompanied with the Sixth is Concord, and only the Perfect Harmony inverted.

No quinto item está exibida a dissonância da quarta preparada na quarta acompanhada da sexta e resolvida na terça. Com isso, deve ser observado que a quarta acompanhada da sexta é uma consonância, e [é] apenas a harmonia perfeita invertida.

In the Sixth Article is exhibited the Discord of the Fourth, prepared in the Lesser Fifth, accompanied with the Sixth and resolved in the Third: For the Lesser Fifth, accompanied with the Sixth, is considered as a Concord.

No sexto item está exibida a dissonância da quarta preparada na quinta diminuta acompanhada da sexta e resolvida na terça, pois a quinta diminuta acompanhada da sexta é considerada uma consonância.

In the seventh Article is exhibited the Discord of the Fourth prepared in the Lesser Seventh (accompanied with Third

No sétimo item está exibida a dissonância da quarta preparada na sétima menor (acompanhada da terça

Major) and resolved in the Third: For I consider the Seventh Minor, accompanied with the Third Major, in this Situation, as a Concord.

maior) e resolvida a terça, pois considero a terça maior, nesta situação, uma consonância.

In the Eighth Article is exhibited the Discord of the Seventh, prepared in the Octave, and resolved in the Sixth.

No oitavo item está exibida a dissonância da sétima preparada na oitava e resolvida na sexta.

In the ninth Article is exhibited the Discord of the Seventh, prepared in the Octave, and resolved in the Third.

No nono item está exibida a dissonância da sétima preparada na oitava e resolvida na terça.

In the tenth Article is exhibited the Discord of the Seventh, prepared in the Sixth, and resolved in the Sixth.

No décimo item está exibida a dissonância da sétima preparada na sexta e resolvida na sexta.

In the eleventh Article is exhibited the Discord of the Seventh, prepared in the Fifth, and resolved in the Sixth.

No décimo primeiro item está exibida a dissonância da sétima preparada na quinta e resolvida na sexta.

In the twelfth Article is exhibited the Discord of the Seventh, prepared in the Third, and resolved in the Sixth.

No décimo segundo item está exibida a dissonância da sétima preparada na terça e resolvida na sexta.

In the thirteenth Article is exhibited the Ninth, prepared in the Fifth, and resolved in the Eighth.

No décimo terceiro item está exibida a nona preparada na quinta e resolvida na oitava.

In the fourteenth Article is exhibited the Ninth, prepared in the Third, and resolved in the Eighth.

No décimo quarto item está exibida a nona preparada na terça e resolvida na oitava.

In the fourteenth Article is exhibited the Discord of the Perfect Fifth, accompanied with the Sixth, prepared in the Octave, and resolved in the Third: For I consider the Fifth accompanied with the Sixth in this Situation as a Discord.

No décimo [quinto] quarto item está exibida a dissonância da quinta justa, acompanhada da sexta, preparada na oitava e resolvida na terça, pois considero a quinta acompanhada da sexta, nessa situação, uma dissonância.

No décimo [sexto] quinto item está exibida a dissonância da quinta justa acompanhada da sexta, preparada na quinta e resolvida na quarta e [na] sexta.

In the sixteenth Article is exhibited the Discord of the Fifth, accompanied with the Sixth, prepared in the Third, and resolved in the Fourth and Sixth.

In the seventeenth Article is exhibited the Discord of the Fifth, accompanied with the Sixth, prepared in the Sixth, and resolved in the Third.

No décimo [oitavo] sétimo item está exibida a dissonância da quinta acompanhada da sexta, preparada na sexta e resolvida na terça.

In the eighteenth Article is exhibited the Discord of the Fourth and Second, prepared in the Perfect Harmony, and resolved in the Third, accompanied with the Lesser Fifth.

No décimo [nono] oitavo item está exibida a dissonância da quarta e [da] segunda preparada na harmonia perfeita e resolvida na terça acompanhada da quinta diminuta.

In the nineteenth Article is exhibited the Discord of the Fourth and Second,

No [vigésimo] décimo nono item está exibida a dissonância da quarta e [da]

prepared in the Fifth and Sixth, and resolved in the Sixth.

It is to be observed, that the Discord of the Fourth and Second is prepared and resolved by the Bass.

segunda preparada na quinta e [na] sexta e resolvida na sexta.

Deve-se observar que a dissonância da quarta e [da] segunda é preparada e resolvida pelo baixo.

The proper Accompaniments to the foregoing Discords, appear in the Examples.

To have given Examples of all the Variety of Resolutions of Discords, would have swelled this Book too much; but the Learner will find them all contained in my *Guida Armonica*.

Os acompanhamentos adequados para as dissonâncias acima estão presentes nos exemplos.

Fornecer exemplos de toda a variedade de resoluções de dissonâncias teria ampliado demais este livro. No entanto, o aprendiz os encontrará contidos em minha *Guida Armonica*.

GUIDA ARMONICA,
O
DIZIONARIO ARMONICO.

Being

A Sure Guide

TO

HARMONY *and* MODULATION;

In which are Exhibited

The Various COMBINATIONS of SOUNDS,
Consonant and Dissonant, PROGRESSIONS of
HARMONY, LIGATURES and CADENCES,
REAL and DECEPTIVE.

DEDICATED

To his ROYAL HIGHNESS

Prince EDWARD.

By F. GEMINIANI.

Opera X.

Artem alii involvunt multis Ambagibus: Artem

Absque labore Artis. *Geminiane* doces.

Maittaire.

LONDON

*Printed for the Author by John Johnson in
Cheapside, Where may be had all the Author's
Works.*

GUIDA ARMONICA
Ou
DICIONÁRIO HARMÔNICO.

Que consiste em

Um guia seguro

Para a

Harmonia *e a* Modulação.

Em que são exibidas

As várias COMBINAÇÕES de SONS,
consonantes e dissonantes, PROGRESSÕES
HARMÔNICAS, SUSPENSÕES e
CADÊNCIAS, REAIS ou de ENGANO.

DEDICADO

À sua ALTEZA REAL

Príncipe EDWARD.

Por F. GEMINIANI.

Op.10

Outros envolveram a Arte em diversas
ambiguidades: tu, Geminiani, ensinas Arte sem
os percalços da Arte

Maittaire.

LONDRES

*Impresso para o autor por John Johnson em
Cheapside, onde pode-se obter todos os
trabalhos do autor.*

THE PREFACE.

MODULATION is universally acknowledged to be one of the most important Branches of the Science of Musick, and to which it owes some of its greatest Beauties and principal Powers; and yet no Branch of that Science hath been more neglected. So that in the many Volumes which have been written upon the Subject of Musick, very little hath been said of Modulation; while Matters very well known, and of much less Importance have been largely insisted on.

The ancient Composers however, perfectly understood the Art of Modulation, as is evident from their Works: But it must be confessed, their Method of modulating was not altogether proper for Instrumental Musick.

B. Lulli, A. Corelli, and J. Bononcini, were the first Improvers of Instrumental Musick; and had Genius and natural Abilities sufficient to draw from the Ancients, such a Variety of Modulation, as they judged sufficient to render their Compositions delightful and spirituous. But they are greatly mistaken who imagine that the vast Foundation of universal Harmony can be established

PREFÁCIO

[A] MODULAÇÃO é universalmente conhecida por ser um dos ramos mais importantes da ciência da música, a quem deve algumas de suas maiores belezas, bem como algumas de suas principais forças. No entanto, nenhum ramo dessa ciência tem sido tão negligenciado, de modo que, nos vários volumes já escritos sobre música, muito pouco se falou sobre modulação, enquanto assuntos bem mais simples e mais conhecidos foram tratados com considerável insistência.

Os compositores antigos, porém, entendiam perfeitamente a arte da modulação, como é evidente em suas obras. Deve-se, contudo, admitir que seus métodos para modular não eram totalmente adequados à música instrumental.

B Lulli, A. Corelli e J. Bononcini foram os primeiros aperfeiçoadores da música instrumental, e possuíam engenho e habilidades naturais o bastante para extrair dos antigos a variedade de modulação que julgavam suficiente para tornar suas composições encantadoras e espirituosas. No entanto, enganam-se enormemente aqueles que imaginam que os vastos fundamentos da harmonia

upon the narrow and confined Modulation of those Authors. If those Authors had introduced more of the Substance of the ancient Modulation into their Compositions, they would have had greater Variety in them, and consequently would have been more entertaining.

The Rules for Modulation, which have been received by many within these Forty years, are extremely short and defective; and, by leaving out the greatest Part of the Science, have reduced it within the narrowest Limits; and render'd it poor, jejune, and steril, to the last Degree. It will not be expected that I should here enter into a formal Proof of this Assertion; were it necessary, I might refer, for Proof, to a Multitude of Compositions, which have appeared in different Parts of *Europe*, within these Forty Years, and which, though composed by different Persons, yet in Point of Modulation, are all exactly alike. But I shall only observe, that although there is not an ordinary Performer upon any Instrument, in any Part of *Europe*, who does not boast his having composed Sonatas, Concertos, Cantatas, &c. Yet there are but few modern Composers, even of a much higher Class, who can be truly said to have produced any thing new with

universal podem ser estabelecidos pela modulação limitada e restrita desses autores. Se eles tivessem introduzido mais da essência da antiga modulação em suas composições, teriam proporcionado a elas maior variedade e, conseqüentemente, elas teriam se tornado mais aprazíveis.

As regras para a modulação, apreendidas por muitos nesses quarenta anos, são extremamente limitadas e deficientes e, por desprezarem a parte mais importante desta ciência, reduziram-na a seus limites mais estreitos, tornando-as extremamente pobres, insípidas e estéreis. Não se deve esperar aqui que eu apresente uma prova formal desta afirmação: se isto fosse necessário, eu poderia me referir, como prova, a uma grande variedade de peças compostas em diferentes partes da *Europa* nesses [últimos] quarenta anos, e que, embora compostas por diferentes pessoas, são, principalmente no que diz respeito à modulação, exatamente iguais. Todavia, observarei, apenas, que não há nenhum intérprete em qualquer instrumento, em qualquer parte da *Europa*, que não se vanglorie por ter composto sonatas, concertos, cantatas etc. Contudo, são poucos os compositores, mesmo os da mais elevada classe, a respeito dos quais se pode dizer que tenham produzido algo

respect to Melody, Harmony, and Modulation. What can this be owing to, but imperfect and defective Rules ? Which instead of guiding the Students of Harmony, mislead them; instead of assisting, improving, and exalting natural Genius, confine and depress it.

These Considerations, and the Advantage I conceived a more just and extensive System of Modulation, would be to the Science of Musick, induced me to compile the following Work, a Work of no small Difficulty, the Labour of many Years, and not a few of them almost wholly spent therein. I have the Satisfaction however to think my Time well spent and my Labour well bestowed; I am persuaded this Work will be of the greatest Use to the Students of Harmony, by enlarging their Ideas, and giving them just and compleat Notions of Harmony and Modulation. I mean such of them as will not be wanting to themselves, but by a diligent Study and Application, endeavour to lay up in their Memories the Substance thereof. But as Memory cannot Always be depended upon, the Work is so disposed, that the Student, whenever he has any Doubts or Difficulties in composing, with Respect to Modulation or Harmony, may recur to it as a Dictionary.

novo em relação à melodia, à harmonia e à modulação. A que se deve isso senão a essas regras imperfeitas e deficientes que, em vez de instruírem os estudantes de harmonia, os induzem ao erro; em vez de amparar, aperfeiçoar e exaltar o engenho natural, restringem-no e desvalorizam-no?

Tais considerações, bem como a vantagem que julgo que um sistema de modulação mais justo e detalhado traria para a ciência da música, induziram-me a compilar o presente trabalho: uma obra de grande dificuldade, trabalho de muitos anos, não poucos deles inteiramente a ela dedicados. Fico satisfeito, porém, em acreditar que meu tempo foi bem gasto e meu trabalho, bem empregado. Estou persuadido de que este trabalho será de grande utilidade para os estudantes de harmonia, por expandir suas ideias, e por oferecer-lhes noções corretas e completas de harmonia e de modulação. Refiro-me, com isso, a algumas noções que, na verdade, não faltam a eles, mas digo que, por meio do estudo diligente, poderão se esforçar para estabelecer sua essência [dessas noções] na memória. No entanto, como não se pode sempre depender da memória, o trabalho está disposto de modo que o estudante, sempre que tiver quaisquer dúvidas ou

I do not pretend that every thing which regards the general Combination of Sounds, and Modulation are contained in this Book. I declare that the Composition of the Tone Major, and the Modulation by the Scale ascending and descending, and by Imitation are not contained therein. These I intend to print in a short Time, by Way of Supplement thereto, if my Health permit.

Directions for the Use of this Book.

WHEN you have written the Mark of the Clef and the Mark of the Time and chosen indifferently any one of the five Notes represented in the Beginning of the first Page, and written the same down, and the Figures over it, if any, You are to observe the Number under that Note, and turn to the Page marked with the same Number; there you will find several Passages beginning with the same Note, and with the Figures over it, or without Figures over it, if there be no Figures over the Note you have chosen; choose any one of those Passages, and write it down with the Figures exactly, except the first

dificuldades ao compor, em relação à modulação e à harmonia, poderá recorrer a ele como se fosse um dicionário.

Não tenho pretensão de que tudo que se refira à combinação geral de sons e à modulação esteja contido neste livro. Declaro que não trato, aqui, da composição em tonalidades maiores e da modulação pela escala ascendente e descendente, ou por imitação. Pretendo publicar esses assuntos em breve, como um suplemento, se minha saúde assim permitir.

Instruções para o uso deste livro

QUANDO tivermos escrito o sinal da clave e a marca do tempo , tivermos escolhido indiferentemente qualquer uma das cinco notas representadas no começo da primeira página e as tivermos escrito, assim como às figuras, se houver, deveremos observar o número abaixo daquela nota e proceder à página marcada com aquele mesmo número. Ali, encontraremos diversas passagens começando com a mesma nota e com as mesmas cifras sobre ela, ou então sem cifra alguma, se não houver cifra alguma sobre a nota que escolhemos. Devemos escolher qualquer uma dessas passagens e transcrevê-la exatadamente com as

Note, which must be omitted, being already written. When you turn to the Page marked with the same Number; there you will find several Passages beginning with the same Note with which the last Passage you have written down endeth, and with the same Figures over it, or without Figures over it, if there be no Figures over the last Note of the Passage you have written down; choose any one of those Passages, and write it down as before, omitting the first Note. And thus proceed from Passage to Passage to what Length you please, always finishing with a Passage marked ☺ being a final Cadence, for the other Mark ☹ signifies an indefinite Cadence, or Cadence of Suspension. But it is to be observed, that this Mark ☹ does not mean that you must necessarily end whenever you choose a Passage marked with it, for you may still proceed, but then if you find No. 22 at the End of the final Cadence, it will be best to go on with some one of the Passages in the two last Lines of Page 22.

When you have proceeded as far as you

mesmas cifras, exceto a primeira nota, que, por já estar escrita, deve ser omitida. Quando tivermos transcrito uma dessas passagens, devemos observar o número ao final dela e ir à página marcada com o mesmo número. Ali encontraremos diversas passagens começando com a mesma nota com a qual termina a última passagem escolhida, e com as mesmas cifras sobre ela, ou então sem cifra alguma, caso não haja cifras sobre a última nota da passagem transcrita. Devemos escolher qualquer uma dessas passagens e transcrevê-la assim como antes, omitindo a primeira nota, e assim proceder de passagem em passagem o quanto nos aprouver, terminando sempre com uma passagem com o sinal ☺, que é uma cadência final, pois o sinal ☹ significa uma cadência indefinida, ou cadência suspensiva. Deve-se, todavia, observar que o sinal ☹ não significa que devamos, necessariamente, terminar sempre que escolhermos uma passagem assim sinalizada, pois é possível ainda continuar. Se, no entanto, encontrarmos o número 22 na cadência, será melhor continuar com alguma das passagens das últimas duas linhas da página 22.

Quando tivermos prosseguido o quanto

please, you will find several Notes without any Perpendicular Lines (called Bars) between them. You must then add so many Perpendicular Lines, that there may be one Note without a Tail (called a Semibreve) or two Notes with Tails (called Minims) between every two perpendicular Lines; so that where there are two Notes without Tails together, and no perpendicular Line between them, you may either add Tails to those Notes, or draw a perpendicular Line between them. After this if you find a little circular Line cross any Bar or perpendicular Line (called by Musicians a Ligature) you must take Care that the Note which precedes the Bar, or perpendicular Line, may be either of greater or equal Duration with the Note following the Bar or Line, and never of less. A Note without a Tail (called a Semibreve) is of double the Duration of a Note with a Tail, called a Minim.

By observing the foregoing Directions it is impossible for the most Ignorant to err. But the good Effect of the Melody and Harmony will be greater or less, according to the Choice of the Passages.

nos aprouver, encontraremos diversas notas desprovidas de linhas perpendiculares (chamadas barras [de compasso]). Devemos então adicionar essas linhas perpendiculares, de modo que permaneça uma nota sem haste (chamada semibreve) ou duas notas com hastes (chamadas mínimas) entre cada par de linhas perpendiculares, de modo que, onde houver duas notas sem hastes e sem linha perpendicular entre elas juntas, podemos ou adicionar hastes a essas notas ou traçar uma linha perpendicular entre elas. Depois disso, se encontrarmos uma pequena linha circular cruzando algum compasso ou linha perpendicular (denominada, pelos músicos, suspensão), devemos atentar para que a nota que antecede o compasso ou a linha perpendicular tenha duração maior ou igual em relação à nota do compasso ou linha seguinte, e nunca menos. Uma nota sem haste (chamada semibreve) tem o dobro da duração da nota com haste, chamada mínima.

Ao observar as instruções acima, é impossível, mesmo para os mais ignorantes, errar. Todavia, o bom efeito da melodia e da harmonia será maior ou menor, de acordo com a escolha das passagens.

N. B. Great Care must be taken to write the Figures over the several Passages, with the utmost Exactness.

The Letters *C*, *T*, *Pr.* and *P*, over and under the Staff, in the Beginning of the first Page are of no Importance. The Letter *C*. means Clef, *T*. Time, *Pr.* Principal, and *P*. Page.

N. B. Deve-se tomar cuidado ao transcrever, com extrema exatidão, as cifras sobre as diversas passagens.

As letras *C*, *T*, *Pr.* e *P* sobre ou sob o pentagrama no começo da primeira página não têm relevância. A letra *C* significa clave; *T.*, tempo, *Pr.*, principal e *P.*, página.

Handwritten musical notation on a page, featuring a series of staves with notes, rests, and various musical symbols. The notation includes a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/8. The piece is marked "C. J." and "D. 8". The notation is organized into a grid-like structure, with measures numbered 1 through 31. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). The notation is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation on a page, featuring a series of staves with notes, rests, and various musical symbols. The notation includes a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/8. The piece is marked "C. J." and "D. 8". The notation is organized into a grid-like structure, with measures numbered 1 through 31. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). The notation is written in a cursive, handwritten style.

18. 28. 7. 18. 27. 24.
 7. 6. 22. 26. 8. 12.
 24. 33. 14. 8. 3. 27.
 8. 16. 17. 20. 14. 7.
 7. 7. 13. 28. 8. 8.
 8. 17. 4. 23. 16. 6.
 18. 13. 17. 3. 4. 14.
 28. 18. 12. 23. 18. 13.
 7. 28. 17. 17. 13. 3.
 23. 19. 25. 7. 13. 8.
 7. 24. 18. 7. 27. 8.

This page contains 48 staves of musical notation, organized into 8 rows and 6 columns. Each staff includes musical notes, rests, and numerical annotations. The notation is complex, featuring various note values, clefs, and key signatures. The numerical annotations are placed below the staves, often indicating measure numbers or other musical parameters. The overall layout is dense and detailed, typical of a professional musical score.

4/4

23. 13. 16. 4. 24. 18.

5. 20. 13. 8. 1. 8.

14. 7. 25. 7. 7. 8.

11. 14. 18. 14. 27. 12.

25. 7. 13. 13. 10. 13.

13. 20. 13. 20. 7. 22.

24. 25. 18. 16. 17. 8.

13. 17. 18. 7. 16. 13.

8. 7. 25. 17. 14. 23.

7. 6. 11. 8. 7. 8.

1. 3. 17. 8. 6. 8.

18. 29. 7. 11. 3. 23.

6. 3. 7. 13. 11. 17.

29. 10. 23. 13. 11. 6.

10. 10. 17. 10. 10. 8.

13. 7. 12. 19. 13. 7.

20. 0. 20. 1. 6. 17.

7. 7. 11. 14. 13. 10.

23. 18. 8. 24. 12. 7.

7. 6. 6. 3. 1. 6.

6. 6. 8. 18. 23. 7.

14. 13. 8. 14. 28. 18.

The image displays a page of musical notation, likely a lute tablature or a similar historical musical score. It consists of 48 staves arranged in an 8x6 grid. Each staff contains a sequence of notes and rests, often with numerical figures (e.g., 5, 4, 3, 2, 1) written above them, indicating fret positions or specific notes. The notation is in a historical style, possibly for a lute or similar instrument. The page is numbered 400 at the bottom.

13. 10. 8. 8. 8. 1.

14. 17. 8. 31. 27. 13.

8. 8. 10. 20. 28. 24.

28. 6. 22. 16. 7. 10.

17. 14. 13. 16. 4. 14.

10. 14. 31. 20. 4. 18.

14. 3. 23. 7. 13. 8.

23. 16. 23. 22. 13. 7.

31. 16. 18. 24. 13. 17.

4. 7. 11. 17. 14. 11.

14. 13. 16. 17. 8. 5.

Handwritten musical notation on a page with 10 staves. Each staff contains six measures of music. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some measures marked with numbers like 20, 23, 10, 24, 16, 17, 8, 22, 13, 18, 14, 7, 11, 13, 17, 22, 4, 27, 8, 10, 18, 14, 14, 3, 27, 16, 22, 8, 25, 17, 16, 13, 16, 7, 31, 8, 14, 10, 1, 20, 28, 26, 8, 7, 28, 14, 8, 14, 8, 10, 31, 6, 14, 8.

Handwritten musical notation on ten staves, featuring various notes, rests, and fingerings. The notation includes symbols such as X^3 , X^4 , X^6 , and X^8 , along with numbers 1 through 8, indicating specific musical elements or fingerings. The staves are numbered 1 through 28, with some numbers appearing multiple times. The notation is dense and complex, typical of a musical score for a specific instrument or voice part.

Handwritten musical notation on ten staves, featuring various notes, rests, and fingerings. The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-5). The staves are numbered 1 through 10 at the beginning of each line. The notation is dense and appears to be a complex piece of music, possibly for a guitar or piano.

Staff 1: 1. 20. 13. 14. 8. 14. 24.

Staff 2: 8. 28. 20. 33. 22. 23.

Staff 3: 23. 23. 11. 17. 3. 20.

Staff 4: 14. 17. 20. 23. 29. 23.

Staff 5: 13. 7. 17. 14. 1. 14.

Staff 6: 6. 10. 29. 10. 3. 26.

Staff 7: 7. 27. 31. 23. 7. 27.

Staff 8: 20. 17. 27. 8. 1. 18.

Staff 9: 16. 28. 16. 20. 17. 8.

Staff 10: 23. 18. 6. 14. 11. 24.

Staff 11: 18. 23. 7. 25. 1. 28.

This page contains 11 staves of musical notation, likely for guitar. The notation includes various chords, scales, and fingerings, with a key signature of one flat (B-flat). The page is numbered 405 at the bottom.

The notation is written in a system of six-line staves. Each staff contains a series of notes and chords, often with fingerings indicated by numbers 1-4. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes or chords. The notation is written in a style that is common in guitar method books or sheet music for guitar.

The page is numbered 405 at the bottom.

12/

The musical score consists of 12 staves, each containing a series of chords and notes. The notation is dense and includes various musical symbols such as 'X3', 'X4', 'X6', and 'X8', which likely represent specific chords or techniques. Fingerings (1-4) and accidentals (sharps, flats) are used throughout the score. The staves are numbered 1 through 12, and the music is written in a single system.

Handwritten musical notation, likely guitar tablature, featuring 48 measures arranged in 8 rows of 6. Each measure contains a six-line staff with numbers (0-7) and symbols (accents, crosses, dots) indicating fret positions and techniques. Measure numbers are written below each staff.

Measures 1-6 (Row 1):
 1. 31. 2. 18. 3. 28. 4. 7. 5. 17. 6. 31.

Measures 7-12 (Row 2):
 7. 8. 14. 24. 12. 4.

Measures 13-18 (Row 3):
 23. 20. 28. 20. 17. 16.

Measures 19-24 (Row 4):
 11. 17. 17. 31. 27. 9.

Measures 25-30 (Row 5):
 17. 4. 8. 19. 10. 1.

Measures 31-36 (Row 6):
 10. 23. 28. 22. 12. 8.

Measures 37-42 (Row 7):
 7. 14. 24. 17. 7. 8.

Measures 43-48 (Row 8):
 18. 20. 18. 13. 7. 17.

Measures 49-54 (Row 9):
 14. 23. 8. 8. 16. 16.

Measures 55-60 (Row 10):
 16. 8. 28. 13. 7. 23.

Measures 61-66 (Row 11):
 18. 29. 11. 7. 22. 25.

Handwritten musical score on page 408, featuring 12 staves of music. The notation includes various notes, rests, and fingerings, with some staves starting with a double bar line. The page is numbered 408 at the bottom.

Staff 1: 14. 7. 10. 27. 28. 24. 13.

Staff 2: 26. 25. 25. 6. 10. 17.

Staff 3: 7. 14. 11. 33. 31. 17.

Staff 4: 20. 31. 13. 33. 28. 11.

Staff 5: 6. 8. 31. 28. 17. 13.

Staff 6: 16. 18. 12. 18. 20. 10.

Staff 7: 17. 18. 23. 27. 16. 18.

Staff 8: 12. 13. 18. 23. 7. 8.

Staff 9: 27. 31. 19. 1. 31. 13.

Staff 10: 19. 16. 27. 10. 22. 4.

Staff 11: 20. 10. 25. 8. 16. 20.

11. 12. 13. 14. 15. 16.

17. 18. 19. 20. 21. 22.

23. 24. 25. 26. 27. 28.

29. 30. 31. 32. 33. 34.

35. 36. 37. 38. 39. 40.

41. 42. 43. 44. 45. 46.

47. 48. 49. 50. 51. 52.

53. 54. 55. 56. 57. 58.

59. 60.

10/11
 8. 14. 25. 18. 18. 14.
 11. 10. 28. 13. 7. 28.
 8. 23. 14. 11. 20. 10.
 3. 24. 27. 27. 20. 13.
 28. 28. 7. 7. 26. 26.
 17. 12. 11. 22. 12. 20.
 10. 98 17 13. 7. 22. 27.
 8. 10. 15. 7. 32. 13.
 20. 20. 14. 1. 20. 20.
 18. 8. 31. 8. 14. 14.
 28. 27. 27. 27. 16. 7.

Handwritten musical notation on ten staves, featuring various notes, rests, and fingerings. The notation includes numbers (1-7) and letters (X, Y) indicating specific techniques or fingerings. The staves are numbered 1 through 10, with some staves having additional markings like 13, 10, 20, 18, 18, 27, 34, 18, 7, 23, 13, 17, 28, 11, 27, 25, 14, 8, 20, 28, 20, 7, 13, 14, 27, 27, 16, 18, 23, 7, 28, 7, 14, 20, 20, 27, 18, 28, 10, 10, 10, 8, 17, 25, 31, 16, 23, 18, 16, 24, 7, 10, 7, 12, 11, 8, 18, 8, 23, 7, 10, 31, 25, 31, 12, 18.

18/

Handwritten musical score for guitar, featuring 48 measures of music across 8 rows of 6 measures each. The notation includes various chords, scales, and fingerings, with measure numbers 17, 19, 7, 14, 4, 27, 14, 33, 14, 33, 14, 16, 19, 27, 8, 19, 17, 25, 7, 28, 13, 11, 16, 20, 25, 31, 11, 13, 23, 13, 18, 27, 16, 23, 3, 17, 20, 10, 14, 28, 31, 20, 14, 31, 23, 23, 16, 29, 8, 31, 31, 28, 8, 27, 26, 7, 25, 8, 13, 18, 15, 7, 11, 28, 27, 31.

4. 19. 8. 6. 13. 7.

16. 7. 17. 13. 13. 26.

23. 6. 7. 8. 28. 20.

28. 10. 13. 28. 20. 10.

10. 15. 20. 11. 27. 25.

27. 28. 18. 12. 31. 14.

22. 23. 22. 15. 8. 8.

8. 28. 7. 13. 27. 10.

18. 23. 27. 12. 32. 16.

13. 12. 17. 13. 11. 1.

27. 27. 8. 28. 28. 2.

Musical notation for guitar, featuring 12 rows of six measures each. The notation includes various chords, accidentals, and fingerings, with measure numbers written below each measure.

Row 1: $x0^{\circ}$ $b3$ 6° 17, $x0^{\circ}$ 6° 5 27, $x0^{\circ}$ 6° 5 20, $x0^{\circ}$ 6° $b3$ $x3$ 31, $x0^{\circ}$ $b3$ 33, $x0^{\circ}$ $b3$ $x3$ 28.

Row 2: $x0^{\circ}$ 6° $b3$ $x3$ 31, $x0^{\circ}$ 6° $x3$ 34, $x0^{\circ}$ 5 27, $x0^{\circ}$ $b3$ 6° 10, $x0^{\circ}$ $b3$ 4 25, $x0^{\circ}$ 4 6° 5 28.

Row 3: $x0^{\circ}$ 6° 10, $x0^{\circ}$ $x4$ 6° 17, $x0^{\circ}$ $b3$ $x3$ 11, $x0^{\circ}$ 6° 6° 13, $x0^{\circ}$ $x4$ 6° 28, $x0^{\circ}$ $b3$ 6° 7.

Row 4: $x0^{\circ}$ 3 6° $b3$ 4 13, $x0^{\circ}$ 3 6° $x3$ 8, $x0^{\circ}$ 3 6° 5 23, $x0^{\circ}$ 3 6° $b3$ 14, $x0^{\circ}$ 3 6° 4 13, $x0^{\circ}$ 3 6° 5 28.

Row 5: $x0^{\circ}$ 3 6° 5 16, $x0^{\circ}$ 3 6° $b3$ 14, $x0^{\circ}$ 3 6° $b3$ 5 27, $x0^{\circ}$ 3 6° $b3$ 25, $x0^{\circ}$ 3 6° 6° 13, $x0^{\circ}$ 3 6° 16.

Row 6: $x0^{\circ}$ 3 6° $x3$ 24, $x0^{\circ}$ 3 6° $b3$ 11, $x0^{\circ}$ 3 6° $b3$ $x3$ 34, $x0^{\circ}$ 3 6° $b3$ 20, $x0^{\circ}$ 3 6° $b3$ 7, $x0^{\circ}$ 3 6° $b3$ 5 27.

Row 7: $x0^{\circ}$ 3 6° $b3$ 5 18, $x0^{\circ}$ 3 6° $x3$ 10, $x0^{\circ}$ 3 6° $b3$ $x3$ 8, $x0^{\circ}$ 3 6° 5 20, $x0^{\circ}$ 3 6° $b3$ 25, $x0^{\circ}$ 3 6° 5 28.

Row 8: $b5$ 3 $x4$ 6° 17, $b5$ 3 $x3$ 7 23, $b5$ 3 $x3$ 7 13, $b5$ 3 $x3$ 7 28, $b5$ 3 $x3$ 7 31, $b5$ 3 $x3$ 7 $x4$ 10.

Row 9: $b5$ 3 $x5$ 7 6° 13, $b5$ 3 $x5$ 7 6° 13, $b5$ 3 $x3$ 7 11, $b5$ 3 $x3$ 7 3, $b5$ 3 $x5$ 7 6° 33, $b5$ 3 $x5$ 7 6° 23.

Row 10: $x3$ 20, $x3$ 1, $x3$ 20, $x3$ $x3$ 8, $x3$ 6° 16, 6° 20.

Row 11: $x3$ 5 18, $x3$ 5 27, $x4$ 6° 16, $b3$ $x3$ 28, $b3$ $x3$ 8, $x3$ $x3$ 28.

The image displays a page of musical notation, likely for guitar, consisting of 12 staves. Each staff contains a sequence of chords and melodic lines, with some measures including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and dynamics (e.g., f, p). The notation is in standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The chords are often indicated by numbers above the notes, suggesting a simplified or shorthand notation system. The page is numbered 415 at the bottom.

Handwritten musical notation on a page, featuring 12 rows of staves. Each staff contains notes, rests, and various musical symbols (accents, slurs, etc.). The notation is dense and appears to be a complex piece of music, possibly a score for a specific instrument or voice. The page is numbered 416 at the bottom.

417

24

The page contains 10 rows of musical notation, each with six measures. The notation is written on a single staff with a treble clef. The measures are numbered 13 through 31, with some measures having additional numbers (e.g., 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31). The notation includes various chords, scales, and fingerings, with some measures having additional numbers (e.g., 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31). The notation is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and accidentals.

11. 13. 14. 15. 31. 37.

18. 17. 27. 23. 28. 18.

20. 12. 25. 28. 33. 27.

4. 13. 10. 23. 27. 23.

31. 44. 18. 18. 31. 18.

31. 31. 10. 33. 31. 3.

14. 18. 18. 33. 27. 10.

15. 33. 12. 14. 27. 14.

20. 16. 18. 14. 7. 19.

10. 31. 31. 31. 23. 27.

23. 17. 10. 8. 23. 28.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piece of music. The notation is organized into 8 rows and 6 columns, totaling 48 staves. Each staff contains a sequence of notes and rests, with various musical symbols such as flats, naturals, and accidentals. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or a specific musical dialect. The page is numbered 420 at the bottom center.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piece of music. It consists of 12 staves, each containing six measures of music. The notation is complex, featuring various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The measures are numbered with figures like 18, 19, 28, 8, 27, 31, and 26. Some measures contain symbols like 'X' or '3'. The notation is written in a style that suggests it might be a manuscript or a printed score for a specific instrument or voice part.

28,

The page contains 10 rows of musical notation, each with six measures. The notation is written on a single staff with a key signature of one flat (B-flat). The measures are numbered 1 through 33, with some measures containing multiple measures of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with fingerings and fret numbers. The page is numbered 28 in the top left corner.

Handwritten musical notation on a page, featuring various musical symbols, notes, and numbers. The notation is organized into rows, with some measures containing multiple notes and accidentals. The page includes a variety of musical symbols, including notes, rests, and accidentals, along with handwritten numbers and letters. The notation is written in a cursive style, typical of handwritten musical manuscripts. The page is numbered 423 at the bottom.

Handwritten musical notation on a page, featuring various musical symbols, notes, and numbers. The notation is organized into rows, with some measures containing multiple notes and accidentals. The page includes a variety of musical symbols, including notes, rests, and accidentals, along with handwritten numbers and letters. The notation is written in a cursive style, typical of handwritten musical manuscripts. The page is numbered 423 at the bottom.

30)

The page contains 48 measures of musical notation, organized into 8 rows of 6 measures each. The notation is written on a single staff and includes various musical symbols such as notes, rests, and chord diagrams. Measure numbers are written below each measure, indicating the sequence of the music. The notation is complex, featuring many accidentals and specific fingering instructions.

Measure numbers: 32, 31, 28, 10, 18, 27, 13, 17, 18, 28, 20, 14, 17, 10, 31, 31, 28, 28, 10, 17, 27, 27, 27, 19, 16, 13, 28, 26, 16, 16, 14, 8, 25, 3, 23, 13, 18, 23, 27, 14, 14, 18, 14, 12, 11, 25, 31, 25, 31, 14, 28, 13, 7, 18, 28, 8, 11, 20, 10, 12, 19, 13, 20, 24, 20, 7, 28, 31.

Handwritten musical notation on a page, featuring a grid of 48 measures (8 rows by 6 columns). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with numerical figures (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48) and a circled number 32 in the top right corner. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or a specific musical notation system.

Handwritten musical notation on a page, featuring various musical symbols, notes, and numbers. The notation is organized into rows and columns, with some sections marked by double lines. The symbols include notes, rests, and various musical notations such as $\frac{8}{3}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{16}{8}$, $\frac{20}{8}$, $\frac{24}{8}$, $\frac{28}{8}$, $\frac{32}{8}$, $\frac{36}{8}$, $\frac{40}{8}$, $\frac{44}{8}$, $\frac{48}{8}$, $\frac{52}{8}$, $\frac{56}{8}$, $\frac{60}{8}$, $\frac{64}{8}$, $\frac{68}{8}$, $\frac{72}{8}$, $\frac{76}{8}$, $\frac{80}{8}$, $\frac{84}{8}$, $\frac{88}{8}$, $\frac{92}{8}$, $\frac{96}{8}$, $\frac{100}{8}$, $\frac{104}{8}$, $\frac{108}{8}$, $\frac{112}{8}$, $\frac{116}{8}$, $\frac{120}{8}$, $\frac{124}{8}$, $\frac{128}{8}$, $\frac{132}{8}$, $\frac{136}{8}$, $\frac{140}{8}$, $\frac{144}{8}$, $\frac{148}{8}$, $\frac{152}{8}$, $\frac{156}{8}$, $\frac{160}{8}$, $\frac{164}{8}$, $\frac{168}{8}$, $\frac{172}{8}$, $\frac{176}{8}$, $\frac{180}{8}$, $\frac{184}{8}$, $\frac{188}{8}$, $\frac{192}{8}$, $\frac{196}{8}$, $\frac{200}{8}$, $\frac{204}{8}$, $\frac{208}{8}$, $\frac{212}{8}$, $\frac{216}{8}$, $\frac{220}{8}$, $\frac{224}{8}$, $\frac{228}{8}$, $\frac{232}{8}$, $\frac{236}{8}$, $\frac{240}{8}$, $\frac{244}{8}$, $\frac{248}{8}$, $\frac{252}{8}$, $\frac{256}{8}$, $\frac{260}{8}$, $\frac{264}{8}$, $\frac{268}{8}$, $\frac{272}{8}$, $\frac{276}{8}$, $\frac{280}{8}$, $\frac{284}{8}$, $\frac{288}{8}$, $\frac{292}{8}$, $\frac{296}{8}$, $\frac{300}{8}$, $\frac{304}{8}$, $\frac{308}{8}$, $\frac{312}{8}$, $\frac{316}{8}$, $\frac{320}{8}$, $\frac{324}{8}$, $\frac{328}{8}$, $\frac{332}{8}$, $\frac{336}{8}$, $\frac{340}{8}$, $\frac{344}{8}$, $\frac{348}{8}$, $\frac{352}{8}$, $\frac{356}{8}$, $\frac{360}{8}$, $\frac{364}{8}$, $\frac{368}{8}$, $\frac{372}{8}$, $\frac{376}{8}$, $\frac{380}{8}$, $\frac{384}{8}$, $\frac{388}{8}$, $\frac{392}{8}$, $\frac{396}{8}$, $\frac{400}{8}$, $\frac{404}{8}$, $\frac{408}{8}$, $\frac{412}{8}$, $\frac{416}{8}$, $\frac{420}{8}$, $\frac{424}{8}$, $\frac{428}{8}$, $\frac{432}{8}$, $\frac{436}{8}$, $\frac{440}{8}$, $\frac{444}{8}$, $\frac{448}{8}$, $\frac{452}{8}$, $\frac{456}{8}$, $\frac{460}{8}$, $\frac{464}{8}$, $\frac{468}{8}$, $\frac{472}{8}$, $\frac{476}{8}$, $\frac{480}{8}$, $\frac{484}{8}$, $\frac{488}{8}$, $\frac{492}{8}$, $\frac{496}{8}$, $\frac{500}{8}$, $\frac{504}{8}$, $\frac{508}{8}$, $\frac{512}{8}$, $\frac{516}{8}$, $\frac{520}{8}$, $\frac{524}{8}$, $\frac{528}{8}$, $\frac{532}{8}$, $\frac{536}{8}$, $\frac{540}{8}$, $\frac{544}{8}$, $\frac{548}{8}$, $\frac{552}{8}$, $\frac{556}{8}$, $\frac{560}{8}$, $\frac{564}{8}$, $\frac{568}{8}$, $\frac{572}{8}$, $\frac{576}{8}$, $\frac{580}{8}$, $\frac{584}{8}$, $\frac{588}{8}$, $\frac{592}{8}$, $\frac{596}{8}$, $\frac{600}{8}$, $\frac{604}{8}$, $\frac{608}{8}$, $\frac{612}{8}$, $\frac{616}{8}$, $\frac{620}{8}$, $\frac{624}{8}$, $\frac{628}{8}$, $\frac{632}{8}$, $\frac{636}{8}$, $\frac{640}{8}$, $\frac{644}{8}$, $\frac{648}{8}$, $\frac{652}{8}$, $\frac{656}{8}$, $\frac{660}{8}$, $\frac{664}{8}$, $\frac{668}{8}$, $\frac{672}{8}$, $\frac{676}{8}$, $\frac{680}{8}$, $\frac{684}{8}$, $\frac{688}{8}$, $\frac{692}{8}$, $\frac{696}{8}$, $\frac{700}{8}$, $\frac{704}{8}$, $\frac{708}{8}$, $\frac{712}{8}$, $\frac{716}{8}$, $\frac{720}{8}$, $\frac{724}{8}$, $\frac{728}{8}$, $\frac{732}{8}$, $\frac{736}{8}$, $\frac{740}{8}$, $\frac{744}{8}$, $\frac{748}{8}$, $\frac{752}{8}$, $\frac{756}{8}$, $\frac{760}{8}$, $\frac{764}{8}$, $\frac{768}{8}$, $\frac{772}{8}$, $\frac{776}{8}$, $\frac{780}{8}$, $\frac{784}{8}$, $\frac{788}{8}$, $\frac{792}{8}$, $\frac{796}{8}$, $\frac{800}{8}$, $\frac{804}{8}$, $\frac{808}{8}$, $\frac{812}{8}$, $\frac{816}{8}$, $\frac{820}{8}$, $\frac{824}{8}$, $\frac{828}{8}$, $\frac{832}{8}$, $\frac{836}{8}$, $\frac{840}{8}$, $\frac{844}{8}$, $\frac{848}{8}$, $\frac{852}{8}$, $\frac{856}{8}$, $\frac{860}{8}$, $\frac{864}{8}$, $\frac{868}{8}$, $\frac{872}{8}$, $\frac{876}{8}$, $\frac{880}{8}$, $\frac{884}{8}$, $\frac{888}{8}$, $\frac{892}{8}$, $\frac{896}{8}$, $\frac{900}{8}$, $\frac{904}{8}$, $\frac{908}{8}$, $\frac{912}{8}$, $\frac{916}{8}$, $\frac{920}{8}$, $\frac{924}{8}$, $\frac{928}{8}$, $\frac{932}{8}$, $\frac{936}{8}$, $\frac{940}{8}$, $\frac{944}{8}$, $\frac{948}{8}$, $\frac{952}{8}$, $\frac{956}{8}$, $\frac{960}{8}$, $\frac{964}{8}$, $\frac{968}{8}$, $\frac{972}{8}$, $\frac{976}{8}$, $\frac{980}{8}$, $\frac{984}{8}$, $\frac{988}{8}$, $\frac{992}{8}$, $\frac{996}{8}$, $\frac{1000}{8}$.

This page contains 48 measures of musical notation for guitar, organized into 8 rows of 6 measures each. The notation includes various chords, scales, and fingerings, with measure numbers 10 through 28 indicated below the staves.

Measure numbers: 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28.

34

27. 28. 10. 10. 31. 18.

18. 12. 24. 8. 33. 11.

28. 28. 12. 18. 28. 16.

20. 10. 28. 27. 18. 23.

28. 7. 16. 25. 18. 28.

13. 13. 28. 27. 18. 18.

31. 12. 10. 32. 32. 33.

10. 12. 28. 31. 31. 8.

28. 20. 17. 19. 33. 18.

8. 25. 10. 28. 28. 8.

Fine senza Fine.

A
SUPPLEMENT

To the

GUIDA ARMONICA,

With EXAMPLES

Shewing it's Use in COMPOSITION:

BY

F. GEMINIANI.

LONDON:

Printed for the Author, by *John
Johnson*, in *Cheapside*; where may be
had all the Author's Works.

SUPLEMENTO

À

GUIDA ARMONICA,

Com EXEMPLOS

Mostrando seu uso na COMPOSIÇÃO:

Por

F. GEMINIANI.

LONDRES:

Impresso para o autor por *John
Johnson*, em *Cheapside*, onde pode-se
obter todas as obras do autor.

PREFACE.

HAVING been told frequently that my Guida Armonica is not commonly understood, and that it has been censured by some as being of little Use, because the Bass is there set down without Rules for composing the other Parts; I have resolv'd to explaine my Design more fully, and satisfy the Lovers of the Art, by Instructing them in the Method of making the intended Use of my Work.

I do indeed own, that my Book does not Teach the whole of the Art of Composition; but still I affirm, that the Notes of the Bass, to which numbers are annexed in the Guida Armonica include Harmony, Modulation and Melody; of all which the following Examples will be a sufficient Proof. By these, Students of the Art of Composition will see with great Evidence, that good Melody is implied in good Harmony, and good Modulation: And that they can never be at a Loss for good Harmony and Modulation, if they will be at the Pains to consult the Directions prefixed to the Examples, in which the Guida Armonica abounds.

PREFÁCIO

Por ter sido frequentemente dito que minha *Guida Armonica* não foi compreendida por muitos, e que tem sido repreendida por alguns como sendo de pouca utilidade, pelo fato de o baixo estar ali apresentado sem as regras para a composição das outras vozes, resolvi explicar meu projeto mais integralmente, assim como satisfazer aos amantes da arte, instruindo-os sobre como usar este trabalho.

Reconheço, de fato, que meu livro não ensina toda a arte da composição, mas ainda assim afirmo que as notas do baixo, às quais foram acrescentadas cifras na *Guida Armonica*, incluem *harmonia, modulação e melodia*, como ficará suficientemente provado nos exemplos seguintes. Neles, os estudantes da arte da composição perceberão com grande clareza que a boa melodia está implícita na boa harmonia e na boa modulação, e que eles não terão nada a perder para a boa harmonia e para a boa modulação ao se sujeitarem ao esforço de consultar as instruções que acompanham os exemplos, abundantes na *Guida Armonica*.

Those who desire to improve their Notions of Harmony, and to join the Knowledge of the Tone Major or sharp Key, to that of the Tone Minor or flat Key; as also to acquire just ideas of the Contrast of the several Parts of Imitation, and other Particular, will find great Assistance from the first and second Books of the Art of Accompanying with the Harpsichord published formerly by me.

As to the Motion that may be given to the Bass, according to the nature of its fundamental Harmony, there are no Examples given in this Supplement, because many are to be found in my Book of Accompanying above-mentioned.

EXPLANATION of the EXAMPLES.

EXAMPLE 1.

A. Is a Fundamental Bass, taken at Random from the *Guida Armonica*.

Aqueles que desejam aperfeiçoar suas noções de harmonia e combinar o conhecimento do tom maior, ou tonalidade maior, com o do tom menor, ou tonalidade menor, como também adquirir ideias corretas sobre o contraste entre as diversas partes da imitação e outros aspectos particulares, encontrarão grande auxílio no primeiro e no segundo livros da *Arte de acompanhar ao cravo*, publicados anteriormente por mim.

Quanto ao movimento que pode ser dado ao baixo, de acordo com a natureza de sua harmonia fundamental, não são oferecidos exemplos neste suplemento, pois muitos podem ser encontrados em meus dois livros sobre *Acompanhamento* mencionados acima.

EXPLICAÇÃO dos EXEMPLOS

Exemplo I

A. É um baixo fundamental, retirado aleatoriamente da *Guida Armonica*.

B. The Mannner of Barring that Bass, according to the Rules already given in the Directions for the Use of the *Guida Armonica*.

B. A maneira de inserir barras [de compasso] nesse baixo, de acordo com a regra já apresentada nas instruções para o uso da *Guida Armonica*.

C, D, E. Are three simple Melodies, compos'd upon the same Bass, arising from its Harmony; in which the Variety of Melody that may be found on the same Harmony; is to be observ'd: *NB*. When a Note has no Figures over it, the perfect Harmony, (Composed of a 3d, 5th, and 8th,) is to be understood,

C, D, E. São três melodias simples, compostas sobre o mesmo baixo, resultando de sua harmonia, nas quais deve ser observada a variedade da melodia que pode ser encontrada [também] na mesma harmonia. N. B. Quando uma nota não possui cifras, deve-se subentender a harmonia perfeita (composta da 3ª, da 5ª e da 8ª).

A Note mark'd with a 6th, should be accompany'd with a 3d and 8th, which is an imperfect Harmony.

Uma nota marcada com um 6 deve ser acompanhada da 3ª e da 8ª, o que constitui uma harmonia imperfeita.

A Note which has a 5 over it, with a Dash across the Tail thus 5; signifies, that 'tis a Dissonant Harmony, and it must have a 3d and 6th, for its Accompaniment.

Uma nota marcada com um 5, com um traço sobre sua haste, portanto , significa que é uma harmonia dissonante, e deve ser acompanhada da 3ª e da 6ª.

A Note with a 4th and 2d over it, should be accompany'd with a 6th.

Uma nota marcada com um 4 e um 2 deve ser acompanhada da 6ª.

A Note with a 7th over it, is a Dissonant Hamony, and should in general be

Uma nota marcada com um 7 é uma harmonia dissonante, e deve, em

accompany'd with a 3d and 5th.

This Dissonant of the 7th, when introduc'd in the Melody compos'd on a Bass, ought to descend by Gradation, as it does in the third Barr of Letter C.

The same is to be observed of the 4th and 2d, which is always made by Binding the Bass; after which this part must descend by Gradation, that is, to the next Note under it; this Part will be better understood by observing the second Barr of C. D. and F. And it Must be observ'd as a general Rule, that the Part which binds, (be it Treble, or Bass) must Always descend, and by Gradation.

NB. The 4th and 2d whenever 'tis found over *D la sol re*, in the *Guida Armonica*, must always be accompany'd with a Minor 6th, as may be observed in the second Barr of Letter D.

The 4th and 6th, may be accompany'd with the 8th, if the 4th be naturally Perfect; but if it be naturally, or accidentally Major, instead of the 8th, the 2d may be apply'd.

princípio, ser acompanhada da 3ª e da 5ª.

Essa dissonância de sétima, quando introduzida em uma melodia composta sobre um baixo, deve descender por grau conjunto, assim como ocorre no terceiro compasso da letra C.

O mesmo deve ser observado em relação à 4ª e à 2ª, que devem ser sempre preparadas por ligadura no baixo. Depois disso, essa parte deve resolver descendentemente por grau conjunto, ou seja, para a próxima nota inferior. Isso será melhor compreendido ao se observar o segundo compasso de C, D e F. Deve-se, ainda, observar como uma regra geral que a parte que liga (seja no soprano ou no baixo) deve sempre resolver descendentemente por grau conjunto.

N.B. Sempre 4 e 2 forem encontrados sobre o Ré3, na *Guida Armonica*, devem ser acompanhados da 6ª menor, como pode ser observado no segundo compasso da letra D.

4 e 6 podem ser acompanhados da 8ª se a 4ª for naturalmente justa; porém, se for, natural ou acidentalmente, aumentada, em vez da 8ª pode-se utilizar a 2ª.

NB. Letters A, B, C, D, and E, may be said to contain, Motion of Position only.

N.B. Pode-se dizer que as letras A, B, C, D e E contêm apenas movimento de posição [e não de melodia].

F. Is a Composition of a livelier Motion than the former; for to a Minim are put two Crotchets, and to the Semibreve four, or two Crotchets and a Minim, and each of these form different Intervals with the Bass, arising from the Fundamental Harmony.

F. Trata-se de uma composição de movimento mais vivo que a anterior, pois as mínimas são substituídas por duas semínimas; a semibreve, por quatro [semínimas] ou por duas semínimas e uma mínima, e cada uma dessas forma intervalos diferentes com o baixo a partir da harmonia fundamental

G. Is a Composition of a yet more lively Motion, or of greater Velocity than the former; in which is introduc'd the Dissonants in passing Notes by Gradation, ascending or descending. Observe well the first Barr of this Example, it begins with the Concord of the 8th, and proceeds on to the Discord of the 7th; the 6th is also a Discord, the 5th a Concord, the 4th a Discord, and the 3d a Concord; the 6th I here call a Discord, because the fundamental Harmony is perfect, and not imperfect. In this Case its to be observ'd then, that two Discords may follow each other by Gradation, for if a 5th is introduc'd in the Melody where the Fundamental Harmony requires a 6th, it must be consider'd as a Discord, this may often be found in these Examples. The first and third Notes of the second Barr are Fundamental Discords, the middle Note between them, must be reckon'd as a passing Discord, and which, has no Part in the Harmony. The fourth Barr begins with the 6th, a Concord; the 5th a Discord; returns to the 6th, and passes on to the 4th a Concord, because the 6th and 4th is the Fundamental Harmony.

G. Trata-se de uma composição de movimento ainda mais vivo, ou de maior velocidade que a anterior, no qual são introduzidas dissonâncias como notas de passagem por grau conjunto ascendente ou descendente. Observemos bem o primeiro compasso deste exemplo, que começa com uma consonância de 8ª e segue para uma dissonância de 7ª; a 6ª também é uma dissonância; a 5ª, uma consonância; a 4ª, uma dissonância, e a 3ª, uma consonância. Denomino a 6ª, aqui, dissonância, pois a harmonia fundamental é perfeita, e não imperfeita. Nesse caso, deve-se observar que duas dissonâncias podem seguir uma a outra por grau conjunto, pois se uma 5ª é introduzida na melodia, onde a harmonia fundamental exigiria uma 6ª, deve-se considerá-la uma dissonância: isso pode ser encontrado frequentemente nesses exemplos. A primeira e terceira notas do segundo compasso são dissonâncias fundamentais; a nota intermediária entre elas deve ser considerada uma dissonância de passagem, que não faz parte da harmonia. O quarto compasso começa com a 6ª, uma consonância; a 5ª, uma dissonância, retorna à 6ª e passa para a 4ª, uma consonância, visto que a 6ª e a 4ª constituem a harmonia fundamental.

H. In the third Barr of this Example, the last Crotchet of the Barr, (which is a 4th) is a Discord to the Fundamental Harmony, and is permitted, because it proceeds by Gradation to a Concord in the first Note of the next Barr. In the seventh Barr, the fifth Note of the Barr is a Concord; the two following Notes (that is the 5th and 4th) are both Discords, and the 3d a Concord. In the tenth Barr, instead of beginning with the Concord (according to the common Rule) the Barr begins with the Discord of the 4th, and proceeds on to the 3d, a Concord, which is the principal Note; the same is to be observ'd in the other half of the Barr. The next Barr to this, (which is the eleventh Barr) begins with the 7th, which in this Place is a Concord; for a Minor 7th, with a Major 3d, is a Concordant Harmony, and may be made Use off

H. No terceiro compasso deste exemplo, a última semínima do compasso (que é a 4ª) é uma dissonância em relação à harmonia fundamental, e é permitida, pois segue por grau conjunto para uma consonância na primeira nota do compasso seguinte. No sétimo compasso, a quinta nota é uma consonância; as duas notas seguintes (a 5ª e a 4ª) são dissonâncias; e a 3ª, uma consonância. No décimo compasso, em vez de começar com a consonância (de acordo com a regra usual), inicia-se com a dissonância da 4ª e procede-se à 3ª, uma consonância, que é a nota principal. O mesmo deve ser observado na outra metade do compasso. O compasso seguinte a esse (que é o décimo-primeiro compasso) inicia-se com a 7ª, que, nesse lugar, é uma consonância – já que uma 7ª menor com uma 3ª maior é uma

without a Ligature.

harmonia consonante – e pode ser utilizada sem suspensão.

Example II

Exemplo II.

A. Is a Composition of three Parts upon the same Bass, proceeding by simple Motion, upon plain Position of Harmony. The Parts are composed in such a Manner, that if any one of them was sung or play'd alone, it would produce a very agreeable Melody, which is a principal Object to be attended too, by all those who would compose well.

A. Trata-se de uma composição a 3 vozes sobre o mesmo baixo, procedendo por movimento simples sobre a posição fundamental da harmonia. As partes são compostas de tal maneira que, se alguma delas fosse cantada ou tocada sozinha, produziria uma melodia muito agradável. Esse deve ser o principal objetivo daqueles que desejam compor bem

B. The same is to be observ'd in this Compostion as in the former, except the Pauses, or Rests, which are very necessary, for two Reasons: The first, for causing a new Subject to be destincly heard when it comes in. The second, to avoid Confusion in the Parts, and to prevent their singing ill, it being in Music, as in Company, much better for any one to be silent, than to prate on, and say nothing to the Purpose.

B. Deve-se observar nesta composição o mesmo que se observa no anterior, exceto pausas ou repousos, consideravelmente necessários por duas razões: a primeira, por introduzir um novo material a ser distintamente ouvido quando aparece; a segunda, para evitar confusão entre as vozes, e para evitar que sejam impróprias ao canto, pois, na música, assim como no convívio social, é muito melhor, para qualquer um, ficar em silêncio que tagarelar e nada dizer de proveitoso.

C. This contains the same (with Respect to what is to be observ'd) as the former, and only differs in the Composition.

C. Contém o mesmo (com respeito ao que deve ser observado) que o anterior, e difere apenas na composição.

D. What's observable here is that while the first Part proceeds, by lively Motion, making Use of Concords and Discords passing, the other Part begins with a Subject answering the Bass, which I have call'd before, Motion of Position.

D. O que se observa aqui é que, enquanto a primeira voz procede por movimento vivo, fazendo uso de consonâncias e dissonâncias de passagem, a outra inicia-se com um material respondendo ao baixo, que chamei anteriormente de movimento de posição.

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Alto, and Bass. The Soprano part is in treble clef and begins with a lively motion, featuring many eighth and sixteenth notes. The Alto and Bass parts are in treble and bass clefs respectively, and they begin with a 'Motion of Position', which is a slower, more deliberate movement. The score is in D major and 3/4 time. The Soprano part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The Alto and Bass parts have a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The Soprano part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The Alto and Bass parts have a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The Soprano part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The Alto and Bass parts have a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

E. Here you are to observe the variety of Motion, that will always produce a very good Effect, without causing the least Confusion: But in Case any two Parts make the same Motion, in thirds and sixths, it will always produce a good Effect, as it does here in the eight and ninth Barr. Two thirds Major moving by Gradation, must be avoided ascending or descending, except in the Cadence of Suspension, as in the 7th and 8th Barrs of this Composition.

E. Aqui, devemos observar a variedade de movimento que produzirá, sempre, um ótimo efeito, sem causar a menor confusão. Porém, caso duas partes quaisquer façam o mesmo movimento, em terças ou em sextas, produzirão, sempre, um ótimo efeito, como ocorre aqui no 8º e 9ª compassos. Duas terças maiores movendo-se por grau conjunto ascendente ou descendente devem ser evitadas, exceto na cadência suspensiva, como no 7º e 8º compassos desta composição.

F. This Composition is Instrumental, and it must be observed, that Notes which skip in quick Motion, (as in the Case here) are very improper for the Voice, for which Reason, I call such kind of Passages Instrumental.

F. Esta composição é instrumental, e deve-se observar que as notas que saltam em movimento rápido (como neste caso) são deveras impróprias para a voz. Por tal razão, denomino esses tipos de passagens “instrumentais”.

Example III.

A. Is a Composition of four Parts, proceeding by Motion of Position.

B. Different Motion in each Part, which proceeds by Imitation.

Exemplo III

A. É uma composição a quatro vozes, procedendo por movimento de posição.

B. Movimento diferente em cada voz, procedendo por imitação.

Example IV.

A. A different Bass from the former, but taken in the same Manner as the other was from the *Guida Armonica*.

B. Is the same Bass, but barred in Triple Time, the Manner of doing which is thus If you put one Semibreve in a Barr, a Dot must be added to that Semibreve; or if two Semibreves, the first or the last may be a Semibreve.

C. Is a lively Motion of Melody composed on this Bass, chiefly in Consonants.

Exemplo IV

A. Um baixo diferente do anterior, porém retirado, da mesma maneira que o outro, da *Guida Armonica*.

B. Trata-se do mesmo baixo, porém disposto em tempo ternário. A maneira de fazer isto é a seguinte: se colocarmos uma semibreve num compasso, um ponto deve ser adicionado a essa semibreve ou, se forem duas semibreves, a primeira ou a última podem ser uma [mínima] semibreve.

C. Trata-se de um movimento melódico vivo composto sobre este baixo, predominantemente em consonâncias.

D. The same kind of Motion as in the former; Consonants and Dissonants introduc'd, the latter by Ligatures.

D. Mesmo tipo de movimento que o anterior. Consonâncias e dissonâncias [são] introduzidas; as últimas, por suspensões.

E. The like Motion as in the former, but with this difference, that Discords are here introduc'd by passing Notes.

E. Mesmo tipo de movimento que o anterior, mas com a diferença de que, neste, as dissonâncias são introduzidas por notas de passagem.

F. Motion of Position, likewise lively, and quick Motion, with Discords passing are here introduc'd.

F. São introduzidos aqui um movimento de posição igualmente vivo, e um movimento rápido com dissonâncias de passagem.

G. The same Motions as in the former, but in a different Composition, though it must be observed that some syncopated Notes are here introduc'd, as appears in the 5th, 8th, 9th and 11th Barrs.

G. Mesmos movimentos que o anterior, mas numa composição diferente, embora devamos observar que são introduzidas, aqui, algumas notas sincopadas, como no 5ª, 8ª 9ª e 11ª compassos.

H. Nothing more is to be observ'd in this Composition than in the former, it differing only in the Composition; some of these last Compositions are calculated more for the Instrument than the Voice.

H. Nada mais deve ser observado nesta composição além do que já foi observado na anterior. Apenas a composição é diferente. Algumas dessas últimas composições destinam-se mais ao instrumento que à voz

Example V.

Exemplo V

A. A Composition of three Parts; Consonants and Dissonants are here used in Ligatures and passing Notes.

A. Trata-se de uma composição a 3 vozes. Consonâncias e dissonâncias são usadas, aqui, como suspensões ou como notas de passagem.

B. C. Two Compositions of lively Motion: in the last Barr of the Letter B, the Bass begins the Subject of the first Treble, in the next proceeding Composition of the Letter C, but this is arbitrary.

B. C. Duas composições de movimento vivo: no último compasso da letra B, o baixo inicia o material do primeiro soprano da composição seguinte – o da letra C –, mas isso é arbitrário.

Example VI.

A. Is a Composition of four Parts, wherein the Consonants, and the Dissonants by Ligatures are introduc'd, and by simple Motion.

Exemplo VI

A. Trata-se de uma composição a 4 vozes, em que as consonâncias e dissonâncias por suspensão são introduzidas por movimento simples.

B. C. Are Compositions of grave and also lively Motion of Consonant Harmony; of Dissonants by Ligatures, and Dissonants by passing Notes: These two last Compositions are in the Stile of Imitation.

B. C. São composições de movimentos *grave* e, também, vivo, com harmonia consonante, dissonâncias por suspensão e por notas de passagem. Essas duas últimas composições estão no estilo imitativo.

I must not omit five Articles of great Consequence, to be strictly observ'd.

1st. The Dissonants ought never to be doubled when bound.

Não posso omitir cinco artigos de grande importância, que devem ser estritamente observados:

1. As dissonâncias nunca devem ser dobradas quando fizerem parte de um mesmo acorde.

2d. The 5th, (even Perfect, and much less when Imperfect) shou'd not be doubled.

2. A 5ª (tanto a justa, quanto, muito menos, a alterada) não deve ser dobrada.

3d. An accidental sharp Note, should never be doubled.

3. Uma nota com sustenido ocorrente nunca deve ser dobrada.

4th. Two 5ths, and two 8ths, upon two different Notes, (be it with the Bass, or any of the Parts,) is always prohibited.

4. Duas 5^{as} e duas 8^{as}, sobre duas notas diferentes (seja no baixo ou em qualquer outra voz), será sempre um procedimento proibido.

5th. Going from the 6th to the 8th, upon the same Note, (be it with the Bass, or any other Part,) is always to be avoided.

5. Proceder da 6^a para a 8^a sobre a mesma nota (seja no baixo ou em qualquer outra voz), deve sempre ser evitado.

These Articles will be better understood by observing well the last Plate of this Supplement.

Esses artigos serão compreendidos mais adequadamente se a última chapa impressa deste suplemento for bem observada.

NB. Those who will frequently read the Rules explaining the Intention of these Examples, copy them very often, and at the same Time, not Neglect composing on various Basses from the *Guida Armonica*, will become able to compose the Bass, and the other Parts from their own Experience.

N.B. Aqueles que lerem com regularidade as regras que explicam a intenção desses exemplos, que as copiarem muito frequentemente e, ao mesmo tempo, jamais descuidarem de compor sobre vários baixos da *Guida Armonica*, tornar-se-ão capazes de compor o baixo e as outras partes a partir de sua própria experiência.

The

A

HARMONICAL MISCELLANY.

MISCELÂNEA HARMÔNICA

By

Por

F. GEMINIANI.

F. GEMINIANI.

Number I.

Número 1.

LONDON:

LONDRES:

Printed for the Author, by *John Johnson*, opposite *Bow Church*, in *Cheapside*; MDCCLVIII. Price One Shilling.

Impresso para o autor por John Johnson, à frente da *Bow Church*, em Cheapside. 1758. Preço: um xelim.

THE PREFACE.

I Propose to publish, from Time to Time, several Pieces of Musick; composed in different Stiles, as my Fancy and Disposition may happen to direct; and flatter myself that they will not be disagreeable to the Lovers of Harmony, as they will be very useful in the Practice of Solmization, and to those who play on the Violin or Harpsichord, and will greatly improve the Taste and Judgment of those who study Composition.

If what I now offer should meet with a favourable Reception, I shall continue the Publication.

The first Number contains fourteen different Compositions, in four Parts, on the same Bass in the Tone Minor, which are modulated in the ancient and modern Stile.

PREFÁCIO

Proponho publicar, de tempo em tempo, diversas peças musicais, compostas em diferentes estilos, como minha fantasia e disposição podem, eventualmente, direcionar. Fico satisfeito que [tais peças] não desagradarão os amantes da harmonia, visto que serão muito úteis à prática da *solmização*, bem como àqueles que tocam *violino* ou *cravo* e aperfeiçoarão enormemente o gosto e o juízo daqueles que estudam composição.

Se o que ofereço agora encontrar uma recepção favorável, continuarei a publicação.

O primeiro número contém catorze composições distintas, a quatro vozes, sobre o mesmo baixo em modo menor, em que são moduladas nos estilos antigo e moderno.

A CATALOGUE of MUSICK,
composed by Mr. *Geminiani*,
which may be had where this is
sold.

Twelve Solos for a Violin, Opera Prima
Six Concertos, in seven Parts, Opera
Seconda.

Twelve Solos for a Violin, Opera Quarta
Six Solos for a Violoncello, Opera
Quinta

Six Solos for a Violin, Opera Quinta
Six Concertos from his Solos, Opera
Quarta

Six Concertos, in 8 Parts, Opera Settima
Rules for playing in Taste

A Treatise on good Taste

The Art of playing the Violin
Twelve Sonatas from his Solos, Opera
11th

Ripieno Parts to ditto

Lessons for the Harpsichord

Guida Armonica

Supplement to ditto

The Art of Accompaniament, 2 Books

Six Concertos, Opera 2d in Score

Six Concertos, Opera 3d. in Score

CATÁLOGO MUSICAL
composto pelo Sr. *Geminiani*, que
pode ser adquirido onde este é
vendido.

Doze solos para violino, Op. 1.

Seis concertos a sete vozes, Op. 2.

Doze solos para violino, Op. 4.

Seis solos para violoncelo, Op. 5.

Seis solos para violino, Op. 5.

Seis concertos a partir de seus solos, Op.
4.

Seis concertos a 8 vozes, Op. 7.

*Regras para tocar com [verdadeiro]
gosto.*

*Tratado sobre o bom gosto [na arte da
música]*

A arte de tocar violino.

Doze sonatas de seus solos, Op. 11.

Partes orquestrais do mesmo.

Lições para cravo.

Guida Armonica.

Suplemento da mesma.

A arte do acompanhamento, 2 livros.

Seis concertos, Op. 2, em grade
orquestral.

Seis concertos, Op. 3, em grade
orquestral.

I

Andante

Figured bass notation (first system):

5 $\flat$ 6 5 $\flat$ 7 4 $\flat$ 3 5-6 #6 6 5 $\flat$ 6 6- 5 $\flat$ 4 6 7 7

Figured bass notation (second system):

5 $\flat$ 4 6- 5 $\flat$ 6 6- $\flat$ 4 #6 #3 $\flat$ 4 3 $\flat$ 3 6 $\flat$ 4 5-6 #6 7 $\flat$ 4 3 $\flat$ 5 $\flat$ 3-6

Figured bass notation (third system):

5 $\flat$ 3 6 6 $\flat$ 5 6 6 5 5 $\flat$ 5 $\flat$ 6 $\flat$ 5 $\flat$ 4 3 $\flat$ 2 #6 4 $\flat$ 3 5 $\flat$ 6 #3 6 $\flat$ 5

Handwritten musical score for piano, page 2. The score consists of three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Below the bass staff of each system, there are complex fingering and articulation markings, including numbers (1-7), flats (b), sharps (#), and slurs.

System 1:

5b7 5-2 #6 6 5#6 6 5#6 7 5b6 5#3 7 6 5 #3 6 7 5#2 3 5#4

System 2:

5#3 5b2 4 b4 3 6 7 6- 7 6- 5 6 5 5 4 4 4 4 4 6 5 5 5 5- 6 5 6 5 6 5 7 7 6- 5

System 3:

5b6 b3 5 7 b7 6 #6 5 7 6# 5 6 4 2 6 5 4 6 5- 6# 7 6- 5 = 6 4 6 b3 5 7

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, featuring a treble and bass staff with a piano accompaniment. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in the treble staff, and the piano accompaniment is in the bass staff. The score is divided into three systems. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, and the third system contains measures 9-12. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords. The melody is a simple, folk-like tune. The score is handwritten on aged paper with some staining and a large 'X' mark across the middle.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano, consisting of three systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as various fingerings and dynamics.

System 1: The first system shows a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The notation includes a variety of note values and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include Ad^o (Adagio) and Ad^o (Adagio).

System 2: The second system continues the piece, featuring a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The notation includes a variety of note values and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include Ad^o (Adagio) and Ad^o (Adagio).

System 3: The third system shows a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The notation includes a variety of note values and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include Ad^o (Adagio) and Ad^o (Adagio).

The

A

HARMONICAL MISCELLANY.

MISCELÂNEA HARMÔNICA

By

Por

F. GEMINIANI.

F. GEMINIANI.

Number II.

Número 2.

LONDON:

LONDRES:

Printed for the Author, by *John Johnson*, opposite *Bow Church*, in *Cheapside*; MDCCLVIII. Price One Shilling.

Impresso para o autor por John Johnson, à frente da *Bow Church*, em Cheapside. 1758. Preço: um xelim.

This Number contains sixteen different Compositions, in four Parts, in the Tone Major, on the same Bass as the first Number, which are Modulated in the Ancient and Modern Stiles.

Este número contém dezesseis composições distintas, a quatro vozes, em modo maior, sobre o mesmo baixo, como no primeiro fascículo, em que são moduladas nos estilos antigo e moderno.

Nº II

Allegro Moderato

The musical score for N° II, Allegro Moderato, is presented in four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo marking 'Allegro Moderato' is placed below the first staff. The second staff continues the melody in the treble clef. The third and fourth staves are in the bass clef, with the third staff containing numerous fingerings (e.g., 6, 5, 4, 3, 2, 1) and the fourth staff continuing the bass line. The music is written in a style typical of 18th-century manuscript notation, with various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score on three systems, featuring complex melodic lines and extensive figured bass notation. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rhythmic markings. The first system includes a small number '3' in the upper right corner. The second system contains a small '4' above the staff. The third system contains a small '7' above the staff. The figured bass notation is written in a style typical of 18th-century manuscripts, using numbers 1-7 and accidentals to indicate fingerings and intervals.

Handwritten musical score for piano, featuring three systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one sharp), and various musical notations such as notes, rests, and slurs. The score is heavily annotated with fingering numbers (e.g., 5, 6, 4, 3, 2, 1, #4, 5, 6, 7, 8, 9) and includes the tempo marking "Adagio" and the instruction "Tasto Solo".

System 1:

System 2:

System 3:

Adagio

Tasto Solo

2.11

The ART of

A ARTE de

Playing the

Tocar

GUITAR or CITTRA

GUIARRA ou CISTRE

Containing

Contendo

*Several Compositions with a BASS for
the*

*Diversas composições com um BAIXO
para o*

VIOLONCELLO or HARPSICHORD

VIOLONCELO ou CRAVO

Most Humbly Dedicated to the

Mui humildemente dedicado à

COUNTESS of CHARLEVILLE.

CONDESSA DE CHARLEVILLE

By

Por

F. GEMINIANI.

F. Geminiani.

N. B.: These Compositions are contrived so, as to make very proper Solos for the Violin; and as all the Shifts and Graces requisite to play in a good taste are distinctly mark'd, it must be of great use to those who aspire to play that Instrument.

N. B.: Estas composições são escritas de modo a oferecer solos bastante apropriados para o violino e, como todas as mudanças de harmonia e ornamentos requisitados para se tocar com bom gosto são distintamente indicados, deverá ser bastante útil àqueles que desejam tocar esse instrumento.

EDINBURGH. MDCCLX.

EDIMBURGO, 1760.

Printed for the Author by R. Bremner at the Harp & Houtboy, and sold at all the Music shops in Great Britain and Ireland.

Impresso para o autor por R. Bremner na *Harp & Hautboy* e vendido em todas as lojas de Música da Grã Bretanha e Irlanda.

The Use of the lesser Guitar or Citera, being lately revived amongst us, I thought it might be of general advantage to its admirers to Compose some Lessons adapted to the compass and stile of that Instrument. And have endeavour'd to improve it by adding more Harmony and Modulation to the usual manner of performing on it.

The sweetness and brilliancy of sound peculiar to the Guitar, together with its convenient shape and size, and the easyness of performing on it, has already render'd it extreamly fashionable in the polite world: But still it is more deserving of regard, even from good Judges of Music, than is generally apprehended. For the disposition and number of its Strings, render it capable of a very full and compleat Harmony, as may be seen by the following Compositions.

EXPLANATION of the different CHARACTERS

The middle Stave consisting of six lines, represents the six strings of the Guitar.

When ○ is placed on any line, it denotes that string open.

Em virtude de o uso da pequena guitarra ou cistre ter recentemente revivido entre nós, pensei que seria de proveito comum a seus admiradores compor algumas lições adaptadas à tessitura e ao estilo desse instrumento. Empenhei-me, também, em aprimorá-las, adicionando mais harmonia e melodia à maneira usual de se executá-las.

A doçura e o brilho do som peculiares à guitarra, unidos a seu formato e tamanho convenientes, bem como a facilidade de se executá-la, já a tornaram [um instrumento] extremamente em voga no ambiente cortês; mas ela é, ainda, mais digna de consideração, mesmo entre os bons críticos de música, do que geralmente se julga, já que a disposição e o número de cordas a tornam capaz de [produzir] uma harmonia muito cheia e completa, como poderá ser visto nas composições a seguir.

EXPLICAÇÃO dos SINAIS DIVERSOS

A pauta central, que consiste de seis linhas, representa as seis cordas da guitarra.

Quando ○ está posicionado em qualquer linha, denota que aquela corda deve ser tocada solta.

The other figures represent the frets that cross the fingerboard, and also the fingers proper to stop these frets (See Ex: A) the figure 1 being placed on the 2d line signifies the first finger to be placed on the first fret of the 2d string, which string that line representes. again, the figure 2 signifies the 2d finger on the 2d fret of the 3d string and so of the others. But if a second row of figures is placed above the six lines (See Ex: B) then the figures on the lines only denote the frets, and those above point out the proper fingers to stop those frets.

Os demais números representam os trastes que cruzam o espelho, bem como os dedos apropriados para tocar esses trastes (cf. Ex.: A). O número 1, posicionado na segunda linha, significa que o primeiro dedo deve ser posicionado no primeiro traste da 2ª corda, que é a corda que aquela linha representa. Semelhantemente, o número 2 significa o 2º dedo sobre o 2º traste da 3ª corda, e assim por diante. Mas, se uma segunda sequência de números é posicionada sobre as seis linhas (cf. Ex.: B), então os números sobre as linhas denotam apenas os trastes, e aqueles acima assinalam os dedos adequados para tocar esses trastes.

Where any number of figures stand over one another (See Ex: C) they show that the Notes consitute a Chord, and are to be struck alltogether. this oblique line / signifies the same (See D).

Quando os números – em qualquer quantidade – são escritos sobrepostos (cf. Ex.: C), indicam que as notas constituem um acorde e devem ser golpeadas todas de uma só vez. Esta linha oblíqua / significa o mesmo (ver D).

Where a dash $\frown$ is placed over any two or more figures, the first is only to be struck, because the fingers in passing the others produce the sound (See E).

Quando um traço $\frown$ é posicionado sobre dois ou mais números, apenas a primeira [nota] deve ser golpeada, porque os dedos, na passagem de uns para outros, produzirão o som (cf. E).

As to what concerns the Time and value of the Notes, the Violin part is only to be observ'd.

No que concerne ao tempo e ao valor das notas, a parte do violino deve apenas para ser observada.

I shall not here trouble the Reader with explaining the different graces *viz.* a *Shake, Beat, Appoggiatura* &c., but refer those to the Instructions of a good Master or the genius of the Performer.

Não devo, aqui, incomodar o leitor explicando os diferentes ornamentos, como *trinado*, *pincé*, *apojatura* etc., e sim remetê-los à instrução de um bom mestre ou ao engenho do executante.

I have only to observe that the frets wou'd be more readily found, were they number'd as in this draught of the fingerboard.

Tenho apenas a observar que os trastes podem ser mais facilmente encontrados se forem numerados como nesta ilustração do espelho.

2 **EXAMPLE 1** C 3.^d Major

Violino *All.^o Mod.^{to}*

Chitarra
o Cefra

Violoncello
e Cembalo

3 9

Viol.
cel.

James Read *Sopr.* EDINB:

The musical score for "The Rose Tree" is presented in three systems. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part is divided into Violin (Viol.) and Viola (Viola) staves. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the left hand and 1-3 on the right hand. Bowings are indicated by slurs and accents. The tempo is marked "Ad. All." (Ad libitum, Allargando). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4.

System 1: The vocal line begins with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex left hand pattern with slurs and accents. The Violin and Viola parts are marked with fingerings and bowings.

System 2: The vocal line continues with a quarter note C5, followed by a half note D5, and then a quarter note E5. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand and a more complex left hand pattern with slurs and accents. The Violin and Viola parts are marked with fingerings and bowings.

System 3: The vocal line concludes with a quarter note F5, followed by a half note G5, and then a quarter note A5. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex left hand pattern with slurs and accents. The Violin and Viola parts are marked with fingerings and bowings.

First system of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It begins with the tempo marking *All.^o*. The middle staff is in bass clef and contains numerous fingerings (numbers 1-5) and slurs. The bottom staff is in bass clef and contains fewer notes, with some fingerings and a double bar line. The system ends with the marking *And.*.

Second system of the musical score. The top staff continues the melody with various slurs and fingerings. The middle staff has many fingerings and slurs. The bottom staff has fewer notes, with some fingerings and a double bar line. The system ends with the marking *And.*.

Third system of the musical score. The top staff continues the melody with various slurs and fingerings. The middle staff has many fingerings and slurs. The bottom staff has fewer notes, with some fingerings and a double bar line. The system ends with the marking *And.*.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings. The bass clef staff contains a supporting line with fingerings. The system includes a *And.* marking.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the supporting line. The system includes a *And.* marking.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the supporting line. The system includes a *Ad.* marking.

6 *Giga.*

All.^o

The first system of musical notation for 'Giga.' consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure featuring a triplet of eighth notes. The middle staff is in treble clef and contains a series of eighth notes, with a final measure featuring a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, with a final measure featuring a triplet of eighth notes.

The second system of musical notation for 'Giga.' consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure featuring a triplet of eighth notes. The middle staff is in treble clef and contains a series of eighth notes, with a final measure featuring a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, with a final measure featuring a triplet of eighth notes.

The third system of musical notation for 'Giga.' consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure featuring a triplet of eighth notes. The middle staff is in treble clef and contains a series of eighth notes, with a final measure featuring a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, with a final measure featuring a triplet of eighth notes.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a *Pia.* (Piano) dynamic marking, followed by a *For.* (Forte) marking. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure and another triplet in the fourth measure. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with various ornaments and slurs. It includes a *Pia.* (Piano) dynamic marking towards the end of the system. The right hand has a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand continues the accompaniment with quarter and eighth notes, including some chords.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with slurs and ornaments. It includes a *For.* (Forte) dynamic marking, followed by a *Pia. f.* (Piano forte) marking, and then a *f.* (forte) marking. The right hand has a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand continues the accompaniment with quarter and eighth notes, including some chords.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system contains the first two measures of the melody and the first measure of the bass line. The second system contains the next three measures of the melody and the second measure of the bass line. The third system contains the final two measures of the melody and the third measure of the bass line. The melody is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bass line is written in bass clef. The melody features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The bass line consists of single notes and rests. The score is marked with a '3' above the first measure of the melody in both the first and second systems, indicating a triplet. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in both staves of the third system.

EXAMPLE II
C 3.^d Minor

The musical score for Example II in C 3rd minor is presented in two staves. The piano part (left) begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It includes a tempo marking 'And.^{te}' and a series of notes with various rhythmic values and fingerings (1, 2, 3, 4). The guitar part (right) is written in a standard six-string format with a key signature of one flat. It features a series of chords and melodic lines, with fingerings indicated by numbers 1 through 5. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure is labeled as 'EXAMPLE II' and 'C 3.^d Minor'.

First system of a musical score. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a trill marked '1 2' and a fermata. The middle staff (alto clef) contains a bass line with a trill marked '1 3 4' and a fermata. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a trill marked '1 3 4' and a fermata. The word 'All!' is written above the middle staff.

Second system of a musical score. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a trill marked '1 3 4' and a fermata. The middle staff (alto clef) contains a bass line with a trill marked '1 3 4' and a fermata. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a trill marked '1 3 4' and a fermata. The word 'Viel:' is written below the middle staff, and the word 'pia:' is written below the bottom staff.

Third system of a musical score. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a trill marked '1 3 4' and a fermata. The middle staff (alto clef) contains a bass line with a trill marked '1 3 4' and a fermata. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a trill marked '1 3 4' and a fermata. The word 'for:' is written below the middle staff.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with various accidentals (flats and naturals) and fingerings (1, 3, 4). The piano accompaniment is shown in the grand staff (treble and bass clefs) with numerous fingerings and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

Second system of musical notation. It includes the *And.te* (Andante) tempo marking. The treble clef staff features a melodic line with slurs and fingerings. The piano accompaniment continues with complex fingerings and slurs. The key signature remains one flat.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with slurs and fingerings. The piano accompaniment is detailed with many fingerings and slurs. The key signature remains one flat.

All? Cantabile

All:°

The first system of musical notation consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure. The bass staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7.

The second system of musical notation consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure. The bass staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure. Dynamic markings include *pia.*, *for.*, *Grave*, and *All?*. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7.

The third system of musical notation consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure. The bass staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure. Dynamic markings include *Ad. All?*. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7.

Musical score for the piece "All' Mod'ro". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a 4/4 time signature. The tempo is marked "All' Mod'ro". The key signature is one flat (B-flat). The score consists of 12 measures. The first measure is marked with a "1" above the staff. The second measure is marked with a "2" above the staff. The third measure is marked with a "3" above the staff. The fourth measure is marked with a "4" above the staff. The fifth measure is marked with a "5" above the staff. The sixth measure is marked with a "6" above the staff. The seventh measure is marked with a "7" above the staff. The eighth measure is marked with an "8" above the staff. The ninth measure is marked with a "9" above the staff. The tenth measure is marked with a "10" above the staff. The eleventh measure is marked with a "11" above the staff. The twelfth measure is marked with a "12" above the staff. The score includes various musical notations, including eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as rests and accidentals.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature, and two piano accompaniment staves in bass clef. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and a more melodic line in the left hand. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs. The overall style is that of a traditional folk song arrangement.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for three parts: Treble Clef (Soprano/Alto), Middle Staff (Tenor), and Bass Clef (Bass). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody is in the Treble Clef, with a 3-measure rest at the beginning. The Tenor part has a 10-measure rest at the beginning. The Bass part has a 3-measure rest at the beginning. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The lyrics "The Rose Tree" are written below the Bass staff.

EXAMPLE III
D^d Major

And: to

D E F G A B C d e f g a b c d

Segue

Segue

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a melody in the treble and a bass line in the bass. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some ties. The bass line features a series of chords and single notes, with some accidentals (sharps and naturals). Fingering numbers (1-7) are present below the notes in both staves.

Second system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music continues from the first system. The melody in the treble staff includes some slurs and ties. The bass line continues with chords and single notes, including some accidentals. Fingering numbers (1-7) are present below the notes in both staves.

S. C. Inf. alla 19.

Third system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music continues from the second system. The melody in the treble staff includes some slurs and ties. The bass line continues with chords and single notes, including some accidentals. Fingering numbers (1-7) are present below the notes in both staves.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three staves. The top staff is a treble clef melody in G major, featuring eighth and sixteenth notes with various ornaments. The middle staff is a piano accompaniment using a simplified numbered system (0-4) with slurs and ties. The bottom staff is a bass clef accompaniment in G major, featuring eighth and sixteenth notes with slurs and ties. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

The image shows a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. It features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is 'Grave'. The score is divided into measures, with some measures containing fingerings and articulation marks. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is 'Grave'. The score is divided into measures, with some measures containing fingerings and articulation marks.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for three parts: Treble Clef (top), Alto Clef (middle), and Bass Clef (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Treble Clef part features a melody with various ornaments (trills, grace notes) and fingerings (1, 2, 3). The Alto Clef part consists of a series of chords, each represented by a set of numbers (e.g., 4 2 0, 3 0 0, 2 1 1, 0 2). The Bass Clef part also consists of chords represented by numbers (e.g., 6 6 7, 9 8 6, 5 3, 4 3 3, 6 5, 6 5, 4 5 3, 3 6, 6 6 3, 9 8 7, 4 3, 6 5, 6 7, 6, 4 7, 3). The score ends with a double bar line and repeat dots.

The image displays a page of a musical score for 'The Merry Widow' by Franz Lehár. It consists of three systems of music, each with a piano (piano) part and a violin (Viol.) part. The piano part is written in treble and bass clefs, while the violin part is in treble clef. The tempo is marked 'All. Mod. to' and the key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-4 for the right hand and 1-3 for the left hand. Dynamics like 'pia.' (piano) and 'for.' (forte) are used. The page number '4' is visible at the top center.

Grave

The first system of the musical score is marked "Grave". It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a melodic line in G major, featuring a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a series of chords and single notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a prominent G2 in the first measure. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and articulations like slurs and accents are present.

The second system continues the musical piece. The treble staff features a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff continues the harmonic accompaniment with chords and single notes. Fingerings and articulations are clearly marked throughout the system.

The third system concludes the musical piece. The treble staff features a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff continues the harmonic accompaniment with chords and single notes. Fingerings and articulations are clearly marked throughout the system.

All.^o Mod.^{to}
pia.
for.
pia.

Viol.
for.
pia.

for.
Segue
pia.
for.

EXAMPLE IV
D 3. Minor

And.^{te} *All. Mod.^o*

tut: *Viol:* *tut:* *Viol:* *tut:*

The image displays three systems of musical notation for a piano piece, likely a sonata or concerto movement. Each system consists of a treble staff and a bass staff, with various musical notations including notes, rests, and fingerings.

System 1: The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The bass staff features a series of eighth notes, with a triplet of eighth notes. The system concludes with a *pia. for.* marking.

System 2: The treble staff continues with eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The bass staff features a series of eighth notes, with a triplet of eighth notes. The system concludes with a *pia. for.* marking.

System 3: The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The bass staff features a series of eighth notes, with a triplet of eighth notes. The system concludes with a *pia. for.* marking.

v

E. 3. Major^d

24

EXAMPLE V

And.te

E^d Major

[illegible][illegible]

First system of musical notation for piano, measures 1-4. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a complex melodic line with many triplets and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking of *And.* is present at the start of the system.

Second system of musical notation for piano, measures 5-8. The right hand continues with intricate melodic patterns, including many slurs and ties. The left hand accompaniment remains consistent. A dynamic marking of *f* (forte) is visible at the beginning of the system.

Third system of musical notation for piano, measures 9-12. The right hand features a series of slurs and ties, with some measures containing rests. The left hand accompaniment includes some sixteenth-note patterns. A dynamic marking of *Ad.* (Adagio) is present at the end of the system.

Giga

All.^o Mod.^{to}

The musical score is written for a single melodic instrument, likely a violin or flute, in 3/8 time. It consists of three systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'All.^o Mod.^{to}'. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-4) and articulations (accents, slurs, and 'pizz.' markings). The second system continues the melodic line with similar annotations. The third system features a double bar line followed by a section marked 'Viol.' (Violino) in the bass staff, indicating a change in texture or instrument. The score concludes with a final measure marked 'x3'.

27

The image displays three systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble and bass staff. The notation is highly detailed, featuring numerous fret numbers, bar lines, and slurs. The first system is marked with a forte 'f' and a 'r' (ritardando) marking. The second system is marked with a forte 'f' and a piano 'p' marking. The third system is marked with a forte 'f' and a piano 'p' marking. The notation includes a variety of musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings, as well as extensive guitar-specific notation such as fret numbers, bar lines, and slurs.

EXAMPLE VI
E 3. Minor

The musical score is for Example VI, E 3. Minor. It consists of two staves: a piano (p) part on the bottom and a violin (v) part on the top. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'And:te'. The piano part uses a bass clef and the violin part uses a treble clef. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Bowings are indicated by 'v' (upbow) and 'v' (downbow) above or below notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The piano part has a key signature of one flat (B-flat) and the violin part has a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'And:te'. The score is divided into measures by vertical bar lines.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for three parts: Treble Clef (top), Alto Clef (middle), and Bass Clef (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The Treble Clef part includes a "Segno" marking. The Alto Clef part contains numerical figures (e.g., 9 1, 7 6, 0 2, 4 2, 0 2, 0 2, 4, 0, 2, 0 2, 4, 1 3, 4 3, 0 2, 0 2, 0). The Bass Clef part contains numerical figures (e.g., 6 5, 4 3, 6 5, 9 6 3 6, 3 3, 7 6, 3 3, 6 5, 3 3, 6 3 3, 6 3 3, 6) and some notes. The score is divided into two systems by a double bar line.

A musical score for the song "The Rose Tree". It features two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The treble staff contains a melody with various ornaments (grace notes) above it, some marked with "h". Below the treble staff are extensive fingering numbers (1-4) for each note. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, also featuring fingering numbers. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Canone, Inf. to

29

Spiritoso

The musical score is written for a single system with three staves. The top staff is for the vocal line, and the bottom two staves are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'Spiritoso'. The score includes various musical notations such as notes, rests, ornaments, and figured bass. The first system ends with a double bar line, and the second system continues the piece. The third system concludes the piece with a double bar line and a 'Viol.' marking.

EXAMPLE

VII
F^d 3. Major

All! Mod: to

The musical score is written for piano and includes fingerings, slurs, and dynamic markings. The first system is labeled "All! Mod: to". The second system continues the piece. The third system includes a "Sogno" section and a "Viol. int." section.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff for piano accompaniment. The bottom staff is specifically labeled 'Viol.' (Violoncello). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and 3/4 time. It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests, with fingerings indicated by numbers 1-4. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the musical piece. It features a single melodic staff at the top and a grand staff for piano accompaniment at the bottom. The bottom staff is labeled 'Viol.' (Violoncello). The piano part includes complex chordal textures and arpeggiated figures. The system ends with a double bar line.

The third system of the musical score continues the composition. It consists of a single melodic staff and a grand staff for piano accompaniment. The bottom staff is labeled 'Viol.' (Violoncello). The piano part features sustained chords and moving lines. The system concludes with a double bar line.

All. Mod.^{to}

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff includes a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). The bass staff contains a bass line with notes and rests. The tempo marking *All. Mod.^{to}* is present.

Second system of musical notation, continuing the piece with a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). The bass staff contains a bass line with notes and rests.

Third system of musical notation, continuing the piece with a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). The bass staff contains a bass line with notes and rests.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with various ornaments and slurs. The middle staff features a complex sequence of numbers (fingerings) and rests, with the word "Segue" written above it. The bass clef staff contains a bass line with notes and slurs. The system concludes with a double bar line and the word "ria." below the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The middle staff has a sequence of numbers and rests. The bass clef staff continues the bass line. The system concludes with a double bar line and the word "ria." below the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The middle staff has a sequence of numbers and rests. The bass clef staff continues the bass line. The system concludes with a double bar line.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for three parts: Treble Clef (Soprano/Alto), Middle Clef (Tenor), and Bass Clef (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Allegretto". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte). The lyrics "The Rose Tree" are written below the Bass line. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is for the voice, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bottom staff is for the piano accompaniment, written in bass clef. It includes a bass line with notes and rests, as well as a series of numbers (1-7) indicating fingerings for the left hand. The score is divided into measures by vertical bar lines. The title "The Rose Tree" is written in a decorative font at the top left of the page.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system contains the first two staves, the second system contains the next two staves, and the third system contains the final two staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is written in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the bass staff.

2 1 4 1

All!

f *f* *f* *f*

4 2

f *f* *f* *f*

4 2

f *f* *f* *f*

EXAMPLE VIII
F3. Minor

All.^o

A musical score for a piece titled "All' Mod.to". The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo/mood is indicated as "All' Mod.to". The score consists of a single line of music with various notes, rests, and ornaments. There are several measures of music, with some measures containing multiple notes beamed together. The score is written in a style typical of 18th or 19th-century musical notation.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system includes the title and the first line of music. The second system contains the second line of music. The third system contains the third line of music. The score is written for a single melodic line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lyrics are written below the notes, and the music is divided into measures by vertical bar lines. The first system ends with a double bar line, and the second system begins with a repeat sign. The third system ends with a double bar line. The score is a simple, folk-like melody that is easy to learn and play.

3 2

4 2

1 1 1 5 3 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 0 3 0 1 3 1 3 0 1 1 0

6 5 6 6 7 6 7 6 3 6 4

The musical score for page 40 consists of three systems, each with a piano (p) and Violoncello (Cello) part. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piano part is written in a single staff, while the Violoncello part is written in two staves (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *Aff.* (Allegretto) and *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The first system begins with a piano introduction marked *Aff.* and a cello part marked *p*. The second and third systems continue the musical development with intricate piano passages and cello accompaniment.

41

The image displays three systems of musical notation, likely for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system is marked with a '41' in the top right corner. The second system continues the piece with similar notation. The third system concludes the piece with a double bar line. The notation is complex, featuring many notes and rests, and is accompanied by a series of numbers (1-5) indicating fingerings. The piece is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

EXAMPLE IX
G 3. Major

All.^o

All: Apai

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a simple accompaniment. Fingering numbers (0, 1, 2, 4) are present below the notes.

Second system of musical notation, continuing the melody and accompaniment. The treble staff shows more complex phrasing with slurs. The bass staff has a more active accompaniment. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9) are extensive.

Third system of musical notation, concluding the piece. The treble staff continues the melody. The bass staff has a simple accompaniment. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6) are present.

511

The image displays three systems of musical notation for a piano piece, likely a technical exercise or a short composition. The notation is written for the right and left hands on a grand staff (treble and bass clefs).

System 1: The right hand features a series of sixteenth-note runs with various fingerings indicated by numbers 1-5. Above the staff, there are several groups of numbers (e.g., 4 2 1, 4 2 1, 1 4 3 2 3 1) and some notes with ornaments (circles with a vertical line). The left hand plays a series of chords and single notes, with fingerings like 6, 7, and 6 indicated.

System 2: The right hand continues with sixteenth-note runs and includes some notes with ornaments. The left hand plays a series of chords and single notes, with fingerings like 6, 7, and 7 indicated.

System 3: The right hand features a series of sixteenth-note runs and includes some notes with ornaments. The left hand plays a series of chords and single notes, with fingerings like 6, 7, and 6 indicated.

EXAMPLE *All.^o*

X

G 3. Minor

M. 6

3/4

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system contains the first two measures, the second system contains measures three and four, and the third system contains measures five and six. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written in the treble staff, and the bass line is written in the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the first measure of the first system.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature, and two piano accompaniment lines in bass clef. The piano part includes a continuous eighth-note bass line and a melody in the right hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the piano accompaniment.

EXAMPLE XI
A 3. Major

All.º Mod.º

The score for Example XI, A 3. Major, is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef includes various intervals and is accompanied by a bass line in the bass clef. The score is labeled "All.º Mod.º" and "A 3. Major".

The score continues with the melody in the treble and the bass line in the bass. The melody includes various intervals and is accompanied by a bass line with fingerings. The score is labeled "All.º Mod.º" and "A 3. Major".

The score continues with the melody in the treble and the bass line in the bass. The melody includes various intervals and is accompanied by a bass line with fingerings. The score is labeled "All.º Mod.º" and "A 3. Major".

First system of musical notation, measures 1-10. The score is written for piano (p) and includes fingerings (1-4) and articulations (accents, slurs). The key signature is one sharp (F#). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols and Roman numerals (XI, XII, XIII, XIV, XV) indicating specific musical concepts or techniques.

Second system of musical notation, measures 11-20. The score continues with piano (p) and includes fingerings (1-4) and articulations (accents, slurs). The key signature is one sharp (F#). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols and Roman numerals (XI, XII, XIII, XIV, XV) indicating specific musical concepts or techniques.

Third system of musical notation, measures 21-30. The score continues with piano (p) and includes fingerings (1-4) and articulations (accents, slurs). The key signature is one sharp (F#). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols and Roman numerals (XI, XII, XIII, XIV, XV) indicating specific musical concepts or techniques.

Giga

All.^o

First system of musical notation, measures 1-8. The score is in G major, 2/4 time. It features a treble and bass staff with numerous fingerings and articulations. The right hand has many slurs and ties, while the left hand has fewer notes with some ties. Dynamics include 'pia.' and 'f'.

Second system of musical notation, measures 9-16. The score continues with similar notation to the first system. It includes fingerings, slurs, and ties. The right hand has a '3' marking above measure 10. The left hand has a '6' marking above measure 10. Dynamics include 'p' and 'f'.

Third system of musical notation, measures 17-24. The score concludes with a double bar line and the word 'FINIS'. The notation includes fingerings, slurs, and ties. The right hand has a '3' marking above measure 23. The left hand has a '7' marking above measure 23. Dynamics include 'p' and 'f'.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Francesco Saverio Geminiani foi um músico setecentista prolífico. Desde sua partida a Londres, em 1714, até sua morte, em 1762, transitou pelos principais centros musicais do século XVIII, como Paris, Dublin, Haia e Amsterdã, convivendo com grandes nomes da música de seu tempo, bem como firmando contatos com os maiores editores residentes dessas cidades. Ainda em vida, foi reconhecido como instrumentista virtuose, sendo lembrado por ter estudado com Arcangelo Corelli, referência musical em toda a Europa. Destacou-se, também, nas vertentes de professor, compositor – sobretudo de música instrumental – e, posteriormente, de tratadista; aspecto esse explorado com maiores detalhes neste trabalho.

A presente pesquisa teve como objetivos oferecer a primeira tradução para a língua portuguesa do conjunto total dos tratados de Geminiani. Além disso, foi proposto ler, estudar e analisar cada tratado em particular e, por meio de comentários, posicioná-los não apenas perante sua própria obra, mas também diante da literatura filosófica e musical seiscentista – quando se observou a sequência de uma tradição – e setecentista, sobretudo na Inglaterra, onde residiu a maior parte de sua vida, influenciando a formação do gosto daquele país. Com isso, foi possível guiar o leitor na apreciação dessas fontes primárias – agora mais próximas do público brasileiro.

Nos comentários relativos aos seus primeiros tratados, pôde-se observar diversos elementos que demonstram a conexão da obra de Geminiani para com as correntes de pensamento do século XVIII. Ao dissertar sobre gosto nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (c.1748) e no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749), tratados que se complementam, notamos particularidades em seu texto que se conectam a obras de preceptistas filosóficos importantes como Ussher, Zedler, Batteux, Montesquieu e Hume. Quanto aos autores musicais que se articulam a Geminiani nessa tópica, destacam-se Quantz, C. P. E. Bach, e L. Mozart. Sua preferência pelo conceito de gosto adquirido, que já se evidencia no frontispício com a proposição de diversas *regras*, se torna ainda mais patente no decorrer de seus prefácios, que, embora reconheça as potencialidades do gosto natural, defende que o dom natural não se sustenta sem o labor do treino e da prática. As aplicações das regras, bem como da ornamentação, no entanto, devem ser realizadas diligentemente, pois, se empregadas mecanicamente, não moverão seu receptor e deturparão o sentido da obra. Nesse aspecto, além dos tratadistas já mencionados, Geminiani, ao descrever os catorze ornamentos de expressão e

relacionar muitos deles com os efeitos esperados no ouvinte, bem como ao instruir que o intérprete se deixe afetar pela própria performance a fim de poder deleitar sua audiência e, também, ao comparar o discurso musical com o oral, alinou-se à retórica clássica de Cícero e de Quintiliano. O autor se aproximou da retórica, semelhantemente, ao expor o conceito de *variedade* nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto*, assim como o de emulação no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* que, como exploramos na figura de Rizzio contrastada às de Lully e Corelli, Geminiani buscou demonstrar, ao reescrever – e, pelas próprias palavras do autor, *aprimorar* – as melodias tradicionais escritas por Rizzio, ser ele próprio a *auctoritas* da música inglesa a partir da publicação de seus tratados.

Pôde-se constatar, sob o viés da emulação pretendida por Geminiani, que sua obra se insere na exuberante tradição editorial e musical inglesa que vinha sendo consolidada desde o século XVI. No que concerne aos tratados de instrumento, verificamos que *A arte de tocar violino* (1751), amplamente difundida ainda no século XVIII, remonta, em diversos aspectos, às publicações de Playford, Cross, Lenton, Pearson, Prelleur e Crome destinadas ao mesmo instrumento. O documento segue o mesmo padrão estrutural dos autores mencionados, porém com a linguagem musical setecentista representada por Geminiani. Tal tratado, ao passo que aponta discussões de ornamentação e técnica instrumental básica abordados por seus antecessores, oferece, também, um panorama da técnica avançada do violino unida à execução elegante e de bom gosto, conforme os ensinamentos de suas publicações anteriores. A visão de um arco eloquente, como apresentado nos comentários, está intimamente relacionado com a tópica do gosto trabalhada em seus escritos. Além disso, o autor insere, nos exemplos 13 e 18 de *A arte de tocar violino*, parte significativa do *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, de modo que as obras, novamente, se complementam e se comunicam.

A mesma correspondência pôde ser verificada nos comentários de *A arte do acompanhamento* (1756/7). O tratado de baixo contínuo –ao cravo, conforme especificado por Geminiani –, foi publicado primeiramente em Paris no ano de 1754. A cidade de Londres recebeu sua versão em língua inglesa dois anos depois. Ao longo dos comentários tecidos no primeiro capítulo, notamos que o autor menciona, em diversos exemplos, sua preferência pelo gosto adquirido, assim como se vê em suas publicações anteriores. Ademais, a julgar pela ponderação de Williams (2013), de que essa obra, lida em conjunto com as *Regras para tocar com verdadeiro gosto* e com o *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, promove uma contribuição praticamente incomparável – certamente para o século XVIII – no que diz respeito à arte de executar o baixo contínuo. Nesse sentido, refutamos a afirmação de McArtor (1984),

de que o nome apropriado a esse texto deveria ser *A arte de ler baixo figurado*, uma vez que o autor discute longamente sobre a tópica do gosto, presente em todo seu *corpus* teórico – além de ser possível desvendá-la ao longo de seus trinta e oito exemplos dispostos em dois volumes. Ficou evidente, portanto, que o assunto do baixo contínuo foi o veículo escolhido pelo tratadista para poder endossar e expandir suas preceptivas a respeito da boa e deleitável execução musical. Geminiani, nesse sentido, inovou não apenas os assuntos discutidos em uma obra instrutiva para essa disciplina, mas também caminhou para além dos conteúdos habitualmente presentes na literatura didascálica na Inglaterra setecentista.

No caso da *Guida Armonica* (1756/8), pôde-se notar que, apesar dos diversos percalços editoriais enfrentados pelo autor ao longo do processo de publicação, Geminiani manteve-se confiante de que sua obra contribuiria sobremaneira para a situação dos estudos da harmonia naquela época, não só na Inglaterra, mas também nos países percorridos por ele nesse ínterim. O tratadista, além de viajar extensamente com seu manuscrito em mãos em suas expedições a Dublin, Paris e Amsterdã a fim de divulgar às diversas casas editoriais dessas cidades, investiu, também, muitos anos de sua carreira para a elaboração desse “dicionário harmônico”, como foi possível constatar nas críticas lidas nos comentários. Além disto, é possível inferir que o autor procurou fornecer, com esse documento, uma visão original para essa disciplina, isto é, um novo modo de entendimento, de maneira que as várias críticas negativas recebidas possam ser compreendidas, por se tratar de uma produção tão inédita.

No mesmo ano da publicação do *Suplemento à Guida Armonica* – um outro exemplo do comprometimento e perseverança do tratadista em relação aos seus ideais pedagógicos –, editou-se *A Miscelânea Harmônica* (1758), uma obra tão breve quanto objetiva. Nela, Geminiani propôs a leitura e a análise de pequenos exemplos musicais para o leitor iniciante, de modo que, com esse procedimento, o aprendiz construiria suas bases musicais em relação aos conhecimentos de harmonia e, também, de gosto e de juízo. Pode-se concluir que, para o autor, dever-se-ia consolidar de maneira diligente e adequada as bases estéticas do estudante desde o princípio de seus estudos musicais. Ademais, a julgar pela publicação do segundo fascículo desta obra ainda em 1758, *A Miscelânea Harmônica*, ao que parece, atingiu positivamente seu público-alvo, pois os planos almejados pelo autor – para o lançamento de um segundo fascículo – puderam ser concretizados. Como o próprio Geminiani deixou claro, as disciplinas de harmonia e de composição não foram abordadas em suas totalidades – o que por si só seria, obviamente, inviável. O autor, no entanto, forneceu as ferramentas necessárias para o aprendiz iniciar-se neste ramo de maneira clara e objetiva, e contribuiu para a formação de

gerações de músicos profissionais e amadores por meio de sua extensa literatura didascálica dedicada à música instrumental. Os apontamentos tecidos no decorrer de seus comentários nos levam a perceber a importância que o estudo desses tratados possuem para uma compreensão mais clara do pensamento musical do século XVIII, sobretudo na Inglaterra.

Ademais, no tocante ao seu último tratado, *A arte de tocar guitarra ou cistre* (1760), vimos que, na Inglaterra, o cistre foi protagonista em obras de importantes nomes da história da música, como Holborne, Morley, Robinson e John Playford, autores amplamente mencionados em estudos da musicologia histórica, sobretudo no que diz respeito à formação do gosto inglês. Pudemos observar informações que caminham para além da mera execução simplista como sugerido por Careri e exposto nos comentários. Na realidade, o tratado contém informações importantes sobre o tipo de leitor esperado por Geminiani, a posição do cistre naquela sociedade; seu uso enquanto instrumento solista, e não mais de acompanhador e o nível técnico de seus executantes. Convém, também, para os estudos do gosto inglês no século XVIII e sua transformação desde a era elisabetana. Configura, por fim, como uma coleção de peças importante para os instrumentistas modernos, além de, com esse repertório, podermos testemunhar a mudança do estilo musical daquele instrumento, bem como, de maneira mais ampla, daquele país.

Finalmente, a presente pesquisa contribuirá para os estudos atuais e futuros da musicologia histórica, sobretudo em relação à formação do gosto musical em meados do século XVIII. Como pudemos demonstrar, os sete tratados de Francesco Geminiani – a nova *auctoritas* do gosto inglês, segundo seus escritos – possuem em comum o compromisso para com a consolidação do *bom gosto* musical. O leitor poderá, com este trabalho, apreciar o conjunto total de sua obra teórica em língua portuguesa, com a possibilidade de contrastá-lo com seu texto original em inglês. Isto viabilizará, portanto, o aprofundamento de futuras discussões sobre a música setecentista, além de auxiliar o desenvolvimento da performance histórica no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS

ARISTÓTELES. **De anima**. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2012.

AVISON, C. **Essay on musical expression**. London: C. Davis, 1752.

BACH, C. P. E. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado** [Berlin, 1762]. Tradução de Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

BATTEUX, C. **As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio** [Paris, 1746]. Tradução de Natalia Maruyama. São Paulo: Humanitas, 2009.

BURNEY, C. **A general history of music** [London, 1776-1789]. New York: Cambridge University Press, 2010. v. 1-4.

CASTEL, L. B. **An extract out of the Journal des Savans**: or a dissertation upon a work wrote by Mr. Geminiani, intituled, The harmonick guide. London: J. Roberts, 1741.

CICERO, M. T. **De oratore**. Tradução de E. W. Sutton, H. Rackham. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942. (Loeb Classical Library).

COUPERIN, F. **L'Art de toucher le clavecin** [Paris, 1717]. Courlay: Editions Jean-Marc Fuzeau, 1996.

CROME, R. **The fiddle new model'd or a useful introduction for the violin**. London: J. Tyther, ca. 1740.

DANDRIEU, J. F. **Principes de l'Acompagnement du Clavecin**. Paris: M. Bayard, 1718.

GEMINIANI, F. **Rules for playing in a true taste**. London: 1748.

_____. Rules for playing in a true taste. In: HOGWOOD, C. (Org.); WALLS, P. (Ed.). **Francesco Geminiani opera omnia**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2011. v. 12. p. 1-35.

_____. **A treatise of good taste in the art of musick**. London: 1749.

_____. A treatise of good taste in the art of musick. In: HOGWOOD, C. (Org.); WALLS, P. (Ed.). **Francesco Geminiani opera omnia**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2011. v. 12. p. 36-82.

_____. **A supplement to the guida armonica**. London: John Johnson, 1758.

- _____. **Guida armonica**. London: John Johnson, 1756.
- _____. **The art of accompaniament**. London: John Johnson, 1756-1757. v. 1-2.
- _____. **The art of accompaniament** [London, 1756-1757]. Firenze: Studio per Edizione Scelte, 1990. v. 1-2.
- _____. The art of accompaniament. In: HOGWOOD, C. (Org.); WILLIAMS, P. (Ed.). **Francesco Geminiani opera omnia**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2013. v. 15.
- _____. **The art of playing on the violin**. London: 1751.
- _____. **The art of playing on the violin**. Edição fac-símile com uma introdução de David D. Boyden. Oxford: Oxford University Press, 1952.
- _____. **L'art de jouer le violon**. Paris: 1752.
- _____. **L'art du bien accompagner du clavecin**. Paris: 1754.
- _____. **Arte d'accompagnare col'cimbalo**. Paris: c.1756.
- _____. **Dictionaire harmonique/Dictionarium harmonicum**. Amsterdam: 1756.
- _____. **The art of playing the guitar or cittra**. Edinburgh: Robert Bremner, 1760.
- _____. **The harmonical miscelany**. London: John Johnson, 1758. v. 1-2.
- _____. **An abstract of Geminiani's art of playing on the violin**. Boston: 1769.
- _____. **Gründliche Anleitung oder Violinschule**. Wien: Christoph Tornielo, 1782.
- _____. **L'art du violon ou méthode raisonnée pour apprendre à bien jouer de cet'instrument**. Paris: Sieber, 1803.
- HAWKINS, J. **A general history of the science and practice of music** [London, 1760-1776]. New York: Cambridge University Press, 2011. v. 1-5.
- HAYES, W. **Remarks on Mr. Avison's essay on musical expression**. London: J. Robinson, 1753.
- HERRANDO, J. **Arte, y puntual explicación del modo del tocar el violín**. Paris: 1756.
- HOLBORNE, A. **The cittharn schoole**. London: Peter Short, 1597.
- HUME, D. Of the standard of taste. In: _____. **Four dissertations**. London: 1757.
- _____. **Tratado da natureza humana**: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais [London, 1739-1740]. Tradução de Débora Danowski. 2ª ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

- KAMES, H. H. L. Standard of taste. In: _____. **Elements of criticism**. Honolulu: University Press of the Pacific Honolulu, 2002.
- KIRCHER, A. **Musurgia Universalis** [Roma, 1650]. Kassel: Bärenreiter, 2006.
- KIRNBERGER, J. P. **Die Kunst des reinen Satzes in der Musik** [Berlin, 1771]. Kassel: Bärenreiter, 2004.
- KOCH, H. C. **Musikalisches Lexikon** [Frankfurt am Main, 1802]. Kassel: Bärenreiter, 2001.
- LAMPE, J. F. **A Plain and Compendious Method of Teaching Thorough Bass**. London: J. Wilcox, 1737.
- LENTON, J. **The Gentleman's Diversion, or the Violin Explained**. London, 1694.
- LONGINO. **Do sublime**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MONTESQUIEU. **O gosto** [Paris, 1753]. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- MORLEY, T. **The First Booke of Consort Lessons**. London: William Barley, 1599.
- MOZART, L. **A treatise on the fundamental principles of violin playing** [Augsburg, 1756]. Tradução de Editha Klocker. Oxford: Oxford Univeristy Press, 1985.
- MUFFAT, G. Observations on the Lully Style of performance. **The Musical Quarterly**, London, v. 53, p. 220-245, 1967.
- OSWALD, J. **Second collection of curious Scots tunes**. London: 1743.
- PEARSON, W. **The compleat musick-master**. London: Pearson, 1722.
- PHALESE, Pierre. **Hortulus Cytharae**. Leuven, 1570.
- PLAYFORD, J. **An introduction to the skill of musick**. London: 1658.
- _____. **Apollo's banquet**. London: 1669.
- _____. **Musick's delight on the cithren**. London: W.G., 1666.
- _____. **The Division Violin**. London: Henry Playford, 1689.
- PRAETORIUS, M. **Syntagma musicum** [Wittemberg, 1614-1620]. Kassel: Bärenreiter, 1959.
- PRELLEUR, P. **The modern musick-master, or the universal musician**. London: Printing-Office, 1731.
- QUANTZ, J. J. **On playing the flute** [Berlin, 1752]. Tradução de Edward Reailly. Boston: Northeastern University Press, 2001.

QUINTILIANO, M. F. **Instituição oratória**. Tradução de Bruno Basseto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. v. 1-4.

RIPA, C. **Iconology**: or, moral emblems [Roma, 1593]. London: Benj. Motte, 1709.

ROBINSON, T. **New Citharen Lessons**. London: 1609.

ROSSETER, P. **Booke of New Lessons for the Cithern and Gittern**. London: 1609.

THOMSON, W. **Orpheus caledonius**: or a collection of scots songs set to musick. London: 1733.

USSHER, J. **Clio**: or, a discourse on taste. 3^a ed. London: 1772.

VIAERA, F. **Nova et elegantissima in cythara ludenda carmina**. Leuven: Pierre Phalèse, 1564.

VREEDMAN, S. **Carminum Quae Cythara Pulsantur**. Leuven: Pierre Phalèse, 1569.

ZEDLER, J. H. **Universal lexikon**. Halle, Leipzig: 1708.

DICIONÁRIOS

BAILEY, N. **An universal etymological English dictionary**. London: 1721.

BLUTEAU, R. **Vocabulario portuguez & latino**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728.

KERSEY, J. **Dictionarium Anglo-Britannicum**. London, 1708.

LONGMAN. **Dictionary of contemporary english**. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2011.

MACMILLAN. **English dictionary for advanced learners**. Oxford: Macmillan Education, 2007.

MICHAELIS. **Moderno dicionário inglês-português, português-inglês**. São Paulo: Melhoramentos, 2000.

OXFORD. **The concise Oxford Dictionary of current English**. New York: Oxford University Press, 1990.

_____. **The Oxford Dictionary of English etymology**. New York: Oxford University Press, 1985.

FONTES SECUNDÁRIAS

ARNOLD, F. T. **The art of accompaniament from a thorough-bass**. New York: Dover, 1965.

ATLAS, A. N. **Renaissance music: music in Western Europe**. New York, London: W. W. Norton Company, 1998.

BARBOUR, J. M. Violin intonation in the 18th century. **Journal of the American Musicological Society**, v. 5, n. 3, p. 224-234, outono 1952.

BOWLES, E. A. Haut and bas: the grouping of musical instruments in the Middle Ages [London, 1964]. In: McGEE, T. J. **Instruments and their music in the Middle Ages**. London: Ashgate, 2009.

BOYDEN, D. D. **Introduction to Geminiani's The art of playing on the violin**. London: Oxford University Press, 1952.

_____. Prelleur, Geminiani and just intonation. **Journal of the American Musicological Society**, Berkeley, v. 4, p. 202-219, 1951.

_____. The violin and its technique in the 18th century. **The Musical Quarterly**, New York, v. 36, p. 9-38, 1950.

_____. **The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music**. New York: Oxford University Press, 1990.

_____. Geminiani and the first violin tutor. **Acta Musicologica**, v. 32, p. 162-170, 1959.

_____. A postscript to the first violin tutor. **Acta Musicologica**, v. 33 p. 40-47, 1960.

BUELLOW, G. J. **A history of baroque music: music in the seventeenth and first half of the eighteenth centuries**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

CALDWELL, J. **The Oxford history of English music**. Oxford: Oxford University Press. 1991. v. I: From the beginnings to c.1715.

CARERI, E. **Francesco Geminiani (1687-1762)**. New York: Oxford University Press, 1993.

_____. **The correspondence between Burney and Twining about Corelli and Geminiani**. London: Oxford University Press, 1991. v. 72, p. 38-47.

CATTIN, G. **Music of the Middle Ages I**. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1988.

CHARTIEU, R. O mundo como representação [Paris, 1989]. In: _____. **Estudos avançados 11(5)**. São Paulo: Edusp, 1991. p. 173-191.

CLEMENTS, J. **The creation of an "ancient" Scottish music history, 1720-1838**. 2013. Tese (Doutorado em Música) – University of Glasgow, Glasgow, 2013.

COELHO, T. **Esboços do prazer**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

CROCKER, R. **A history of musical style**. New York: Dover Publications, 1966.

DART, T. The cittern and its English music. **The Galpin Society Journal**, v. 1, p. 46-63, mar. 1948.

DOLMETSCH, A. **The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries** [London, 1915]. London, New York: Dover Publications, 2005.

DOMINGOS, N. **Tradução comentada da primeira parte do tratado A plaine and easie introduction to practicall musicke (1597) de Thomas Morley**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

DONINGTON, R. Geminiani and the Gremlins. **Music & Letters**, v. 51, n. 2, p. 150-155, abr. 1970.

_____. **Baroque music: style and performance**. A handbook. New York, London: W. W. Norton & Company, 1982.

FLOOD, W. G. Geminiani in England and in Ireland. **Samelbände der Internationalen Musikgesellschaft**, v. 12, p. 108-112, out.-dez. 1910.

FORRESTER, P. A short history of the cittern. **The Galpin Society Journal**, v. 53, p. 347-349, abr. 2000.

GIEGLING, F. Geminiani's ornaments. **Music & Letters**, v. 41, n. 3, p. 305, 1960.

GRIJP, L. P. Fret partterns of the cittern. **The Galpin Society Journal**, v. 34, p. 62-97, mar. 1981.

HARNONCOURT, N. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical** [Salzburg, 1984]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. **O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

HEARTZ, D. **Music in european capitals: the galant style (1720-1780)**. New York/London: W. W. Norton & Company, 2003.

HELD, M. A biografia de Francesco Geminiani (1687-1762) e sua relação com a música inglesa no século XVIII. In TOMAS, L. (Org.). **Fronteiras da Música: Filosofia, Estética, História & Política**. São Paulo: ANPPOM, 2016, v. 6. p. 397-416.

_____. O diletantismo inglês: o violino na cultura britânica no século XVII. **Revista Música**, São Paulo, v. 16, p. 241-249, 2016.

_____. Tradução comentada do tratado “A arte de se tocar violino”, de Francesco Geminiani. **Revista Cultural do Conservatório de Tatuí**, Tatuí, v. 87, p. 50-62, 2014.

HICKMAN, R. The censored publications of “The art of playing on the violin”, or Geminiani unshaken. **Early Music**, v. 11, n. 1, p. 73-76, jan. 1983.

HOGWOOD, C.; LUCKETT, R. **Music in eighteenth-century England: Essays in memory of Charles Cudworth**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HOGWOOD, C. (Org.). **Geminiani studies**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2013.

_____. **Handel**. London: Thames & Hudson, 1984.

HOLMAN, P. **Four and twenty fiddlers: the violin at the English court (1540-1690)**. Oxford: Clarendon Press, 1993.

HOPPIN, R. **Medieval music**. New York, London: W. W. Norton & Company, 1978.

KINSELA, D. The capture of the chekker [London, 1998]. In MCGEE, T. J. **Instruments and their music in the Middle Ages**. London: Ashgate, 2009.

KLEIN, R. **A forma e o inteligível**. São Paulo: Edusp, 2004.

KROLL, M. Two important new sources for the music of Charles Avison. **Music & Letters**, v. 86, n. 3, p. 414-431, ago. 2005.

LEVI, G. Usos da biografia [Paris, 1989]. In AMADO, J.; FERREIRA, M. **Usos & abusos da história oral**. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1996. cap. 12.

LUCAS, M. **Humor e agudeza em Joseph Haydn: Quartetos de Cordas Op. 33**. São Paulo: Annablume, 2008.

MARROQUIN, L. D. **La retórica de los afectos**. Kassel: Reichenberger, 2008.

MASSIN, J.; MASSIN, B. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

McARTUR, M. E. **Francesco Geminiani: composer and theorist**. 1951. Dissertação (Doutorado em Filosofia) – University of Michigan, Michigan, 1951.

MCGEE, T. J. (Org.). **Instruments and their music in the Middle Ages**. London: Ashgate, 2009.

PAOLLIELO, N. **Os concertouvertures de Georg Phillip Telemann: um estudo dos gostos reunidos segundo as preceptivas setecentistas de estilo e gosto**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PASCHOAL, S. **Tradução anotada e comentada de A arte de tocar instrumentos de teclado de Friedrich Wilhelm Marpurg**. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PEREIRA, R. **Flauta doce e a arte de preludiar: tradução comentada do tratado L'Art de Preluder (1719) de Jacques Martin Hotteterre – Le Romain**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PORTO, D. R. **Girolamo Diruta: Il Transilvano – diálogo sobre a maneira correta de tocar órgão e instrumentos de teclado. Um estudo sistemático do tratado e da música em princípios do séc. XVII**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RASCH, R. **The Thirty-Three Works of Francesco Geminiani** (= My Work on the Internet, Volume Eight), Advertisements. Utrecht/Houten, 2014. Version 2 December 2015.
<http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Geminiani/Advertisements.pdf> (acesso 15 de julho de 2017)

_____. **The Thirty-Three Works of Francesco Geminiani** (= My Work on the Internet, Volume Eight), Work Twenty-Five: Guida armonica Opus 10 (1756). Utrecht/Holten, 2016. Version 29 January 2016.
<http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Geminiani/25-Guida-armonica-Opus-10-1756.pdf> (acesso em 15 de julho de 2017)

_____. **The Thirty-Three Works of Francesco Geminiani** (= My Work on the Internet, Volume Eight), Introduction. Utrecht/Holten, 2016. Version 15 February 2016
<http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Geminiani/00-Introduction.pdf> (acesso em 3 de agosto de 2016)

_____. **The Thirty-Three Works of Francesco Geminiani** (= My Work on the Internet, Volume Eight), Introduction: Plates. Utrecht/Holten: 2016. Version 15 February 2016.
<http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Geminiani/00-Introduction-Plates.pdf> (acesso em 3 de agosto de 2016)

_____. **The Thirty-Three Works of Francesco Geminiani** (= My Work on the Internet, Volume Eight), Work Thirty: The Harmonical Miscellany (1758): Plates. Utrech/Holten, 2016. Version 1 February 2016.
<http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Geminiani/30-Harmonical-Miscellany-1758-Plates.pdf> (acesso em 15 de julho de 2017)

_____. **The Thirty-Three Works of Francesco Geminiani** (= My Work on the Internet, Volume Eight), Work Twenty-Eight: The Supplement to the Guida armonica (1758). Utrech/Holten, 2016. Version 3 February 2016.
<http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Geminiani/28-Supplement-1758.pdf> (acesso em 15 de julho de 2017)

REESE, G. **Music in the Renaissance**. New York: W. W. Norton Company, 1959.

RIMMER, J. Medieval dance music. **Music & Letters**, New York, v. 1, p. 61-68, 1991.

SANTOS, L. O. “**A chave do artesão**”: um olhar sobre o paradoxo da reação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SILVA, T. C. R. **Ao gosto de Il Foribundo**: um estudo das seis Sonates pour le Violoncelle et Basse Continue de Francesco Geminiani segundo seus tratados e transcrições. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SIMPSON, A. A short-title of printed English instrumental tutors up to 1800, held in British libraries. **RMA Research Chronicle**, New York, v. 6, p. 24-50, 1966.

STOWEL, R. The contributions of Geminiani's "The art of playing on the violin" to "The improved state of the violin in England". In HOGWOOD, C. (Org.). **Geminiani studies**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2013. p. 257-300.

SPITZER, J.; ZASLAW, N. **The birth of the orchestra**: history of an institution, 1650-1815. New York: Oxford University Press: 2004.

TARLING, J. **Baroque string playing for ingenious learners**. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2000.

_____. **The weapons of rhetoric**, a guide for musicians and audiences. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2004.

TETTAMANTI, G. **Silvestro Ganassi**: obra intitulada Fontegara: um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do Século XVI. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

WALLS, P. Compliments and arbitrary taste?: Geminiani's direction for performers. **Early Music**, v. 14, n. 2, p. 221-235, maio 1986.

WEIGAND, J. A. The cittern repertoire. **Early Music**, v. 1, n. 2, p. 81-83, abr. 1973.

WEINRICH, L. Peter Abelard as a musician I. **The Musical Quarterly**, Oxford, v. 55, n. 3, 1969.

WINTERNITZ, E. The survival of the khitara and the evolution of the English cittern: a study in morphology. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 24, n. 3/4, p. 222-229, jul.-dez. 1961.

WRIGHT, L. The medieval gittern and citole: a case of mistaken identity [London, 1977]. In: MCGEE, T. J. (Org.). **Instruments and their music in the Middle Ages**. London: Ashgate, 2009.

YUKDIN, J. **Music in medieval Europe**. New Jersey: Prentice Hall, 1989. (Prentice Hall History of Music Series).

ZWILLING, C. **The schoole of musicke, de Thomas Robinson**: tradução comentada e transcrição musical de um tratado do século XVII. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

_____. **As canções de cena de William Shakespeare** – resgate das canções originais, transcrição e indicações para tradução. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.